

**T.C.  
FATİH ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**SELİM İLERİ'NİN HİKÂYELERİNDE İNSAN  
(TİPLER-KARAKTERLER-MESELELER)**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan  
Hasan AKGÖĞ**

**Tez Danışmanı  
Doç. Dr. Sezai COŞKUN**

## ONAYLAMA SAYFASI

**Öğrenci** : Hasan AKGÖĞ  
**Enstitüsü** : Sosyal Bilimler  
**Anabilim Dalı** : Türk Dili ve Edebiyatı  
**Tez Konusu** : Selim İleri'nin Hikâyelerinde İnsan (Tipler-Karakterler-Meseleler)  
**Tez Tarihi** : 28.05.2013

Bu tezin şekil ve içerik açısından Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tez Yazım Kılavuzunda belirtilen kurallara uygun formatta yazıldığını onaylıyorum.

İMZA  
Doç.Dr. Mehmet GÜMÜŞKILIÇ  
Anabilim Dalı Başkanı

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı 51071021 numaralı öğrencisi Hasan AKGÖĞ tarafından hazırlanan bu tezin Yüksek Lisans Tezinde bulunması gereken yeterliliğe, kapsama ve niteliğe sahip olduğunu onaylıyorum.

İMZA  
Doç. Dr. Sezai COŞKUN  
Tez Danışmanı

### Tez Sınavı Jüri Üyeleri

Doç. Dr. Sezai COŞKUN .....

Prof. Dr. Mahmut KAPLAN .....

Yrd. Doç. Dr. Betül COŞKUN .....

Bu tezin Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tez Yazım Kılavuzunda belirtilen kurallara uygun formatta yazıldığını onaylıyorum.

İMZA  
Doç. Dr. Mehmet KARAKUYU  
Müdür

## ÖZET

### SELİM İLERİ’NİN HİKÂYELERİNDE İNSAN (TİPLER-KARAKTERLER-MESELELER)

**Hasan AKGÖĞ**

Türk hikâyeciliğinde son kırk yılda kendine mahsus bir edebî dünya kurmayı başarmış olan Selim İleri’nin hikâyelerinde kurgulanan tipler/ karakterler ve işlenen meseleleriyle ‘insan’ önemli bir yer tutmaktadır. İleri’nin hikâyeleri modern karakterleri ile çağımızın insanını ve meselelerini ortaya koyar. İleri’nin hikâyelerinde ‘insan’, modern dönemin bireyi olarak çağın kronikleşmiş meseleleri ile karşı karşıyadır. Hikâyelerdeki diğer unsurlar bu iki ana unsurun taşıyıcısıdır. Bizde bu doğrultuda çalışmamızda modern çağın ‘birey’ini ve ‘meseleler’ini İleri’nin hikâyelerindeki kurgu çerçevesinde inceledik.

Bireyin ana meseleleri; başta yabancılaşma ve yalnızlık olmak üzere mutsuzluk/ umutsuzluk, susku/ iletişimsizlik, kent/ kentleşme, gitme isteği, nihilizm, intihar, inanç, aşk, cinsellik, nostalji/ geçmiş zaman, sınıflı toplum/ yoksulluk, bütün olumsuzluklara rağmen iyimserlik/ umut, muhalif kimliğin uzantısı olarak eleştiri ve özeleştirmedir.

**Anahtar Kelimeler:** Selim İleri, Türk hikâyesi, modernite, insan, yabancılaşma, yalnızlık.

## **ABSTRACT**

### **THE HUMAN IN SELİM İLERİ'S STORIES (TYPES-CHARACTERS-TOPICS)**

**Hasan AKGÖĞ**

Human takes an important place in the plots and characterizations of Selim İleri's stories who succeeded to establish a literary world of his own in the last forty years. İleri's stories tell about the people and concerns of our century with their modern characters. In his stories, human, as an individual of modern era, faces with the chronic questions of the century. The other elements of the narratives are based on these two major elements. In this direction, we analysed "the individual" and "the concerns" of the modern era within the frame of İleri's stories' set up in our studies.

The main questions of person; firstly alienation and loneliness, hopelessness, miscommunication, city life, the desire to leave, nihilism, belief, suicide, faith, love, nostalgia, sexuality, poverty, optimism despite all of negativeness and criticism and self-criticism related to an opposing identity.

**Key Words:** Selim İleri, Turkish narrative, modernity, human, alienation, loneliness.

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET</b> .....	<b>i</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>ii</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>iii</b>
<b>KISALTMALAR</b> .....	<b>v</b>
<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>vi</b>
<b>1 GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
1.1 İNSAN VE VAROLUŞ.....	1
1.1.1 ANTROPOLOJİK BİR VARLIK OLARAK İNSAN.....	1
1.1.2 İSLAM MEDENİYETİNDE ALLAH VE İNSAN.....	11
1.1.2.1 VARLIKTAKİ ZORUNLULUK/ MÜMKÜNLÜK.....	14
1.1.2.2 HALİFE VARLIK, İNSAN .....	17
1.2 MEDENİYET DEĞİŞMESİ VE İNSAN .....	25
1.2.1 MODERNİTE.....	25
1.2.2 MODERNLEŞME MESELESİ.....	32
1.3 MODERNİTE VE İNSAN .....	47
1.3.1 MODERN MORAL VE ELEŞTİRİ .....	48
1.3.2 İNSAN VE TOPLUMSAL KİMLİK .....	57
1.3.3 MODERN TOPLUM.....	59
1.3.4 MODERN BİREY .....	63
1.3.5 MODERN YAŞAM.....	67
1.3.6 NİETZSCHE VE İNSAN .....	78
1.3.6.1 BÜYÜK KOPMA.....	80
1.3.6.2 GİTME .....	82
1.3.6.3 YALNIZLIK.....	84
1.3.6.4 NİHİLİZM.....	86
<b>2 SELİM İLERİ'NİN HİKÂYELERİNDE İNSAN</b> .....	<b>89</b>
2.1 SELİM İLERİ VE HİKÂYELERİ .....	89
2.2 MESELELER.....	93
2.2.1 YABANCILAŞMA .....	93
2.2.2 YALNIZLIK .....	143
2.2.3 MUTSUZLUK/ UMUTSUZLUK.....	166
2.2.4 NOSTALJİ/ GEÇMİŞ ZAMAN.....	188
2.2.5 SUSKU/ İLETİŞİMSİZLİK.....	213
2.2.6 NİHİLİZM.....	229
2.2.7 GİTME .....	244
2.2.8 İNTİHAR .....	261
2.2.9 İYİMSERLİK/ UMUT.....	278
2.2.10 KENT/ KENTLEŞME .....	293
2.2.11 SINIFLI TOPLUM/ YOKSULLUK.....	305
2.2.12 MUHALİF KİMLİK VE ELEŞTİRİ .....	331
2.2.13 ÖZELEŞTİRİ .....	370
2.2.14 İNANÇ.....	379
2.2.15 AŞK .....	390

2.2.16	CİNSELLİK .....	407
2.3	KAHRAMANLAR.....	426
2.3.1	TOPLUMSAL KONUM VE MESLEĞE GÖRE KİMLİK.....	427
2.3.1.1	AYDIN .....	427
2.3.1.2	ÖĞRENCİ .....	430
2.3.1.3	GENÇ .....	435
2.3.1.4	ÖĞRETMEN .....	437
2.3.1.5	İŞÇİ .....	439
2.3.1.6	MİMAR.....	440
2.3.1.7	SANATÇI.....	444
2.3.2	YABANCI KARAKTERLER .....	456
<b>3</b>	<b>SONUÇ .....</b>	<b>465</b>
<b>4</b>	<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>473</b>

**KISALTMALAR**

BDE	:Bir Denizin Eteklerinde
SYA	:Son Yaz Akşamı
PHTÖ	:Prens Hamlet'in Trajik Öyküsü
s.	:Sayfa
Çev.	:Çeviren

## ÖNSÖZ

Çalışmamızın odağının ‘İnsan’ oluşu sebebiyle giriş mahiyetindeki ilk bölümde öncelikle, çağdaş ontolojinin ışığında ‘insan’ı metafiziğin ve aşırı akılcı ölçütlerin uzağında realist, ‘var-olan’ bağlamda ‘somut bir bütün olarak’, antropolojik görüş açısından ortaya koyduk. Bu noktada ‘insan’ın etken, özne varlık olarak ‘varlık-koşullarına’ dikkat çektik, ‘insan’ı insan oluşu noktasında anlamlandırdık diyebiliriz. ‘İnsan’ı anlamlandırma çabalarımızda ayrıca ‘İslâm’ inancı ve metafiziğinden hareketle ‘insan’ı dünyevi realitesi ve dünyevi realitesinin -görünen varlığı- dışında bizatihi ‘ontolojik gerçekliği’nde halife varlık olarak Kuranî bağlamda etraflıca değerlendirdik. Bu bilgiler ışığında ‘insan’ımızın ‘ben-idraki’nin - Müslüman-Türk – oluşumuna yer verdik.

Medeniyet değişmesi ve insanda; Ortaçağ’dan günümüze uzanan süreci kendi iç gerçekliği olan Aydınlanma düşüncesinden hareketle tanımlamaya çalıştık. Avrupa’da Ortaçağ’da yaşanan din merkezli moral değerlerin, insan ve hayat anlamlandırmalarının ‘kritik düşünce’ ile kırılışının sonucu olarak; akıl merkezli, aklın esas olduğu moral değerlerin, insan ve hayat anlamlandırmalarının modern dünyayı oluşturduğunu gördük. Bu yapının, güçlü-sert Avrupa ‘ben-idraki’nin her açıdan -endüstriyel, siyasal, kültürel ve bilimsel- dünyayı evrendeki yaşamı ‘kurduğuna’, insanlığa her gün daha iyi bir güne uyandığını ifade eden ilerici tarih anlayışıyla ve nihayetinde küreselleşme ile günümüz dünyasının Avrupa moral değerlerince sarıldığına kısacası herkesin modern dünyanın parçası olduğuna dikkat çekmek istedik. Esasen, bu başlık altında İslâm çerçevesinde gelişen medeniyet ile Avrupa medeniyetinin iki ayrı, heterojen yapıda olduğunu ortaya koyduk. Bu farkındalık etrafında Müslüman-Türk Osmanlı’da başlayan ve günümüzde de geçerliğini koruyan her zihni meşgul eden modernleşme meselesine yararlandığımız kaynaklar dâhilinde sınırlı olarak da olsa çalışmamızda yer verdik. Modernleşme meselesinin maddi ve manevi hayatımıza sirayet eden bir durum olduğunu ve bu durumun ‘ben-idarki’mizi tasfiye edemeyecek nitelikte olduğunu ancak olumsuz etkiler oluşturduğunu ifade ettik.



Modernite ve insanda ise üzerinde durduğumuz husus ‘insan’ın kendi eliyle yarattığı dünyanın ilerici tarih anlayışı çerçevesinde istenilen doğrultuda gitmiyor oluşunun görülmesidir. Modern dünyanın ilerici tarih anlayışının II. Dünya Savaşı ve sonuçları bağlamında patlak verişi modern moral değerlerin, aklın kurduğu o büyük yapının eleştirisidir. Bu noktada daha ziyade modern dünyayı kuran epistemolojik anlayışın başka bir deyişle bütün bir yapının içeriğinin, -doktrinler ve sonuçları- her açıdan kritik edilmesini göz önünde bulundurduk. Modern dünyayı oluşturan aklın ortaya koyduğu moral değerlerin esasen ‘insan’ı sınırlayan, ihmal eden bir yapı olduğuna işaret ettik. ‘İnsan’ın kendi aklıyla kurduğu sistemin ‘insan’a yaşam noktasında araç olacakken ‘insan’ı araçsallaştırdığını, ‘insan’ın bu yapının amaçları dâhilinde bir varlık olarak hareket ediyor oluşunun antropoloji ve İslâm çerçevesinde ele aldığımız ‘insan’ görüşleri ile zıt olduğu değerlendirmelerine yer verdik. ‘İnsan’ın modern dünyadaki konumlanışını; “ pion, dişli, prometeyen, son insan, kütle adamı, metropol insanı, bireyler toplamı içindeki atom, öznenin kaybolması ” gibi metaforlarla açıklamak istedik. ‘İnsan’ı yabancılaştıran bu durumların nedenlerine değindik, bunları da modern yaşamı niteleyen “nesnel tin, şeyler dünyası, para ekonomisi ve daha ver ilkesi” bağlamında anlamlandırma gayretinde olduk. Dolayısıyla ‘modern dünyanın insanı’nın geçmiş zamanın insanı ile süreksizlik içinde olduğunu, modern dünyanın ‘insan’ını farklı değişkenlerin biçimlendirdiğini ifade ettik. Nietzsche ve insan başlığında; Nietzsche’nin modern moralin oluşturduğu dünyada ‘insan’ı bu dünyayı, çağını değerlendirişi açısından ele almasını ‘sürü’, ‘özgür’ ve ‘trajik’ insan değerlendirmeleriyle kısa ve öz şekliyle anlatmak, aktarmak istedik.

Selim İleri’nin yarım asıra yaklaşan yazarlık sürüveninin bir parçası olan hikâyeleri ile sınırlandırdığımız çalışmamızın ikinci bölümünde ise; İleri’nin hikâyelerinde tespit ettiğimiz ‘meseleler’i ve İleri’nin ‘kahramanlar’ını inceledik. Meseleleri kısaca açıklayalım.

İleri’nin duyarlı, edilgen ve aydın olan -genellikle- kahramanlarının toplumsal çözümlenin –yozlaşma- hâkim olduğu dış dünyaya ‘yabancılaşma’larını

topluma yabancılaşma, kahramanların olagelen eylemlerine soğumalarını, uğraşlarının sekteye uğramasını kendine yabancılaşma bağlamında inceledik. Kahramanların yabancılaşma mahiyetindeki iç dünyalarına dönüklüklerini ise içe kapanma olarak nitelendirdik.

Yabancılaşan kahramanlar yabancılaştıkları oranda yalnızlaşırlar. Yabancılaşma ile yalnızlık bu doğrultuda iç içedir. Her iki olgu İleri'nin kahramanlarının temel meselesidir, açmazdır. Yabancılaşma ve yalnızlık bu bağlamda diğer meselelerin ortaya çıkış nedenlerindedir. İlk kahramanlar düşünsel açıdan, ikincil olarak ise manevi anlamda hayatlarını paylaşabilecekleri birinin yokluğu içinde yalnızdırlar. Yalnızlık, İleri'nin hikâyelerinde şikâyet edilen bir durum olmakla beraber kahramanların iç dünyalarında, kendiliklerinde yerleşiktir. Yabancı ve yalnız kahramanlar sevgiyi, aşkı ve dostluğu ararlar. Değindiğimiz noktalar itibariyle 'yalnızlık' meselesi çalışmamızda önemli yer tuttu.

Yabancılaşma ve yalnızlık meselelerinin açmaz oluşu nedeni ile –umutsuzluk- ortaya çıkar, yerleşik bir psikoloji olarak –umutsuzluk- kahramanların kendiliğinde yer edinir. Kahramanların mutlu olmak için attıkları hemen her adım hayal kırıklıkları ile sonuçlanır. Yabancı ve yalnız kahramanlar her hayal kırıklığının ardından derin bir umutsuzluğa düşerler, hiç mutlu olamayacaklarını düşünürler. Dış dünyaya nefret ve öfke hisleri beslerler. Bu noktalar itibariyle de 'umutsuzluk/ umutsuzluk' meselesini işledik.

Kahramanların mutsuz/ umutsuz oluşları nostalji/ geçmiş zaman, gitme, nihilizm ve intihar meselelerini beraberinde getirir. İleri'nin kahramanları yabancı, yalnız ve mutsuz/umutsuz oldukları şimdiden maddi ve manevi olarak kopuk, içe kapanıktırlar. Kahramanların içinde buldukları bu psikoloji kahramanları şimdiden daha mutlu oldukları zaman dilimini düşünmeye, hatta geçmiş zamana sığınmaya iter. 'Nostalji/ geçmiş zaman'ın işlenişinde üzerinde durduğumuz diğer bir nokta ise; meselenin kahramanların bireysel psikolojilerinden beslenmesinin yanında nostalji/geçmiş zamanın hikâyelere hemen her yönüyle, eski İstanbul bağlamında

mekân, tabiat, nesnelere ve insan ilişkileri olarak sinmesidir. Bu meseleyi genel olarak çizdiğimiz çerçevede dâhilinde işlemekle beraber İleri'nin hikâyelerinde geçmiş zamanın sadece olumlu noktaları itibariyle konu edinilmemiş olduğuna dikkat çektik.

Şimdiki zamandan madden, manen kopuk kahramanlar içe kapanık yaşadıklarından, şimdiden bir kaçış olarak 'gitme'yi kurarlar. Kahramanlar deniz aşırı coğrafyalara gitmek isterler. Gidilecek mekânlar muğlâktır, belli değildir. Edilgen, içe kapanık kahramanlar gitme isteklerini gerçekleştiremezler. Bu açılardan gitme isteği, gerçekleşmeyecek mahiyettedir. Sosyalist hassasiyetlere sahip kahramanlar ise davaları uğruna Anadolu'ya gitmek isterler. Ancak bu kahramanlar da gitme isteklerinin baskın oluşuna rağmen Anadolu'ya açılma noktasında edilgen kalırlar. Bu bağlamlar ışığında İleri'nin hikâyelerinde gitmenin şimdiki zamandan kaçışa, kurtulmaya işaret ettiğine temas ettik.

'Nihilizm' meselesini çalışmamızda iki noktadan inceledik. İlk anlamda; yabancı, yalnız ve mutsuz/ umutsuz olan İleri'nin kahramanlarının bir diğer meselesi olan nihilizm, kahramanların bütüncül anlamda yaşamı her açıdan tek bir tonda görmeleri, değerlendirmeleridir. Bir bakıma yaşamda dikkate değer bir şeyler görememeleridir. Kahramanlar hiçlik, -anlamsızlık- duyguları içinde amaçsız, ereksiz bir şekilde yaşarlar. Yaşamlarını üzerine kurdukları ölçütlerinden, değerlendirmelerinden –normsuzluk- uzaklaşırlar. İçinde buldukları bu psikoloji dolayısıyla hiçbir şeyi değiştiremeyeceklerini düşünürler. Eylemde bulunmaktan –güçsüzlük- vazgeçerler, edilgen kalırlar. Nihilizmi, bu ilk açıdan bilinçli, duyarlı, sanatçı ve aydın kahramanların yaşadığı mesele olarak inceledik. İkincil anlamda nihilizmi, İleri'nin özellikle burjuva kişilerinin anlamsızlık, ereksizlik içeren yaşamlarındaki bir mesele olarak değerlendirdik. Yozlaşan burjuvaların alkol, kumar, cinsellik ve ahlaksızlık odaklı yaşadıkları bir durum bağlamında ele aldık.

'İntihar'ı ise topluma, kendilerine yabancılaşan ve içe kapanan mutsuz/umutsuz İleri'nin kahramanlarının aşamadıkları problemlerinin, açmazlarının bir sonucu, aynı zamanda kahramanların yaşadıkları meselelere, açmazlara bir

tepkileri -eylem- olarak ele aldık. Kahramanların intiharı sık sık duyduklarını, düşündüklerini ancak edilgenlik, korku ve iyimserlik gibi nedenlerle İleri'nin kahramanlarının intiharı gerçekleştiremediklerini ifade ettik. Sanatçı, aydın kişilerin içe kapanma bağlamında yöneldikleri intihara, alkol-ölüm ilişkisi açısından yaklaştık.

Yukarıdaki meseleler açısından bir kısır döngü; olumsuzluklar ve açmazlar açısından yaklaştığımız İleri'nin kahramanlarının tek olumlu hissiyatı olan 'iyimserlik/ umut'u; kahramanların iç dünyalarında ortaya çıkan yarının kahramanda kendi yaşamının ve evrensel anlamda dünyanın iyi olacağına dair bir beklenti, varsayım ayrıca çalışma ve özellikle sosyalist hassasiyetleri olan kahramanlarca şimdinin düzenin yıkılmasıyla geleceğine inanılan bir durum olarak inceledik.

'Susku/ iletişimsizlik' meselesini; toplumsal çözülmenin –yozlaşmanın- yaşandığı topluma yabancılaşan kahramanların çevrelerince anlaşılammalarının, iletişim problemlerinin neticesi olarak içe kapanmaları, –susku- susmaları ve kent yaşamının, modern yaşamın insanların bir problemi olarak iletişimsizlik bağlamında çalışmamızda işledik.

İleri'nin kahramanları şimdide yaşanan yaşama –yozlaşma-, hâkim ideolojilere ve bu ideolojilerin insanlarına yabancıdırlar. Muhalif kimlik sahibidirler. Yerleşik, verili olan hemen her şeyi 'kritik' ederler. Aydın hassasiyeti ile meselelere eleştirel bakış açısıyla yaklaşırlar, meseleleri kendi bakış açılarıyla değerlendirirler. Ayrıca hikâye kişileri de sahip oldukları ideolojiler açısından diğer düşünceleri eleştirirler. Bu kapsamdaki düşüncelerimizin üzerinde 'muhalif kimlik ve eleştiri' başlığı altında durduk. İleri kahramanlarının eleştirel yaklaşımlarının kendilerine de uzandığını gördük, bu noktayı da 'özeleştiri' meselesi olarak çalışmamızda değerlendirdik.

İleri'nin kahramanları sosyalist hassasiyetlere sahiptirler. Sınıflı topluma mesafelidirler. Artı değerın eşitsiz paylaşımına, tekelleştirilmesine karşıdırılar. Toplumun alt tabakalarına, yoksulluğa duyarlıdırılar. İleri'nin bütün bir yazarlık serüvenine sinen bu meseleyi 'sınıflı toplum/ yoksulluk' olarak inceledik.

İleri'yi sanatçı ve aydın olarak meşgul eden meselelerden birisi de mimaridir. İleri'nin hikâyelerinde sıkça işlenen meseleyi -İstanbul'un kentleşmesini ve kent yaşamını- 'kent/ kentleşme' bağlamında işledik.

İleri'nin kahramanlarının din ile ilintisini 'inanç', sevgi arayışlarını 'aşk' başlığı altında ele aldık. Ayrıca İleri'nin özellikle ilk hikâyelerinde sıkça yer verdiği 'cinsellik' meselesine de çalışmamızda yer verdik.

İleri'nin hikâyelerindeki ana meselelerden biri de (yozlaşma) toplumsal çözülmüdü. Bu meseleyi ele aldığımız meseleler dâhilinde dolaylı olarak inceledik, meseleye ayrıca yer vermedik.

Meselelerin birbiri ile ilintili oluşu, hikâyenin kısa bir tür oluşu ve her meselenin bağımsız olarak incelenişi nedeni ile alıntıladığımız metinlere ve çıkarımlarımıza tekrar tekrar yer vermek zorunda kaldık.

İleri'nin hikâyelerindeki kişilerin -şahıs kadrosunun- önceki çalışmalarda araştırılışı, İleri'nin hikâyelerinin genelinde kahramanların yaşamlarından kesitler sunuşu gibi nedenlerle; araştırmamız açısından incelemeye değer gördüğümüz kahramanlara odaklandık, İleri'nin kahramanlarından bir kısmını 'kahramanlar' başlığı altında tahlil ettik.

Selim İleri'nin edebi kişiliğinin, hayatının araştırmacılarca etraflıca incelendiği, ortaya koyulduğu kanaatinde oluşumuz nedeniyle çalışmamızda İleri'nin yaşamına, yazarlığına kısaca değinmeyi uygun bulduk.

İleri, eserlerine yaşamından pek çok şey taşımıştır. Bu nedenle çalışmamızda meseleleri anlamlandırma noktasında İleri'nin yaşamını yansıtan parçalardan, İleri'nin edebi kişiliğini ve yaşamını etraflıca çalışan araştırmacılardan yararlandık.

Çalışmamız boyunca yakınlığını ve rehberliğini her an hissettiğim danışman hocam Doç. Dr. Sezai Coşkun'a şükranlarımı sunarım.

Hasan AKGÖĞ

İstanbul- 2013

# 1 GİRİŞ

## 1.1 İNSAN VE VAROLUŞ

İnsan, dünyaya adım attığı andan itibaren kendisini merak etmiştir. İnsan, hem öznesi hem de nesnesi olduğu bu merak içerisinde ‘İnsan’ı tanımlama gayesiyle çeşitli düşünceler etrafında kendisini; diğer varlıklardan –benzerliklerden ve farklılıklardan- hareketle ortaya koyma uğraşında olmuştur. ‘İnsan’ı ortaya koyma çabaları eski çağlardan günümüze değin süregelmiştir, şüphesiz şimdiden sonra da bu çabalar devam edecektir. Gasset’in (2011:93), “...dünyanın içeriğinde, çözümlenmedik kala kala bir tek ‘insanlar’ dediğimiz şey kaldı.” ifadesinde dikkat çektiği nokta önemlidir. Çünkü ‘İnsan’ı ortaya koymaya çalışan görüşler her zaman bir yönüyle eksik kalır. ‘İnsan’ı tanımlama girişimleri aynı zamanda ‘insanlar’ı, tanımlamayı gerektirir. Çalışmamızda ‘İnsan’ı ontik antropolojik algı ve İslâm medeniyeti çerçevesinde ortaya koymaya çalışacağız.

### 1.1.1 ANTROPOLOJİK BİR VARLIK OLARAK İNSAN

Antropolojik bir varlık olarak ‘İnsan’ nedir? Antropolojik algı etrafında insanın anlamlandırılmasının çıkış noktası aydınlanmacı isimlerden Kant’ın insanı tanımlama girişimindedir:

“Kant için insan dual bir varlıktır. İnsan bir yanı ile doğal bir varlıktır; diğer yanı ile de bir akıl varlığıdır. İnsan doğal varlık yanı ile zaman-mekân içinde bulunan bütün doğal şeyler gibi doğa yasalarına bağlıdır. Akıl yasalarına bağlı olmak demekse, insan olmak, özgür olmak, otonom olmak, kendi kendisine yasa koymak demektir. Fakat doğa yasalarına bağlı olmak demek, heteronom olmak demektir.” (Mengüşoğlu 1988:42)

Kant'ın tanımlamasında insan bir yanı ile doğaya bağlı iken en önemli yanı aklıyla dünyada diğer varlıklar içerisinde ayrı bir yere oturmaktadır. Kant'ın 'akıl' vurgusu insanın varlıksal anlamda 'etken' olmasının ön plâna alınmasıdır. İnsan, aklıyla kendi kendisini, çevresini dünyada konumlandırır. İşte bu konumlandırma otonom, özgür olmanın sonucudur; insanın bu etkenliğinin nedeni aklından hareketle 'eylem'de bulunmasıdır. Aksi takdirde 'eylem' insanı doğa yasalarına bağlar. İnsan, önce akıl yasalarına bağlıdır, insanın 'insan' olmasının anlamı da böylelikle 'akıl'da toplanır. Nihai anlamda 'akıl' insanın varlığının merkezidir, insan yine bu merkezden doğa yasalarına bağlanır. Bundan anlaşılan insanın doğa yasalarına bağlı olmasında aklının işlevsel olmasıdır. Çünkü insanın akli içgüdülerinin önündedir, içgüdüler 'aklı' takip eder.

Bu tanımlamanın antropolojik insan görüşünün başlangıcı oluşunu Mengüşoğlu şu şekilde açıklar:

“...Kant'ın görüşü insanı parçalayan ontik bir görüş değil, gnoseolojiktir; yani bilgi bakımından başvurulmuş bir ayırmadır.(...)Kant'ı en başta ilgilendiren, insanın otonomisi, insanın özgürlüğüdür. Otonomi insanla hayvan arasındaki <varlık farkı>nı ortaya koyan bir faktördür. Kant insanın otonomisini, özgürlüğünü göstermek için dual bir varlık bakımından olan birliğine dokunmuyor; onu olduğu gibi bırakıyor. Bunun için de bu görüş metafizik bakımından en zararsız olan bir dualite teorisidir. Gerçekten Kant'ın bu dualite teorisi, insan fenomenlerinin derinliğine inen antropolojik bir görüştür. Bunun için de Kant felsefi antropolojinin kurucusudur denilebilir. Çünkü Kant'ın bütün ilgisi insan üzerinde, bugünkü anlamda felsefi antropoloji üzerinde toplanıyordu.” (Mengüşoğlu 1988:42-43)

Kant'ın görüşü insanı 'varlıksal' olarak iki ayrı yapıya bölen bir yaklaşım olarak görülmez. İnsanın akli ve diğer yönleri birbirinden mutlak anlamda ayrı iki yapı olarak algılanmamaktadır. Aksine insanın doğal (heteronom), akıl (otonom) yönü insanı epistemolojik yönden bütünlemektedir. Mengüşoğlu'nun deyimiyile 'varlık bakımından olan birliğine dokunmuyor', bilen bir varlık olarak insanın



‘özgür’ olmasına dikkat çekiyor. Kant’ın insanı varlık anlamında bölmemesi Kant’ı antropolojik görüş içersine çekmektedir. Kant, insanda aklı, idraki yüceltir. Kant’ın insanı tanımlayan görüşleri, antropolojik insan görüşüne katkıda bulunmakla beraber onu tam anlamıyla kuşatmaz, ona çerçeve çizmez aksine antropolojik insan görüşünün bünyesine dâhil olur. Antropolojik insan görüşünün insanı açıklayan kuramlardan, düşüncelerden bazı noktalarda ayrıldığı görülmektedir.

“Bizim antropolojimiz; Kant’ın yaptığı gibi insanı iki alana bölmeyi; fakat otonomi probleminden de vazgeçmez(...)Ancak bizim antropolojimizde otonomi, insanın bir yanı, akıl yanı için değil, bütünlüğü için geçerlidir; yani insan bütün varlığı ile otonomdur. Bundan dolayı insanın otonomisini göstermek için ne insan varlığını bölmeye ne de bu otonomiye kanıtlamaya gerek vardır. Bundan başka antropolojimizde her türlü dualite ortadan kaldırılmıştır(...)İşte tam bu noktada ontolojik temellere dayanan antropoloji, insan problemlerini yeni bir görüşten kalkarak ele alıyor(...)Ontolojik temellere dayanan antropoloji, Scheler’in yaptığı gibi insanla hayvan arasında bulunduğu önceden kabul edilen herhangi bir <varlık farkından> da kalkmaz(...)Bu antropoloji, önyargısız, yalın, naiv bir görüşten kalkar; herhangi bir önvarsayımına başvurmadan saptanabilen, temelini insanın somut varlığında, somut yapıp-etmelerinde bulan fenomenleri ele alır. Bu fenomenler, ne sadece psişik, ne de biyolojiktirler. Bir bütün olarak incelenmesi istenilen somut insan ne demektir? Bunun anlamı şudur: İnsan bilim tarafından uydurulmuş bir kavram değildir; o bütün yapıp-etmeleriyle birlikte öteki varolan şeyler yanında yerini alan bir varlık-alanıdır(...)Gerçekten bir bütün olarak somut insan, ancak yapıp-etmelerinde, bu yapıp etmeleriyle gerçekleştirdiği başarılarında ortaya çıkar. Ancak bu fenomenlerde ve başarılarında insanı somut bir bütün olarak kavrayabilir, anlayabiliriz(...)İnsanın bütünlüğü ile ortaya çıktığı fenomen ve başarılar şunlardır: Bilen, yapıp-eden, değerleri duyan, tavır takınan, önceden gören ve önceden belirleyen, isteyen, özgür ve tarihsel bir varlık olan, ideleştiren, bir şeye kendisini veren, çalışan, eğiten ve eğitebilen, inanan, sanat ve tekniğin yaratıcısı olan, konuşan, disharmonik, biyopsişik bir varlık olarak insan.” (Mengüşoğlu 1988:48-49)

Mengüşoğlu, ilk önce, insanın herhangi bir şekilde bölünmesinden değil ‘insan’ın somut bir bütünlük içerisinde algılanmasından yanadır. Antropolojik bakış,

insanı varlıksal olarak bölen görüşleri arkada bırakır. O halde insanın diğer yönleri kendine insanın bütünlüğü içerisinde yer bulur. İnsan ontolojik olarak bütün ve özgür olarak kabul edilir. Aksi halde ‘insan’ı heteronom kabul etmek; onu özgür olan bir merkeze bağlamayı gerektirecekti, böyle bir merkez aranacaktı veya insanda Kant’ın yaptığı gibi otonom olma ‘akıl’ gibi bir ölçüte bağlanacaktı. Böylelikle ‘insan’, hem metafiziğin içinden çekilmiş hem de onu bölen, varlık farkından hareketle tanımlayan görüşlerden ayrılarak ontik antropolojik görüş içerisinde somut bir bütün olarak algılanır. İnsanı varlıksal olarak bütün ve özgür algıladığımızda şüphesiz insanı anlamlandırmak, tanımlamak çok daha ‘naiv’dir, yalındır ve önyargısızdır. Bu, insanın ne çok daha ‘insan’ ne de çok daha az ‘insan’ olarak algılanması değil insanın ‘insan’ olarak algılanmasıdır. Ontik antropolojik görüşte ‘insan’ı algılamanın kalkış noktası burasıdır. Mengüşoğlu’nun antropolojik olarak insanı ortaya koyma çabasında; Kant’tan hareket ederek ‘aklı’ ontolojik antropolojik görüş içerisinde yorumlaması dikkate değerdir.

“Dual bir insan görüşüne dayanan Kant’ın <özgürlük aklın bir olayıdır; özgürlük kanıtlanamaz; çünkü o bir olaydır; yadsınamaz, çünkü özgürlük bir olay olarak canımız, kanımız gibi bize verilmiştir> , düşünceleri şöyle ifade edilmelidir: Özgürlük aklın değil, somut hayatın, parçalanmayan, bölünmeyen insanın varlık bütününe bir olayıdır.” (Mengüşoğlu 1988:135)

Mengüşoğlu, akli özgürlüğün kaynağı, ölçütü olarak görmez aksine akli ontik antropolojik görüşte ‘insan’ın varlığının sonucu görür. Akıl, özgürlük dikey bir ilişki içerisinde değil insanın somut bütünlüğünün içerisinde özgürlük ile yatay bir düzlemde diğer varlık koşullarıyla yan yanadır. Çünkü ontik antropolojik insan görüşünde Kant’ın akıl-özgürlük ilişkisinde aklın özgürlük üzerinde bir ölçüt olduğunu kabul edersek akli diğer varlık koşullarından ayrı bir yerde tutarız. Oysa akıl da insanın somut bütünlüğünün içersindedir, tıpkı diğer varlık koşulları gibi. Antropolojik ‘insan’ görüşü, akli bu algılama içerisinde tutmakla hem insanı bölmek tehlikesinden uzaklaşır hem de ‘insan’a olan bütüncül bakışının içerisinde olan fenomenleri ‘yatay ilişki’ çerçevesinde ele alarak öncelikli, nedensel bir varlık

koşulu anlayışına düşmez. ‘İnsan’, bu görüşte somut bir bütün olarak ön plandadır. Akıl ‘insan’da diğer varlık koşullarıyla birlikte anlam kazanır.

İnsanın varlık koşulları –fenomenleri- bizi insanın bilen, aklını kullanan, düşünen, yapıp-eden ve eğiten-eğitebilen gibi yönleri üzerinde durmaya götürür. Varlık koşulları insanın ‘insan’ olmasının neticesidir. Varlık koşullarından insanın ‘bilme’ yönü ve onun etrafında gelişen aklını kullanmak bizi insanın düşünmesi, hususu üzerinde durmaya sevk eder. İnsanın düşünmesi ne anlama gelir? İnsan düşünür; ancak düşünmeden kasıt nedir?

“İnsan güçlü bir çabayla kendi iç dünyasına çekilerek çevresindeki şeyler ve onlara egemen olma olasılığı üstüne fikirler oluşturur; bu benliğe dalma’dır.(...)Düşünmek için yaşıyor değiliz, tersine, düşünmemiz yaşamayı başarabilmek içindir.” (Gasset 2011:38-39)

Gasset (2011:43), bir başka yerde düşünmeyi şu şekilde açıklıyor: “Düşünmek için yaşamıyoruz, yaşamayı sürdürmek, hayatta kalabilmek için düşünüyoruz...” İnsan yaşamının ayrılmaz bir parçası düşündürmektir. Düşünmek; insanın, insan oluşunun dünyadaki yaşamsallığının hayatiyetinin ve devamlılığının ayrılmaz bir parçasıdır. Vurgu ‘insan’ın dünyadaki tek etken varlık olmasıdır. Tam da bu nedenle ‘insan’ varlık koşullarıyla kendine yeryüzünde anlam katar. İnsanın etken olmadan önce düşünmesi gerekir. Yoksa düşünmek salt anlamda düşünmek değildir.

“Bilgi lüks bir şey, bir süs değildir. Bilgi insan hayatının dayandığı bir temeldir. Bu nedenle bilgi hayata doğrudan ya da dolaylı hizmet eder, yani hayata ya yararlı ya da zararlı olur, fakat hayata karşı ilgisiz kalamaz.” (Mengüşoğlu 1988:75)

‘İnsan’, düşünmesi yönüyle aklını kullanan, ‘bilen’ bir varlıktır. İnsanın düşünmesi, aklını kullanması ‘bilmek’ içindir. Bilgi, insanın hayatında önemlidir.

Bilgi, düşünmede olduğu gibi hayatta kalmak, hayata yön vermek içindir. Gasset'in insanın düşünmesini açıklaması, Mengüşoğlu'nun insanın varlık koşullarına yaptığı vurguyla paralellik içerir.

“Olmak, yani oluşunu sürdürmek için hep bir şeyler yapar olmak zorundadır, ne var ki o yapması gereken şey zorunlu olmadığı gibi önceden de belirlenmiş değildir, onu kendi seçmek ve kararlaştırmak durumundadır, başka kimseyi vekil tutamaz, kendi için ve kendi karşısında, yalnızca kendi sorumluluğu altındadır. Ne yapacağına karar verirken hiç kimse onun yerine geçemez, çünkü kendini başkasının idaresine teslim etme kararını bile verecek olan yine kendi kendisidir.(...)yaşam bize verilirken aslında verilen şey uğraştır. Hepimizin pekiyi bildiği gibi, yaşam demek uğraş demektir. Ve en ağırı, her durumda seçilmesi gereken uğraşın herhangi bir uğraş değil, bizim gerçek yönelimimiz, sahici uğraşımız olmasıdır.” (Gasset 2011:56-57 )

İnsanın özgürlüğü, kendini farkındalığı ve algılayışı çerçevesinde anlam kazanır. Özgür insan, düşünceleri, eylemleri ile hayatına ve çevresine yön verir. “Özgürsünüz, onun için kendiniz seçin, yolunuzu kendiniz bulun! Hiçbir genel ahlak size yapacağınız şeyi söyleyemez. Buna ancak siz karar vereceksiniz!” (Sartre 2010:52). Sartre, insanın özgürlüğü ile değer yargıları arasında bağlantı kurmaktadır. İnsan, değer yargılarına ve topluma karşı da özgürdür. İnsanın ontik antropolojik algı çerçevesi içerisinde somut bir bütün olarak özgür olması, özne olarak etken ve karar veren durumunda olmasıdır.

İnsanın özgürlüğü, ontik antropolojik algıda nereye oturur? İnsanın ‘değer yargıları’nı kıstas olarak isteklerde, seçimlerde ve eylemlerde bulunması özgürlük kavramının oluşumunda ve tanımlanmasında özgürlük-değer-eylem ilgisini ortaya çıkarmaktadır.

“Eylemlerin bir düzeni, bir sıralanması, ancak insan bir <değer organı>na, bir <değer duygusu>na sahipse olasıdır. İnsan ancak bir <değer organı>na, bir <değer-duygusu>na

dayanarak, araç arayarak ve seçerek hareket etmekle istediklerini gerçekleştirebilir.” (Mengüşoğlu 1988:97)

İnsan, değer yargılarını; düşünmesi, özgürlüğü ve eylemlerde bulunmasında ölçüt alacaktır. “Her eylem grubunu bir değer grubu karşılar. Buna göre üç değer grubundan söz edilebilir. 1, Yüksek değerler; 2, Araç değerler; 3, Davranış değerleri.” (Mengüşoğlu 1988:102). İnsanın değer yargılarına bakışı ve onları ölçüt alması insanın özgürlük derecesini etkiler. Değer grupları, insanın eylemlerini karşılar insanın değer gruplarını mutlaklaştırması da insanı değer yargılarının içerisine hapsedebilir. Bu durum insanı metafizik idealizme yöneltir ya da materyalist, maddesel çıkarlara saplar. Değer yargılarının mutlaklaştırılması neticesinde insan özgürlüğünün mutlak bir özgürlük olamayacağı açıktır.

“...özgürlük yalnız yüksek değerler tarafından yönetilen eylemlerde vardır. Araç değerler sfesinde sürekli bir doymama, bir huzursuzluk vardır. Burada daima daha çok şey isteme, daha çok para kazanmak isteme egemendir.(...)yüksek değerler sfesinde yaşayan insanın eylemleri kendisini birlikte sürüklemeler. Hâlbuki araç değerler sfesindeki insanın eylemleri kendisini birlikte sürüklerler.” (Mengüşoğlu 1988:161)

“Yüksek değerler insanları birleştirir; araç değerler ise insanları birbirinden ayırır; birbiriyle kavga ettirir; çatıştırır, düşmanlıklara sürükleyebilir.” (Mengüşoğlu 1988:105). İnsan, değerler yargılarından hareket eder ve ‘istekler’de bulunur. Bu istekler değerlerden hareketle ortaya çıkarken eylemlerin de nedenselliğidirler çünkü eylemler seçimlerin sonucudur.

“Bizim eylemlerimiz isteme tarafından yönetilir. Eğer insan projelerini, niyetlerini, amaçlarını gerçekleştirmek isterse, o zaman onların arkasında istemenin bulunması gerekir.(...)İsteme bir <yapabilme>yi gerektirir. <Yapabilme> insandan kendi gücünü hesap etmesini ister.” (Mengüşoğlu 1988:125-126)

İnsanın eylemlerinin istemeler tarafından yönlendirilmesi; insanın istek ve seçimlerinin bilincinde, farkında olmasıdır. İnsanın farkındalığı istek ve seçimlerinde gerçekçi davranmasını ve bu gerçeklik üzerine hareket etmesini sağlar. İnsan, isteklerinden bir ya da birkaçını seçer. İsteklerini seçmesinde insan, isteklerinin gerçekleştirililiği oranında o isteğe yaklaşır ya da isteginden uzaklaşır.

“...o edimler insan davranışının en göze çarpan iki özgün niteliğini taşır; benim irademden doğarlar, özneleri tam anlamıyla ben olurum, nedenlerini anlarım, yaptığım şeyi, neden ve niçin yaptığımı anlarım.” (Gasset 2011: 170)

İnsan düşünen, özgür olan, değerleri duyan ve isteklerde bulunan bir varlık olarak kendi hayatı üzerinde tek seçim sahibidir. İnsan, bütün bunlardan hareketle kendi yaşamını, kendiliğini oluşturur. Varlık koşullarının her aşamasında yalnızca insanın kendiliği vardır.

“Tek geçerlilik insanın kendisidir, o da yalnızca olmak değil, aynı zamanda kendi varlığını seçmek anlamına gelir.(...)şu anda, oturduğunuz yerde, içinizin derinliklerinde, yaşamınızla gerçekleştirmeye çalıştığınız bir insan tipini, bir insan olma biçimini gönlünüzde gizlice taşıyorsunuz zaten.” (Gasset 2011:56)

İnsanın seçimleri hayatının her alanında etkilidir. İnsan, seçerken aynı zamanda olmak istemediğini de seçer. İnsan, kendi dünyasını (yaşamını) seçer, böylelikle de kendiliğini (bilincini) oluşturur. İşte burada; insanın istek ve seçimlerinin bir tasarı üzerinden amaçlı istemeler ve seçimler üzerinden gerçekleştiğini anlıyoruz.

Gasset'in ‘gerçekleştirmeye çalıştığımız bir insan tipini taşımak’ tespiti ‘insan’(lar)ın olmak istediği ‘insan tipleri’nin niceliksel ve niteliksel olarak dereceli, farklı olduğu anlamına gelir. ‘İnsan’(lar)ın düşüncesi, değer algısı, isteklerinin, seçimlerinin ve diğer varlık koşullarındaki etkenliğinin insandan insana değişmesi

bizi birörnek insana değil her biri kendine has olan insana götürür. İnsanların ve toplumlarının varlık koşullarının niceliksel ve niteliksel dereceleri, değerleri farklı olmakla birlikte bu farklılıklar zamandan zamana, mekândan mekâna değişiklikler gösterebilir. Bunlar ontik antropolojik insan görüşünde derece farklılıkları olarak görülür. ‘İnsan’ın varlık koşulları üzerindeki tasarrufları farklıdır, farklılıklar da değişik dereceldedir.

Antropolojik insan görüşünün bir diğer dikkat çekici hususu da yapıp-etmeler (eylemler)dir. Yapıp-etmeler, insanı salt eyleme indirgeyen bir husus olarak düşünülmemelidir. Yapıp-etmeler burada daha geniş bir bakış açısıyla ele alınır. Yapıp-etmeler insanın her an aktif oluşunun bir göstergesi olmakla beraber, eylemsel aktifliğinin hayatın her alanında kendisini göstermesidir.

“Antropoloji, insanın yapıp-etmelerini sadece bir alanla, örneğin etik alanla sınırlandırmaz. Antropoloji insanın yapıp-etmelerinden söz edince, hayatın bütün eylem alanlarını göz önünde bulundurur.(...)günlük hayatta şu veya bu işi yapan insan da aktiftir.” (Mengüşoğlu 1988:94)

Gasset’e (2011:43) göre, “İnsan ilkin, temel olarak eylemdir.” ‘Eylem’, insanın kendini gerçekleştirmesinin ve kendiliğini oluşturmasının somut bir göstergesidir. İnsan, bu süreçte seçimlerini eyleme dönüştürürken seçimlerinin artı-eksi yöndeki getiri ve götürülerinden sorumludur. O, bütün bir sürecin tek sorumlusudur. Sartre (2010:53), şu şekilde tarif ediyor: “...karar verirken tek başınadır insan.(...)işareti yorumlamanın bütün sorumluluğu onundur, yalnızca onun omuzlarındadır.” Sorumluluğun insanın üzerinde toplanmasının nedeni insanın düşünmesinin, özgürlüğünün, isteklerinin, seçimlerinin ve eylemlerinin doğal bir sonucu olarak görülmelidir.

“...Sartre’a göre(...)Madem kişi dünyaya atılmıştır, kendi başına bırakılmıştır, öyleyse yaptıklarından sorumludur. Nitekim o, kendini nasıl kurarsa öyle olacaktır. Tasarılarına, seçmelerine, eylemlerine göre varlığına bir öz

kazandıracaktır. Edimleriyle kendini gerçekleştirecektir. Gerçekleştirmelidir...” (Sartre 2010:11)

İnsan bütün bu özellikleri ile birlikte şüphesiz sadece kendisi üzerinde değil aynı zamanda çevresinin, insanların-toplumun ve evrenin oluşumunda, gelişiminde pay sahibidir. İnsan, kendisi ile birlikte çevresini, toplumu ve evreni kurar. İnsan, dünyayı oluşturduğunun farkındadır ve bu sorumluluğunun altındadır. Çünkü insan bütün bu özellikleri taşıyan tek, ‘biricik’ öznedir.

“ ...“Her ne isterseniz seçebilirsiniz,” sözü doğru değil.(...)her zaman seçebiliriz ama seçmemenin de aslında bir çeşit seçme olduğunu bilmek sorundayız.(...)Beni bağlamakla bütün insanlığı da bağlayacak bir seçişin sorumluluğunu yükleniyorum demektir.” (Sartre 2010:65)

Netice olarak, insan öncelikle (i) biyopsişik bir varlık olarak somut bir bütündür. (ii) İnsanın somut bir varlık olarak dünyada kendini gerçekleştirmesi ise ancak varlık koşulları ile mümkündür. O halde; “İnsan, bir girişimler zinciridir. İnsan, bu girişimleri yaratan bağlantıların toplamı, örülüğü ve bütünüdür.” (Sartre 2010:57). (iii) Bu yapıp etmelerinde insan özgürdür, değer yargılarına göre seçimler yapar ve bunların bütününden bizatihi kendisi sorumludur. “İnsanlar özgürdür, çünkü yarın ne yapacaklarına özgürce kendileri karar veririler.” (Sartre 2010:55). (iv) İnsanın yapıp-etmelerindeki etkenliği ise fiiliyatta iyi veya kötü yönlere doğru işler. Dolayısıyla insan disharmonik bir varlık olarak bünyesinde iyiyi ve kötüyü barındırır, her iki yönde de hareket eder. (v) İnsan bütün bu özellikleri ile sadece kendisini değil çevresini, dolayısıyla da dünyayı etkiler. Bütün bu süreç içerisindeki etkenliği ile “Bilinen bir şey olarak insan, doğa ve tarih tarafından oluşturulur; ama bilen olarak insan doğayı ve tarihi oluşturur.” (Simmel 2009:32). (vi) İnsanın bütün bunları gerçekleştirebilmesi için öne çıkan diğer değişkenlerden en önemlileri eğitim ve devlet olgularıdır.

“İnsanın bakıma, eğitime gereksinmesi, erişmesi gereken amacın idesini arayan, öğrenen, çalışan, başarılı,



başarılarını başka kuşaklara aktaran bir varlık olması için, onun bu sayılanları gerçekleştirecek bir devlet kurması gerekir.” (Mengüsoğlu 1988:47)

İnsanın eğitilmesi, eğitebilmesi insanın kazanımlarının diğer kuşaklara aktarımını sağlar. İnsan, eğitimle ulaştığı varlık koşullarını koruyup geliştirebilir. Devlet ise bütün insan organizasyonlarının merkezidir. “Çünkü insan tek olarak gelip-geçici bir varlıktır; tekler ölür, ancak tür yaşamakta devam eder; ve insan ancak bu sayede ölümsüzlük kazanır.” (Mengüsoğlu 1988:190).

### 1.1.2 İSLAM MEDENİYETİNDE ALLAH VE İNSAN

İslâm’ın dünya-ahiret, yaratan-‘insan’ algısı Kur’an, Hz. Peygamber’in hadisleri, sünneti ve islâm âlimlerinin düşünceleri çerçevesinde idrak edilir. İslâm medeniyetinde öncelikle yaratanın âlemi var edişinin nedenleri üzerinde durmak gerekir. Bu bilgiyi bize verecek olan Kur’an-ı Kerim’dir. Kuran’ı Kerim’in İslâm medeniyetinde ‘merkez’ oluşunun nedeni şüphesiz Allah’ın lafzını doğrudan insana getirmesidir.

“İslam medeniyetini bu noktada ayıran temel unsur, kutsal tanımlama hakkına ve ayrıcalığına sahip hiç biri ara ontolojik kurumsallaşmaya izin vermeyen bir varoluş doktrinini ortaya koymuş olmasıdır.” (Davutoğlu 1997:48)

Kur’an-ı Kerim’in ilahi bilgisi ‘insan’ı gerçek ile karşı karşıya getirir. ‘İnsan’ın gerçeklik algısı, dünya tasavvuru Allah’ın lafızlarıyla gerçekleşmiş olur. Gerçeğin bilgisinin insana sunulduğu insanın herhangi bir başka kuruma, kişiye başvurmaksızın gerçeği direkt olarak bünyesine katmasını sağlar. ‘İnsan’, yaratılış ve yaratılışının gayelerini ilk önce Kur’an-ı Kerim’de arar. Kendini kavrar.

“ ‘Göğü yeri ve bunlar arasındakileri boşa yaratmadık’ (Sâd 38/27 ), ‘Biz gökleri, yeri ve bunlar arasındakileri oyun olsun

diye yaratmadık' (Duhân 44/38) ve 'Göklerin ve yerin yaratılışında, gece ile gündüzün birbiri ardından gelişinde akıl sahipleri için deliller vardır. ... Rabbimiz, sen bunları boşuna yaratmadın' (Âli İmrân 3/190-191) ayetleri bu gayeyi vurgulayan ayetlerden sadece bir kaçıdır." (Koç 2010:101-102)

Kur'an- Kerim, insan ile Allah arasında sarsılmaz, güvenli bir bağın oluşumunu sağlar. Öyle ki insan, Kur'an-ı Kerim tarafından çerçevelenmiş, kutsal bilginin içerisinde güvenli epistemolojik alanda muhafaza edilir. Allah ile 'insan' (kul) ilişkisi bu güvenli alan içinde ortaya çıkar. İnsan, Kur'an-ı Kerim'e vakıf oldukça islâm medeniyetinin doktrinleri kendiliğinden değişmemek üzere ortaya konulmuş olur.

"Allah-u Teala'nın hem ilahî isim ve sıfatlarıyla bütün varoluş düzlemlerini kuşatması, hem de o varoluş düzlemlerinden birinde bulunan insana şahdamarından daha yakın olması, müslüman bireyi üstün güvenlik ve hürriyet hissiyle donatmaktadır." (Davutoğlu 1997:45)

Kur'an-ı Kerim çerçevesinde gelişen idrak ile 'insan' insan olmanın ötesine geçerek insan olduğunu unutmadan –kulluk bilinci- salt insanlığını aşar, başka bir düzlemde, kendiliğini oluşturarak kendisini yaratılmışların merkezinde -halife insan- konumlandırır. 'İnsan'ın Kuranî bir idrakle kuşatılması kuşaklardan kuşaklara nakille bir 'gelenek' oluşturur. 'Gelenek' de Ahmet Davutoğlu'nun ortaya koyduğu 'Ben-idraki'ni meydana getirir. Bu noktada 'gelenek' ve 'Ben-idraki'ni anlamlandırmak zaruri hale gelmektedir. 'Ben-idraki'ne geçmeden evvela 'gelenek'i anlamlandıralım. Seyyid Hüseyin Nasr, 'gelenek' kavramının modern dönem algısının oluşturduğu bir yanılısma içerisinde 'öteki' bağlamında ortaya konulduğundan hareketle 'geleneği' şu şekilde anlamlandırıyor:

"Gerçekte, tradition (gelenek) kelimesi etimolojik olarak nakletme ile alakalıdır ve bu tarif içerisinde bilginin, uygulamanın, tekniklerin, hukukların, şekillerin ve sözlü ve yazılı birçok diğer özelliğin intikalini kapsar. Gelenek

yaşayan bir varlık gibidir; iz bırakır, ama bu ize indirgenemez. O'nun naklettikleri kâğıt üstüne yazılmış kelimeler gibi görülebilir ama o insanların ruhlarına kazınmış gerçeklerdir de ve nefes ve hatta belli öğretilerin kendisiyle nakşedildiği bakış kadar latiftir.(...)teknik anlamıyla gelenek, gerçekleri insanlığa açıklanmış ya da açıklanmamış ilahi bir kaynağın hakikat ve ilkelerini; ve gerçekte, farklı diyarlardaki sonuçları ve (hukuk, toplumsal yapı, sanat, sembolizm, bilimler ve kazanılması için gerekli araçlarla birlikte Yüce Bilgi'yi ihtiva eden) uygulamaları ile birlikte nebiler, resuller, avatarlar, Logos (Kelam) ve diğer nakilci vasıtalar olarak tasavvur edilmiş olan birçok figür vasıtasıyla tüm kozmik sektörü ifade ediyor.” (Nasr 2012:78)

Seyyid Hüseyin Nasr'da 'geleneği' ele aldığımızda modern zamanda anlaşılan geleneğin 'modası geçmiş bir mitoloji' olduğunu anlarız. Nasr'ın ortaya koyduğu 'bilginin desakralizasyonu' –bilginin laikleşmesi- sürecinde geleneğin muhtevası, içeriği hafifletilmiştir. 'Gelenek' modern şekilde algılandığında insana anlamlı bir içerik sağlamaz. Oysa 'gelenek' İslâm'ın oluşturduğu medeniyetin özü şeklinde ele alındığında hem İslâm (din) hem de onun oluşturduğu değerlerle (her şeyiyle bir dünya görüşü) Müslüman bireyin 'ben-idrakini' oluşturan temel taş haline gelir. 'Gelenek' bu algı içinde; bitmiş bir dönemin boş uygulamaları gibi yüzeysel değil, yüzeyselliğin dışında yaşayan ve yaşayacak olanı/olanları ifade eder. 'Gelenek', yaşayan kutsal değerler, insana kendiliğini ve dünyasını içeren 'ben-idraki'ni sunar.

“Bir Ben-idrakinin oluşmasını sağlayan nihai etken de, kurumsal ve formel alan değil bir bireyin varlık sorunsalını anlamlı bir çerçeveye oturtan dünya görüşüdür.(...)Bir medeniyetin külli direnç gücü de, medeniyet prototipinin bu ben-idraki direncinde ortaya çıkar.(...)Ben-idraki herhangi bir kimlik meselesi değildir.(...)Bu iki kavram farklı iki bilinç düzeyini yansıtır. Kimlik, sosyal tanınma temelinde gerçekleşen ilişki-bağımlı bir bilinç olarak iki tarafı gerekli kılarken, ben-idraki bir karşı tarafa ya da sosyal bir tanınmaya ihtiyaç hissetmeyen bireysel bir şuur halini yansıtır.(...)ben-idrakinin herhangi bir başka otorite tarafından tanımlanabilmesi de, tasfiye edilebilmesi de imkânsızdır.(...)Bir kimliğin ben-idrakine dönüşmesi psikolojik ve zihni dönüşümün de tam bir bütünlük içinde

gerçekleşmesini ve iç bilinçten kaynaklanan ve şahsiyetle bütünleşen bir süreci gerekli kılar.” (Davutoğlu 1997:10-11)

İlkin İslâm’da insan, ‘varlık sorunsalı’ nı anlamlı bir çerçeveye oturtan dünya görüşüne kavuşur. Bu dünya görüşünün kaynaklarının önce Kur’an-ı Kerim sonra Hz. Peygamber’in (sav) sünneti, hadisleri daha sonra bu iki ana unsurla oluşan sahabenin ve sahabeye dâhil olanların silsilesinin oluşturduğu ‘her şey’in ‘gelenek’i meydana getirdiğini ‘gelenek’in de medeniyeti oluşturduğunu –İslâm medeniyeti- ‘medeniyet’inde ‘insan’ı bir sosyal kimlikten sıyrarak, tasfiyesi mümkün olmayan, bilinçli, sağlam ve bireysel bir şuur halini yansıtan, şahsiyetle bütünleşen ‘ben-idraki’ne ulaştırdığı anlaşılır. ‘Ben-idraki’ de İslâm medeniyetinin oluşturduğu ‘insan’ı ortaya koyar. Müslüman ‘ben-idraki’ zamansal ve mekânsal gelişim içerisinde medeniyetinin, geleneğinin bağlamında yaşar. Bu yaşayış statik bir durumu değil dinamik bir süreci ifade eder. Çünkü ‘gelenek’ modern zaman algısı içerisinde bitmiş, kesilmiş şekilde perdelenmeye çalışılsa da yukarıda ifade ettiğimiz şekliyle ‘gelenek’ canlıdır.

İslâm medeniyetinde Allah ve insan algısını bu temel parametrelerden algıladığımızda ‘varlık sorunsalı’, Allah ve insan’ın varlığı İslâm âlimleri tarafından metafizik bağlamda konu edinilmiştir.

#### 1.1.2.1 VARLIKTA ZORUNLULUK/ MÜMKÜNLÜK

Konu özü itibariyle yaratanın yarattığı ile varlıksal farklılığını ortaya koyar. İslâm inancındaki ‘tevhid’ ilkesi etrafında gelişen anlayışla Allah’ın ‘zorunlu varlık’ (İbnü’l-Arabî), ‘kendinde şey’ (S.Konevi) nitelendirmeleriyle diğer varlıklardan ayrı bir kapsamda ele alınışı zorunluluğudur. (Demirli:2009).

“ ‘Allahtan başka tanrı yoktur’ ifadesi, bir yerde gerçekliğin doğal ve aşkın olan şeklinde ikili olduğuna da delalet eder. Ama, her şeyden önce Allah ve sadece Allah vardır. O’nun

dışındaki her şey farklı, bambaşka bir alana, tabiat alanına aittir. O mutlak, muhtar, ruhani ve sonsuz, nurani ve kutsaldır. O evvel ve ahirdir; iyilik ve güzellik O’ndan gelir. O kelimenin tam anlamıyla aşkındır. ‘ O’na benzer hiçbir şey yoktur’ (Şura 42/11); zira O, zamana da, mekâna da bağlı değildir. Kur’an’ın O’ndan veya isim ve sıfatlarından söz ettiği yerlerde ne kastedildiğini müslüman sezgisel bir şekilde anlar.” (Koç 2010:49)

Ayetlerde ve hadislerde geçen Allah’ı tenzih ve teşbih eden ifadeler; Allah’ın ezeli ve ebediliği, bir ve mutlak oluşu ‘zorunlu varlık’ anlayışını sağlam bir temele oturtur. ‘Zorunlu varlık’ anlayışı:

“...“Tanrı vardı, Onunla birlikte başka bir şey yoktu” diye bilinen bir hadise sufilerin eklediği “şimdi de öyledir” ifadesinden hareketle Tanrı’nın sürekliliği âlemin geçiciliği düşüncesine dayanır.” (Demirli 2009:200)

Sufilerin ‘şimdi de öyledir’ çıkarımları Allah’ın varlığını merkez alarak O’nun dışındaki her şeyi O’nun bulunduğu noktadan algılamaları, yaratılanları Allah’ın varlığına ve birliğine dayandırmalarıdır. Bu durumda Allah, tek varlık sahibidir. Âlem, Ekrem Demirli’nin İbnü’l-Arabî’nin ‘ilahi isimler teorisi’nden açıkladığı şekliyle Allah’ın sayısız isminin dünyadaki tecellisidir. Âlem, Allah’ın yarattığı kâinat kendi kendine var olamayan, tek, ezeli ve ebedi yaratana muhtaç varlıktır. Muhtaç varlık kendi kendine var olamama durumuyla ‘mümkün varlık’tır. “Öyleyse mümkün hakikatler, Tanrı bakımından “sabit” şeyler, kendileri bakımından ise var olmayan [ademî] şeylerdir.” (Demirli 2009:202). Allah, varlığın yaratıcı olarak her şeye hâkimdir, her şey O’nundur ve O’ndandır. Çünkü O, tek varlık sahibidir.

“Zorunlu Varlık varlığını başkasından kazanmış olamaz ve “başkasından kazanılmamış olmak” Zorunlu’ya ait bütün niteliklerde geçerli olmalıdır. Çünkü başkasından kazanılmış zorunluluk fikriyle çelişir. Zorunlu her yönden zorunludur. Sözelimi zorunlu varlık’ın varlığı kendindedir. Başkasından kazanmış olsaydı, varlık kazandığı şey zorunlu

olurdu. Ya da başkası nedeniyle var olsaydı, muhtaç olurdu. Böyle durumlar zorunlu ifadesinin mantıksal sonuçlarıdır.” (Demirli 2009: 223)

Varlığın zorunluluğu Allah’a işaret ederken varlığın mümkünlüğü yaratılanlara karşılık gelir. ‘Mümkün varlık’, Allah’ın yarattıklarını ihtiva eder. Bu durumda her yaratılan varlık Allah ile ilişki içerisinde. O’ndan kopmama, kopamama hali ve hep O’nun kudretiyle var olma, varlığını devam ettirme muhtaçlığındadırlar. ‘Mümkün varlık’ mutlak anlamda bir muhtaçlığı ifade eder.

“Mümkün için kullanılan bütün bu ifadeler sürekli “eksik var olmaya” gönderme yapan terimlerdir. Bunun nedeni, sufilerin sürekli dile getirdikleri üzere hakikatlerde değişimin olmamasıdır. Bir şey ne ise sürekli odur! Yani mümkün, imkân ve fakirlikten asla kurtulamayacaktır. Buradan hareketle sufiler imkânın, bir kez var olduktan sonra da yok olma ihtimalinin sürekliliği sonucuna ulaşırlar. Gerçekte bu bir ihtimal değil, Tanrı’nın yardımı olmadığı sürece her an gerçekleşebilecek bir durumdur. Bu nedenle âlem ve mümkün her an Tanrı’nın kendisini yaratmasına muhtaçtır. Sufiler buradan “yaratmanın yenilenmesi” veya “sürekli yaratma” anlayışını geliştirmişlerdir. Tanrı-mümkün veya âlem ilişkisi bir kez gerçekleşen bir ilişki değil, sürekli ve her an yenilenen bir ilişki olarak görülür.” (Demirli 2009:182)

Allah’ın mümkün varlıktaki kudretinin sürekliliğini ifade eden ‘yaratmanın yenilenmesi’ anlayışı Allah’ın her an âlem üzerinde tecelli ettiğini ve tecellinin her an yenilerek devam ettiğini ortaya koyar. Yaratmadaki süreklilik her an ve benzer bir şekilde gerçekleştiği için idrak edilemez. Âlem, Allah’ın tecellisinden mahrum kaldığı anda varlığını muhafaza edemez, yok olur. Seyyid Hüseyin Nasr, ‘yaratmanın yenilenmesini’ nefes alışa benzetir:

“Bir akış olarak zaman parçalanamaz olmakla birlikte, bir başka görüş açısından bu, mekânsal bir noktanın tekrarıyla oluşan çizgi benzeri ânın tekrarlanışından başka bir şey değildir. Bu ân ya da şimdi sırasında tüm kâinat daralma/sıkılma (el-kabz) olayıyla Asl’a döner ve genişleme (el-bast) faaliyetiyle de yeniden yaratılır–nefes alışın iki

safhası gibi. Her anda yeni bir yaratılış (teccidü'l halk) vardır ve Yaratıcıyla O'nun yarattıkları arasındaki bağ kesiksiz olarak yenilenir. Camî'nin dediği gibi: "Kâinat her anda ve her nefeste durmaksızın değişir ve yenilenir. Her anda bir evren yok olur ve onun yerini ona benzeyen bir yenisi alır... Bu hızlı yer alışın sonucu olarak bu olayın seyircileri kâinatın sürekli bir varoluşa sahip olduğu yanılığına düşerler." (Nasr 2012:247)

Allah'ın kâinattaki tecellisi, O'nun yarattıklarıyla bağının daim nitelikte olduğu anlamına gelir. Yaratılan, 'insan' bu yaratılışın tecellisini her nefes alışverişinde yaşar. 'İnsan'ın tecelliyi farkında oluşu –bilme- şüphesiz insanı diğer yaratılanlar arasında farklı kılar. İnsan farkındalığı ile âlemde öncelikli varlık olmanın yanında farkındalığının gereğini de taşıyor olmalıdır, taşımalıdır. İslâm'da yaratılanlar arasında 'insan'ın varlığını, yerini aşağıdaki satırlar ortaya koyar.

"Bütün âlem ve âlemin göz bebeği olan insan Allah'ın bir sun'u, yani sanatıdır ve sürekli Allah'la birliktedir. Bizim hiçbir eylemimiz O'nun bilgi, irade ve kudretinden bağımsız değildir." (Koç 2010:122)

Allah'ın insan ile olan yakınlığını ve insan iradesinin O'ndan bağımsız ol(a)mama durumunu İslâm inancında insanın 'halife' varlık olmasında aramak gerekir.

#### 1.1.2.2 HALİFE VARLIK, İNSAN

Mümkün varlıklar içerisinde yer alan 'insan' halifeliğiyle âlemde varlıksal olarak kutsaldır. 'İnsan'ın halife oluşu, özgürlüğü ve yeryüzündeki gayesi yaratılışındaki özelliklerinden, yaratılışının amacından ileri gelir. 'Halife' olmak; 'insan'ı değerli kılar, 'insan'dan halifeliğin gereğini de bekler. İslâm inancında 'insan', bizatihi âlemin varlıksallığının sebebidir.

“İnsan âlemde son türeyen ve ortaya çıkan varlık olsa bile Tanrı tarafından ilk düşünülen varlık olmalıdır. “Bilinmek istedim, âlemi yarattım” derken gerçekte kastedilen insandır. İnsan ilk düşünülen şeydir ve ilk iradeyle ortaya çıkan varlıktır.” (Demirli 2009:245)

Allah’ın bilinmek istediği için âlemi yaratmasından yola çıktığımızda O’nu yaratılanlar arasında bilebilecek yegâne varlık ‘insan’dır. Âlem, bu kapsamda ‘insan’ için yaratılmıştır. Âlemin yaratılışındaki merkez varlık olan ‘insan’ âlemde ‘gaye varlık’tır. ‘Gaye varlık’ (Demirli 2009:245), olmak ‘insan’ın halife olmasının çıkış noktasıdır. Nasr, ‘insan’ın ‘gaye varlık’ olarak görülmesinin nedenini yaratılış öncesine atıfla ortaya koyar:

“Benzer şekilde Kur’an-ı Kerim’de insanın yaratılış öncesinde (ezelde) Rabbiyle yapmış olduğu misaktan, Allahu Teâlâ’nın “Ben sizin Rabbiniz değil miyim?” sorusuna “Evet, Rabbimizsin” diye olumlu cevap verişinden söz eder. Burada “Ben sizin Rabbiniz değil miyim” (elestü bi rabbiküm) Allahu Teâlâ’yla insan arasında ki yaratılış öncesindeki ilişkiyi sembolize etmektedir. Esrar-ı elest’i, yani bu yaratılış öncesi misakın sırlarını hatırlatarak insanları ilahi nitelikli ebedi gerçekliklerine kulak vermelerini sağlayan İslam bilgeleri bu ayeti sürekli tekrarlamaktan kendilerini alamamışlardır.” (Nasr 2012:184)

Nasr’ın dikkat çektiği yaratılış öncesinde Allah-insan diyalogu ve Ekrem Demirli’nin ‘insan’ın gaye varlık oluşuna yaptığı atıfta ‘insan’ın, Allah’a yaratılış öncesinde dahi ‘kulluk bilinci’ ile bağlı olduğunu görürüz. ‘İnsan’ı halife yapan insanın ontolojik olarak Allah’ın kulu olduğu realitesidir. Allah, insan ilişkisinin temeli insanın kul olduğu Allah’ın âlemlerin sahibi olduğu gerçeğinden oluşur. ‘İnsan’ın, kulluk bilincini yaratılış öncesinden bilmesi insana âlemde attığı her adımda Allah’ın rızasını gözetmek zorunluluğunu getirir. ‘Kul’ olmak İslâm inancında ‘insan’ın amacıdır, ‘insan’ kulluğuyla ‘insan’dır.

“Sözgelimi insan âlemin varlık sebebidir, çünkü Tanrı’nın âlemi var etme gayesi ancak insan vasıtasıyla tamamlanır ve



kemale erer. Bu durumda insan bütün âlemin varlığı için sebep olarak görülebilir. İbnü'l-Arabî'nin buradan türettiği başka bir terim ise insanı masik yani gökleri ve yeri ayakta "tutan" terimdir. İnsan, sayesinde bütün göklerin ve yeryüzünün var olduğu ve varlığını sürdürmesini sağlayan sebeptir. Nitekim insan dünya âleminden ayrıldığında artık onun varlığından söz edemeyiz. Gaye ayrıldığı için dünya da yok olur." (Demirli 2009:263)

'İnsan'ın âleme zuhur edişi yaratılışı tamamlamıştır. 'İnsan'ın âlemde gaye oluşu 'insan' olmadan bu âlemin var olamayacağı, anlam taşımayacağı gerçeğidir. 'İnsan' ömrünce kulluk ederek dünyadan ayrılacaktır, dünya da kendi gayesini böylelikle tamamlamış olacaktır. Çünkü âlemin gayesi insana kulluk vazifesinde araç olmaktır. Âlem, insanoğlunca bu çerçevede kutsaldır. 'İnsan' âlemin kutsallığını gözeterek kulluk eder, âlemde istediği her tasarrufu gerçekleştiremez.

"...insan ve tabiat eşit bir varoluş düzleminde bulunmaktadır ve bu anlamda yaratılmışlık açısından aynı Özne'nin nesnelere konumdadırlar. İnsanı, tabiat olgularından farklılaştıran şey ontolojik bir dikey hâkimiyet değil, o tabiatta tecelli eden gerçekliği idrak edebilme kabiliyeti ve bu çerçevedeki yaratılış misyonudur." (Davutoğlu 1997:43)

'İnsan'ı varlıksal olarak diğer varlıklardan ayıran yön Allah'ı bilmektir. Allah'ı bilen insan âlemin Allah tarafından niçin yaratıldığını da bilir. 'Bilme' aklın rasyonel işleyişinden ziyade O'nu bilemeğe gönderme yapar. 'İnsan' dünyada bu yöndeki bilmeden eylemlerde bulunur. Eylemler, aksi takdirde salt hareketi içerir. İslâm medeniyetinde 'İnsan' hareket için hareket ediyor değildir, O'na yaklaşmak için hareket ediyordur.

"Üzerinde durulacak ilk konu Âdem'in yeryüzünde halife olarak yaratılmış olmasıdır. Halife olmak bir tür vekâlettir. İnsan kimin vekilidir ve niçin vekil olmuştur? İbnü'l-Arabî'ye göre insan yeryüzünde Hakkın vekilidir ve vekâletin konusu, Hakkın hükümlerinin uygulanmasıdır.(...)Bu durumda insanın Hakka vekil ve halife olması, Onun

bilinmesine aracı ve vasıtası olması demektir.” (Demirli 2009:270)

Halifelik, insanın Allah adına kullandığı dünyadaki vekilliğini ifade eder. Vekilliğin konusu da şüphesiz insanın kulluk bilincini farkında olarak dünyada adım atmasının yanında Allah’ın hükümleri ile Allah’ı anmak ve âlemde hâkim kılmaktır. ‘İnsan’da halifelik ontolojik özelliktir. Ancak tek başına insanın halifeliğini gerçekleştirmesinde yeterli değildir. ‘İnsan’ın halifeliğini tamamlayan işlevsel hale getiren yön insanın O’nun bilincinde olarak hareket etmesidir.

“...yeryüzünde yaşayan ama yalnızca dünyevi olarak yaşamayan, Semavat ile arz arasında gerili, hem maddi hem de manevi özelliklere sahip, İlahi Melekat’un ışıklarını bu dünyada yansıtmak ve bu ışığın yayılması ve vahyedilmiş geleneğin öğrettiği batını gerçeklikle uyum içinde bir hayat vasıtasıyla bu dünyada ahengi ve düzeni korumak üzere yaratılmış bir yaratık olarak sorumluluklarından kaçabilme imkansızlığından haberdar kılınmıştır.” (Nasr 2012:181)

‘İnsan’ yeryüzünde olsa da esas itibariyle yönü Allah’a dönüktür. ‘İnsan’ın Allah’a dönüklüğünü yaratılış öncesinde Allah’ı rableri olarak bilmesinden hareket ettiğine değinmiştik. Bu noktada Nasr’ın ifadesiyle insan, ‘sorumluluklarından kaçabilme imkânsızlığından haberdar’dır. Bu haberlilik ‘insan’ı yükümlü kılmıştır. ‘İnsan’ın bilme yönü tasavvufi çerçevede şu şekilde ortaya konulur:

“...tasavvuf’un bilgi anlayışını belirlemiş olan “kendini bilen rabbini bilir” anlamındaki hadistir.(...)Yöntem hiç kuşkusuz görünenden hareketle görünmeyenin bilgisine(...)ulaşmak şeklinde daha önce kelamcılarının ve filozofların dile getirdikleri yöntemin ta kendisiydi.(...)Görünen âlem, bu hadiste insanın “kendisi” sözüyle ifade edilmiştir. Öyleyse insanın kendini bilmesi, Allah’ı bilmesinin yoludur.” (Demirli 2009:264-265)

Bu noktada ‘insan’ın mutlak anlamda özgür olmadığı ortaya çıkar. ‘İnsan’ Allah’ın çizdiği çerçevenin içerisinde hareket ettiği sürece özgürdür. Çünkü ‘kendini

bilen rabbini bilir' vurgusu 'insan'ı salt özgür bir varlık değil rabbini bilen bir varlık olduğu hududunca özgür bırakır. "İnsan için mutlak özgürlükten söz edilmese de sonuçta yükümlüğü anlamlı kılacak bir özgürlüğü kabul ettik." (Demirli 2009:288). 'İnsan'dan kendinden, çevresindeki yaratılmışlardan hareketle bir anlamlandırma yapması –kendini bilmesi- ve bu ölçütlerden hareket ederek Allah'ı idraki istenir.

"...her şey Tanrı'yı gösteren bir alamet ve ayettir. Bu görünenin görünmeyene delil ve ayet olması hakkındaki yöntemin ta kendisidir. Bu anlamda her şey Allah'ı gösteren bir ayettir. "Alem" de alamet demektir ve bu yorumla bağlantılıdır." (Demirli 2009:267)

Âlemdeki her varlığın varlığını Allah'tan –Zorunlu Varlık- kazandığını kendi başına var ol(a)madıklarını, mümkün varlık olduklarını ifade etmiştik. Her varlık bu kapsamda varlığını kazandığı Allah'a bağlı olmakla beraber Allah'ın varlığını ortaya koyar, sadece O'na işaret ederler. 'İnsan' âlemdeki işaretlerden dolayısıyla kendinden hareketle kendi varlığını anlamlandırır, kendini ve O'nu bilir. 'İnsan'ın bilebilmesi 'temaşa' ile ifade edilebilir.

"Zira İslami anlayışta olgu ve olayların anlaşılması modern Batı'ya özgü yaklaşımda olduğu gibi, 'aşağıdan yukarıya doğru' değil, 'yukarıdan aşağıya doğru' işler. Bu düşünme biçimi, işe tevhidle başlar ve başka her şeyi Allah ile olan ilişkisi bağlamında anlamaya çalışır." (Koç 2010:65)

Tevhid, anlayışı 'temaşa'da (seyir) merkezi oluşturur. Âlemin seyri tek ve bir olan O'nu idrak etmek için gerçekleşir. 'İnsan'ın algısı Allah'ı idrak edişten başlayarak âleme doğru yayılır. Yani algının merkezinde Allah'ın birliği ile evreni anlamlandırmak vardır. Müslüman, temaşasında böylelikle görünenden hareketle görünmeyeni kavrarken aynı zamanda O'ndan hareketle dünyayı başka bir düzlemde tevhidle algılar. Temaşa, âleme 'Bir'den bakıp âlemi 'Bir' görmektir.

"...İbnü'l-Arabî insanın önce Hakkı ardından eşyayı bildiği sonucunu çıkarır.(...)İnsan kendi birlik yönünü ortaya

çıkardığında, Hakkın yüzünü ortaya çıkartmış ve kendisine hâkim ismi de bilmiş olur. Hakkı da bu isim dolayısıyla ve bu isimle bilebilmektedir.” (Demirli 2009: 268)

‘İnsan’ın, Allah’ı bilmesi insana insan oluşunun gayesine varmasını sağlar. Her şey yalnız Allah’ı gösteren birer delil –gösterge- olarak insana görünür. ‘İnsan’ın görünen şeyleri temaşası insanı kutsal olana, O’na ancak ve ancak kutsal duygusuyla götürür. ‘İnsan’ her noktada O’nu görür ve farkında olur. Bu bilinçle yaşar. “Bu bakış açısı sık sık, “Ben bir gizli hazine idim; bilinmeyi arzu ettim” hadisine atıfta bulunularak ifade edilir.” (Koç 2010:106).

“İnsandaki kutsallık duygusu Değişmez ve Ezeli’ye yönelik olan duygudan başka bir şey değildir. Gerçekte olduğu şeye karşı olan hasreti için insan kutsalı kendi özü içinde taşır. Ve bu kutsal büyük ölçüde, Değişmez’i bilmek ve Ezeli olanı tanımak için yaratılmış olan aklın içinde bulunur. Bu tür bir Kutsal, Geleneğin kaynağıdır ve geleneksel olan kutsal olandan ayrılamaz.” (Nasr 2012:89)

Gelenek, kutsalla anlam kazanıyorsa ‘insan’ da geleneğin içerisinde bir varlık olarak ‘kutsal’ı içinde taşır. Temaşa, kutsal duygusuyla anlam kazanır. Temaşayı bakmaktan öteye geçiren ‘kutsal’ı görmek, idrak etmektir. ‘İnsan’, kutsal farkındalığı oranında temaşayı gerçekleştirir. Kutsal duygusunun yaşıyor oluşu günümüzde geleneğin canlı bir şekilde yaşıyor olduğunun kanıtıdır. Temaşa:

“...bizde her şeyden önce bir şükür duygusu meydana getirir. Büyük bir ahlaki duygu olan şükür duygusu da, uyandırdığı bu huzur ve teslimiyet duygusuyla, imanla taçlanacak olan bir dini tecrübeye dönüşür.” (Koç 2010:99)

‘Temaşa’, özü itibariyle seyirden imanla taçlanacak bir süreci ifade ederken ‘insan’ bu süreçte akıyla manevi yönünü kullanır. ‘İnsan’ temaşa sürecinde şükretmesini bilen bir varlık olarak kendi yerini ve O’nu farkında oluşunu ortaya koyar. İnsanın idrak edişinin insanı getirdiği noktada huzur, teslimiyet başlar. Teslim olmak insanı iman etmeye ve bu iman gereğini yerine getirmeye götürür.

Teslimiyet iman etmekle birlikte ‘ihsan’a gider. İnsan imanın gereği olarak tıpkı O’nun huzurundaymış gibi ibadet eder, dolayısıyla ‘dini tecrübe’ imanın aksiyon boyutunda ibadette gerçekleşir. Temaşadan dini tecrübeye dönüşen süreçte akıl insana yeterli gelmez, aklın mantıksallığı bu süreci kuşatamaz.

“İslam düşüncesindeki yaygın kanaate göre, salt duyular veya tek başına akıl bizi gerçeğe ulaştırma konusunda bir yerde yetersizdir. Zira akıl varlığı bölerek ve kavramlar şeklinde soyutlayarak kavramaya çalışır; bu yüzden de varlıktan uzaklaşmak gibi bir durumla baş başa kalır. Marifet çokluk içinde birliği kavramaktır. Bu da akıl, hayal ve duyuların birlikte gerçekleşeceği bir sezgi ve idrakte olur.” (Koç 2010:103)

‘İnsan’, O’nun kendisine verdiği her şeyle O’na yönelir. Akıl insanın iman edişinde kullandığı yetersiz araçtır. Zira, akıl soyut –metafizik- olanı kavramada eksik kalır. Aklın O’nu kavramadaki yetersizliği ‘insan’ı O’ndan uzaklaştırabileceği ihtimalini ortaya çıkarır. Öz itibarıyla ‘insan’ın O’ndan uzaklaşması mümkün olmasa da aklın yanılıcı yönü, metafizik bağlamda yüksektir. Dünyevi alanda cevap veren akıl insanın metafizik arayışlarında ‘insan’a –halife- eksik gelir. İnsan, aklın yanıldığı inanç meselesinde duyularının yanında hislerini de kullanır. İnsan aklıyla, hayaliyle O’nun idrakine varır. Gelenek ve geleneğin getirdiği kutsallık arayışı -iman etme- kalpte tecelli eder. İslâm medeniyetinde, halife insanda vurgu akıl yerine kalpte toplanır.

“Tüm geleneksel öğretiler tarafından teyid edildiği gibi aklın mahalli kalptir, baş değildir.(...)Kalp aynı zamanda insan mikrokozmosunun da merkezidir. Ve bundan dolayı kendisiyle her şeyin meydana getirildiği Akl’ın “mahal”lidir. Kalp, insan varlığını meydana getiren diğer unsurlar olan duygu ve iradenin de mahallidir. Aklın olduğu gibi iradenin ve derin duyguların –bunlar ruhi güç ya da meleklerin mikrokozmosunu meydana getirir- kökeni de kalptedir. Kalp aklın iman ile karşılaştığı yerdir de; burada insan hikmet ışığına doymuş hale gelir. Kur’an’da iman da, akıl (akl) da apaçık bir şekilde kalp ile özdeşleştirilir.” (Nasr 2012:164-165)

‘İnsan’ın varlıksallığında ‘kalp’in önemi O’nun ‘hiçbir yere sığmazken mümin kişinin kalbine sığması’yla teyit edilir. Akıl, insan için önemlidir ancak ‘halife insan’ için yeterli değildir eksik kalır. Çünkü “Halife insan zaman içinde yaşar, ama ebediyetin tanığı olarak.” (Nasr 2012:234). Akıl, ebediyete dönük ‘insan’a tam manasıyla cevap veremez. Akıl, iman ile bütünleşir bu durum halife insanın O’na tam manasıyla teslim oluşunu ifade eder. Bir nevi tevekküldür bu. ‘İnsan’ bilebileceği sınıra kadar gider durur, sonrasını bilemez. Ancak ‘insan’, akli aşan sorularla aklın ulaşamadığı noktalara ulaşmak ister. Aklın ulaşamadığı yerde de ‘insan’ kulluk bilinciyle ‘bilemeyeceğini bildiğini’ idrak eder, aklını geride bırakıp aklın sınırının ötesine imanıyla geçer. Seyyid Hüseyin Nasr’ın, gelenek, kutsal ve kalp anlamlandırmaları ‘halife insan’ın kopamayacaklarını ifade eder. Bunların karşıt algıları ‘halife insan’la bütünleşemeyeceklerdir.

İslâm inancında ‘insan’ın yaratılışındaki en önemli nokta Hz. Peygamber’in yaratılış ‘gerçek’idir. Hz. Muhammed (sav), diğer yaratılanlar arasında önceliklidir.

“İbnü’l-Arabî şöyle der: “Feleğin hareketiyle zaman ilk yaratıldığında Allah ilk ruh olarak Hz. Muhammed’in ruhunu yarattı. Sonra ruhlar feleklerin hareketleri vesilesiyle [ondan] meydana çıktı. Hz. Peygamber’in ruhu şehadet âleminde bulunmadan önce gayb âleminde var oldu. Allah ona peygamberliğini bildirmiş; Âdem henüz ‘su ve toprak arasında iken’ onu müjdelemiştir.(...)” İbnü’l-Arabî tarihi ve varlığı Hz. Peygamber’i merkeze alarak yorumlamaktadır. Hz. Peygamber ilahi ilimde sabit olan ilk hakikat ve ilk peygamberdir. Bu yönüyle de varlığın gayesi ve maksadıdır.” (Demirli 2009:41-42)

Hz. Peygamber’in ilk insan yaratılmadan önce gayb âleminde var olması, peygamberlikle müjdelenmesi Hz. Peygamber’i âlemin yaratılışında merkez varlığa, O’na yaklaştırır. Hz. Muhammed (sav), İslâm âleminde, müslüman ‘insan’ın varlıksal bilincinin ayrılmaz parçasıdır. ‘İnsan’ın Allah’a kulluğu, islâm inancı ve Hz. Peygamber ile kemale ulaşır. Çünkü Hz. Peygamber son peygamberdir. İslam dini de bu kapsamda son dindir. Hz. Peygamber’in gelişi, zamanın, mekânın yani

âlemin tam kemâle ulaşması, kendini tamamlaması şeklinde izah edilir. Bu görüşün çıkış noktası âlemdeki tüm gayelerin Hz. Peygamber’le tamamlanmış olduğudur. Ahir zaman düşüncesini de oluşturan budur. Âlem her şeyiyle kemale ermiştir. ‘İnsan’ın halifeliği de islâm inancıyla birlikte dolmuş, tamamlanmış olur. (Demirli 2009).

## 1.2 MEDENİYET DEĞİŞMESİ VE İNSAN

Modern dönem, ortaya koyduğu değerler sistemiyle Ortaçağ’dan farklıdır. Avrupa’nın yaşadığı dönüşüm aynı zamanda yeni bir dünyayı oluşturmuştur. Aydınlanma ile başlayan değişim ilerleyen zaman dilimlerinde diğer medeniyet havzalarında da hissedilmiştir, yaşanmıştır. Çalışmamızın bu noktasında ilk önce Modernite başlığı altında Avrupa’da yaşanan zihniyet değişimini inceleyeceğiz. Ardından modernleşme meselesine değineceğiz.

### 1.2.1 MODERNİTE

Batı medeniyetinde oluşan dönüşümü ifade eden ‘modernite’ kavramını Giddens (2010:28-29), şöyle tanımlar:

“...‘Modernite’ terimini çok genel anlamda, ilk kez feodalizm sonrası Avrupa’da ortaya çıkan, ancak 20. yüzyılda giderek dünya çapında tarihsel etkiye sahip olan kurumlar ve davranış biçimlerini ifade etmek için kullanıyorum.”

Modernite, Aydınlanma’dan günümüze evrensel çaptaki dönüşümleri içermesi yönüyle kendinden önceki oluşumlardan ayrılır. Modernitede, Giddens’in değindiği davranış biçimleri ve kurumlar daha ziyade modern dönüşümün sonucunu ihtiva

eder. Moderniteyi anlamlandırmada dönüşümün sonuçlarından ziyade ilkin dönüşümün temelleri üzerinde durmak gerekir.

“Aslında 'modern', radikal bir değişmeden sonra ortaya çıkanı adlandırır ve insana olduğu kadar çevresine de uygulanır. Modern dünya, tarımsal dünyanın yerini aldı; kendisini önceleyenlerle bağdaştırılamaz yeni bir dünya görüşü belirdi. Modernite önce insanı, daha sonra insanın dünyasını etkiler. O halde modernite sözcüğüne birlikli bir anlam vermek pekâlâ mümkündür: Burada söz konusu olan, geçmişin bilinmedik semantik alanını yapılaştıran yeni bir mantık, yeni bir dünya görüşünün mantığıdır. Modern olmak, artık düne ait olmayan ve başka yöntemlerle ele alınması gereken bir dünyada yaşamak demektir.” (Jeanniere 1990:112)

Modern, eski dünyanın arkada bırakıldığını ifade eder. Eski dünyadan, -Orta Çağ'dan- toptan kopuş esnek bir değişim değil Batı düşüncesindeki sert kırılmalardır. Eskinin kırılması yeninin eski yokmuş gibi tahayyül edilmesidir. O halde modern dünyanın getirdiği ilk şey bir fikir ayrılığı olmalıdır. ‘Semantik’ alanın yani epistemolojik bakışın yeni mantıkla ele alınması ve dünyanın yeni mantığın getirdiği parametrelerle -‘düne ait olmayan başka yöntemlerle’- ‘yeni’den kurulması fikri modern dünyanın temelidir. Eski, diye adlandırılanın yeni diye anılan dünyanın fikir penceresinden ‘eski’ olarak nitelendirildiği unutulmamalıdır. Eskinin eski olduğuna karar veren ‘yeni’dir. Modern dönüşüm ‘eski’ algısını geçmiş olan zamanın bütünü için kullandığı andan itibaren zaten epistemolojik anlamda ‘yeni’ diye adlandırılan bir algının oluştuğunu anlarız. Batı, dönüşümünü kritik, eleştirel bakışın üzerine kurmuştur. Çünkü eskinin toptan kritiğiyle ‘yeni’yi oluşturma çabası vardır. Modernite muhtevası gereği eskiye anarşik, agresif yaklaşır amaç eskinin tasfiyesidir.

“Batı felsefesi, belli coğrafyada, adına ister modernitenin yükselişi ister kapitalizme dönüşüm densin, belli tarihsel dönemde kendini gösteren büyük ve kapsamlı değişime özgü bir düşünce biçimi olarak ortaya çıkmış sayılabilmektedir. Bu düşünce biçiminin temelinde aklın ve bilimin kesin belirleyiciliği vardır. Böyle olunca kuşkuculuk ve sorgulama



yani kritik düşünme Batı felsefesinin temel öğretilerinden biri haline gelmektedir.” (Şaylan 2009:45-46)

Şaylan'ın 'kritik düşünme'yi Batı felsefesinin temeline oturtmasındaki kasıt Batı tefekkürünün eskiyi, Ortaçağ'ın doğrularını ve bu doğruları ortaya koyan kurumları –sistemleri- aklın eleştirel süzgecinden geçirerek yıkması yatar. Kritik düşünce, aklın öne çıkarılması ve Ortaçağ düşünce ölçütlerinin yerine bizatihi aklın geçmesidir. Batı'da yaşanan değişim, dönüşüm Batı'nın 'içsel' meselelerinin çözümü arzusundan doğar. Öyleyse fikri dönüşümün nedeni ve çözümü Batı'da gerçekleşmiştir. Modernin, getirdiği dönüşüm Avrupa'nın yaşadığı meseleler ve bu meselelerin çözümünün dünyaya uyarlanması ifade eder. Buradan hareket ettiğimizde 'kritik düşünce' en azından bazı medeniyetlerde anlam ifade etmez. Ancak modernitenin, Giddens'in bakışında dünya çapındaki bir dönüşümü ifade edecek kapsamda olduğu görülür. Modern algıda aklın kiliseyi arkada bırakması bir bakıma metafiziğin, dinin de kritik edildiği sonucunu doğurur. Oysa yine başka medeniyetlerde bunu gerektirecek bir ihtiyaç, arayış olamayabileceğini düşünebiliriz. Din merkezli bilginin kritik edilmesi Batı tefekkürünün tek yöne, dünyevi olana dönüşünü gerçekleştirir.

“Modernite din, felsefe, ahlak, hukuk, tarih, ekonomi ve siyasetin eleştirisiyle başladı. Modernitenin ayırteci niteliği, ortaya çıkışının özel işareti, eleştiridir. Modern çağı oluşturan her şey araştırma, yaratı ve eylemin metodu olarak tasarlanan eleştirinin marifetiydi. Modern çağın temel fikirleri ve kavramları -ilerleme, evrim, devrim, özgürlük, demokrasi- eleştiriden kaynaklanmıştı. 18. yüzyılda akıl, eski rasyonalizmi ve aklın zamanla değişmeyen geometrilerini radikal bir şekilde dönüştürdüğü gibi, hem evrenin hem de kendisinin eleştirisini yaptı. Akıl kendini eleştirmekle, kendisini Tanrı ya da Hakikat ile özdeşleştiren görkemli inşaları reddetti: Akıl düşünce evleri inşa etmeyi bıraktı, bir metod haline geldi: Akıl araştırmanın metodu oldu. Metafiziğin ve değişikliklere karşı duyarsız hakikatlerin eleştirisi: Hume ve Kant. Dünyanın, şimdiki zamanın, geçmişin eleştirisi; kesinliklerin ve geleneksel değerlerin eleştirisi; kurumların, inançların, Din ve Kilisenin eleştirisi; törelerin eleştirisi...” (Paz 1989:208-209)

Modernite ‘insan’ı aklıyla dönüştürürken, ‘insan’a özgürlüğü, ilerleme ve demokrasiyi ‘yeni’ olanları vaad eder. “Moderniteye geçişi belirleyen dört devrim, bilimsel, siyasal, kültürel ve endüstriyel devrimlerdir.” (Jeanniere 1990:113). Modernitenin devrimleri aynı zamanda ‘yeni insan’ın da inşasıdır. ‘Modern insan’ aklın getirdiği eleştirinin kurduğu dünyada oluşturulur. Modernite, sadece devrimleriyle dünyayı değil esasen ‘insan’ı dönüştürür. ‘İnsan’, aklın ürünü olan dünyada varlığını anlamlandıracaktır. Kilisenin değil aklın inşa ettiği dünyadır, modern dünya. ‘İnsan’ın temel gayesi aklıyla hareket etmektir, modern dünyanın insana vaad ettiği özgürlük budur. Antropolojik bakışta Kant’ın ‘insan’ı akıldan hareketle ortaya koyduğunu görmüştük. Geleneğin reddi, dinin, metafiziğin reddi ve eleştirisi aslında eskinin ‘öteki’ bizden olmayan şeklinde yaşamın dışına itilmesidir. Modern, yeni olan bu kapsamda dünyevi olana döküktür, yaşamsaldır. Eski, her yönüyle arkada bırakılmıştır. Akıl ‘yeni’ dünyanın garantisidir. “Modern kurumlar farklı temel hususlarda modern çağ öncesi bütün kültürler ve hayat tarzlarıyla süreksizlik içindedir.” (Giddens 2010:30).

“Akla mutlak güven –nesnelerin doğası konusunda dindışı bir anlayışın gelişmesinin doğal olarak insanları daha güvenilir ve değerli bir varoluşa götüreceği fikri- modern çağ öncesi dönemlerden kaynaklanan kader anlayışlarının tortularını taşır. Kader anlayışları, kuşkusuz, kasvetli bir görünüme sahip olsalar da, her zaman olayların seyri için önceden belirli ölçüde belirlendiğini ima ederler.” (Giddens 2010:45)

Modernde akla göre hareket edilir, akılla değerler dünyası oluşturulur. Giddens’in tespitine göre, akıl dinden gelen değerler sistemini yıkarken dinden boşalttığı alanı bizatihi doldurur. Her şey dinden sorulurken akıldan sorulmaya başlanılır. Akıl, tek değer ölçütü olarak geleceğin ‘kader’ini çizer. Eğer akıldan başka alternatiflere başvurulmuyorsa aklın çizdikleri Batı’nın kaderidir. Akıl, modern dünyadaki işlevselliğini bilimsellik temelinde götürür. Ahmet Davutoğlu’na (1997:26), göre ise aklın tek belirleyiciliğinin nedeni; “...dogma kırıcı mücadeleyi antropocentric (insan-merkezli) bilgi kaynaklarının tekilciliğine dönüştüren bilimsel seküler epistemoloji” dir. Nasr, (2012:11) ise “Bilgi ve Bilginin Desakralizasyonu”

başlığı altında ele aldığı konuyu epistemolojide laikleşmek, ilahi perspektiften çıkmak ve kutsal duygusunun yitirilmesi şeklinde yorumlar. İnsanda kutsalın, geleneğin kaybının nedenini de buradan hareketle değerlendirir. Modernitede, “Bilimsel devrim üzerinde ısrar etmek gerekiyordu; o temel devrimdir, tüm diğer devrimler ondan türer.” (Jeanniere 1990:116).

“Aristoteles tarafından geliştirilen mantık, “ya doğru ya yanlış” ikilemine dayanan iki değerli mantık olarak nitelenmektedir. Günümüzde bile geçerliliğini şu ya da bu ölçüde koruyan iki değerli mantık çerçevesinde skolâstik çağın tüm düşün yaşamının Aristoteles’e dayandırılması kesinlikle rastlantı değildir.(...)bu tek doğru temsil kabulünün anahtar konumunun modernite çağında da sürdüğü söylenebilir. Ancak, artık bu tek doğru temsil akıl ile kurulup temellendirilmektedir.” (Şaylan 2009:202-203)

Şaylan, da aynı noktaya temas eder. Modern dönemdeki değişim dinin yerine aklın geçmesidir. Akıl, iki değer taşır. Aklın yaslandığı çizgi iki göstergelidir. Bir uçta iyi, doğru, geçerli ve beyaz gibi olumlu göstergeler varken diğer uçta kötü, yanlış, geçersiz, siyah gibi olumsuz çıkarımlar vardır. Bu anlayış ara değerlerin reddi anlamına gelir ki bu da modern dünyanın değerler sisteminin bir çatışmaya, cepheleşmeye dayandığını düşündürür. Modern bakış bir bakıma çatışmacı -antagonizma- ötekileştiricidir.

“Faucault’ya göre klasik ve modern dönemin söylemleri, akıllı ve deli, normal ve anormal karşıtlıklarına dayanmaktadır ve bu karşıtlıklar içinde aklın, doğrunun ölçüt ya da normları uygulamaya sokulmalıdır. Yani insan ve toplum yaşamına bu karşıtlıklar içinde biçim ve içerik verilmektedir. Akıl ve doğru akıllıdan ya da normalden yanadır; buna karşılık, deli ve anormal aklın ve doğrunun dışında ya da karşısında yer almaktadır.” (Şaylan 2009:323)

Modernite, kritik düşünce üzerine tek boyutlu epistemolojik algıyla oluşturulmuş değerler sisteminde kendi doğrularından başka doğru kabul etmez. Modern algının karşısındaki her şey akıl dışıdır, aklın devirmesi gereken eskidir. Batı

düşüncesi, Davutoğluna'göre (1997:15), “güçlü ve sert ben-idraki”ne sahip değerler sistemiyle oluşturulmuş medeniyet algısını ihtiva eder. Yukarıda geçen temel devrimlerden, kurumsal sistemlerin uygulanmasına kadar -hukuk, demokrasi, özgürlük, sanayi vb.- kapsamlı bir dönüşümü ifade etmesi yönüyle güçlü ‘moral’ -değerler- sistemi oluşturur. Ancak bir başka doğrunun olabileceği ihtimaline dahi yer vermeyişi nedeniyle serttir. Sertlik, modernin en güçlü yanını oluşturduğu gibi en kırılğan noktasını ortaya koyar çünkü ‘kritik düşünce’nin akla, kendi kendine yönelme ihtimali de vardır. Aynı zamanda daha sağlam, esnek bir dünya algısı karşısında ‘sert’ olması nedeniyle dağılabileceğini içerir.

“Modernite kavramını John Mc Gowan şöyle tanımlamaktadır: “Modernite toplumun herhangi bir dış otorite ya da deity (tanrısal kökenli) söz konusu olmaksızın kendi kendine ürettiği ilkelere dayanarak meşruluğunu temellendirilmesidir.” (Şaylan 2009:73)

Modernitenin tanrısalı reddi, meşruluğunu kendisinin oluşturması ve kabulü Modernite’nin tek otorite gibi davrandığının kanıtıdır. Akla dayanan algı ‘ilerlemeci tarih anlayışı’ ile ‘insan’ın zamansal akışta her daim daha iyiye gittiğini ifade eder. Aydınlanma, insanlığın hep artı değere iyiye doğru gideceğini varsayar. Akıl, ürettiği değerler sistemiyle kendi gittiği yönün iyi olduğunu kabul etmekle iyiye doğru olan akışı kendinde varsayar. İyiye doğru giden tarihsel akışta insan, aklıyla hep daha iyiyi hedefler.

“Aydınlanma çağı ve onun özellikleri ile ilerici tarih anlayışı (insanın aklını ve bilimi kullanarak sürekli ileriye doğru gitmesi) modernite çağının kavramsal öncülleridir. Tarihin ilerici özelliği öncülü, insanoğlunun aklını ve bilimi kullanarak giderek evrene egemen olacağını, önce doğanın kör güçlerini denetimine alacağı sonra evrenin bir parçası olan toplumu da akla uygun (rasyonel) olarak düzenleyeceğini öngörmektedir.(...)İnsanoğlu akıl ve bilim ile cenneti yeryüzüne indirecektir.” (Şaylan 2009:35-36)

İlerici tarih anlayışının zamansal çizgiyi iyiye gidişe sabitlemesi kötünün iki değerli mantık çerçevesinde diğer, eski olan her şey gibi ters yönde bırakıldığını gösterir. İleriye gidiş bu perspektifte kaçınılmaz olur. İlerici tarih, başka bir deyişle akıl insanlığın ileri gidişinin tek anahtarıdır. Modernite, vaatleriyle insanlığın iyiye gidişinin büyük bir organizasyonudur.

“Geçmiş, bugünden daha mükemmel değildir: Mükemmeliyet, arkamızda değil önümüzdedir, terkedilmiş bir cennet yoktur, ama yerleşilecek bir toprak, inşa edilecek bir şehir vardır.” (Paz 1989:186).

İlerici tarih anlayışının gelişiminde gerçekleşen dünya çapındaki savaşlar ve krizler, atom bombalarının patlaması ve artı değer paylaşımında yaşanan adaletsizlikler modern dünyanın eleştirilmesinin dayanak noktalarını oluşturur. Aklın insanlığı ileri getireceği varsayımının atom bombasıyla parçalanması, Batı tefekküründeki ‘kritik düşünce’ nin modern dünyayı kuşatmasına nedendir.

Avrupa’nın aklın merkezde olduğu devrimleri, kurumsal yapılanma ile dünya çapında bir tipikleşmeyi oluşturur. Kültürde, bilimde, sanayide, ekonomide, demokraside, eğitimde ve diğer alanlarda kabul gören yaklaşımlar modernitenin merkezleşmesini sağlar. Dünyada tek tipleşme özellikle II. Dünya Savaşı’ndan sonra belirginleşir. ‘Küreselleşme’ Avrupa’nın algılarının diğer medeniyet havzalarına geçişini sağlayan unsurdur.

“Küreselleşme, en azından bazı yerinden-çıkarıcı mekanizmaların sonuçları bakımından, hiç kimsenin modernitenin yarattığı dönüşümlerden bağımsız bir “seçim yapamayacağı” anlamına gelir.” (Giddens 2010:37)

Modernitenin kurumsal anlayışlarının değişik medeniyet sahalarında kabul görmesi dünyada siyaset, ekonomi, eğitim ve bilim alanlarında entegrasyonu sağlar. Avrupa’nın medeniyet algısının yaslandığı düşünsel arka plan böylelikle farkında olunsun olunmasın diğer medeniyet havzalarına çeşitli derecelerde intikal eder.

Küreselleşme, olgusunu bu perspektiften gördüğümüzde modern kurumların yerleştiği medeniyetlerin değerler sisteminde buhranlara yol açacağı da görülür. Günümüzde modern algının sirayet ettiği tüm medeniyet havzaları içsel anlamda kendi krizlerini yaşarlar. Batı medeniyetinin zeminini oluşturan zihniyetin kendi doğrusu dışındakileri normal dışı kabul etmesi neticesinde medeniyetlerin bu algıya reaksiyonları ‘krizi’ oluşturur. ‘Kriz’ modern algının, diğer medeniyet algılarıyla çatışmasını ifade eder. Dikkat çekilecek bir husus Batı’dan çevreye doğru aksiyon, çevreden Batı’ya doğru ise reaksiyonun oluşudur. Batı medeniyetinin güçlü ve sert yapısının küresel düzeydeki yorumu aşağı yukarı budur. İster etkileşim ister iletişim densin her temas karşılıklı alışverişi oluşturur. Etkileşimler, iletişimler Simmel’a (2009:65) göre, “mübadele” olarak görülmelidir. Mübadelenin getirdiği alışveriş -meta veya fikir ne ise- etkileşimde bulunanlar üzerinde tesir edecektir. İletişim, etkileşimde dolayısıyla mübadelede iki taraftan birinin çekingen veya baskın olması, mübadelenin iki eşit tarafından gerçekleşmediği sonucunu doğurur. Böylelikle aktif alandan pasif alana mübadelede nüfuz artacaktır. Nüfuzun, aksiyonun engellen(e)memesi hali bir süre sonra kendiliğinden küreselleşmeden ‘bağımsız bir seçim yapamama’yı oluşturacaktır. ‘Küreselleşme’, entegrasyonu sağlarken Batı ile Doğu arasında eşitsiz etkileşimi meydana getirir.

Modernitenin akıl merkezli dünya ve insan algısını, İslâm medeniyetinin kutsal odaklı dünya ve insan tasavvuru ile karşılaştırdığımızda iki farklı değerler sistemiyle karşılaşırız. Farklı değerlerden oluşan iki medeniyeti kavradığımızda Osmanlı İmparatorluğu’ndan günümüze modernleşme çabalarındaki ‘kriz’leri yorumlamak kolaylaşacaktır.

### 1.2.2 MODERNLEŞME MESELESİ

Batı ile İslâm medeniyetinin evren algılamaları iki medeniyetin birbirine yaklaşamayacak derecede heterojen yapılar oluşturduğunu gösterir. Batı ve Doğu’nun teori ve pratikteki yaklaşımları gerilimleri meydana getirir. Modern

dönem öncesinde ve başlangıcında gerilim sahaları iletişimin, ulaşımın yapısı itibariyle devletlerin sınırlarında askeri karşılaşmalarda sınırlı coğrafyalarda yaşanıyordu, kalabiliyordu. Ulaşım, iletişim, ticaret ve sanayi alanlarındaki gelişmeler dünya medeniyetlerini birbirine yaklaştırırken gerilim alanlarını da genişletir.

İslam medeniyetinin, Avrupa ile karşılaşma alanlarından biri de Osmanlı coğrafyasıdır. Osmanlı'nın sınır kentlerinde Batı ile olan alışverişin -ekonomik, kültürel, siyasi- Anadolu kentlerine göre daha fazla olacağı açıktır. Aynı zamanda imparatorluk yapısı itibariyle Osmanlı'da toplumun çeşitliliğinin getirdiği paylaşımlarla İslâm medeniyeti bu çeşitliliği taşıyordu. Osmanlı İmparatorluğu'nun kalbi olan Topkapı Sarayı bunların dışında bir perspektiften Avrupa'ya bakıyordu: Fetih düşüncesi, Kızıl Elma ülküsü.

Osmanlı, fetih düşüncesinde meydana gelen aksamlar Kanuni zamanı ve sonrasında belirginleşmeye başlamıştır. Kanuni'den II. Mahmut'a uzanan dönemde yenilik hareketleri ilkin Kanuni dönemine öykünme ile gerçekleştirilmek istendi. Öykünme, aksaklığın gelenekselle aşılma istenmesidir. Dışa bakışı değil, içe bakışı gerektiren süreçtir. Yaşanan duraklama içsel olduğu kadar dış kaynaklı bir meseleydi. Osmanlı İmparatorluğu'nun yapısal doktrinlerini oluşturan unsurlar iç ve dış gelişmeleri doğru okuyamamışlar veya okumuşlarsa da çeşitli nedenlerle gerekli eylemleri hayata geçirememişlerdir.

İran, Rusya ve Avusturya-Macaristan ile yapılan savaşlar, içte göç hareketleri ve tımarın bozulması gibi nedenler öykünmenin başarıya ulaşamayacağını gösteriyordu. Avrupa'da yaşanan keşifler, ticaret yollarının değişmesine neden olmuştu. Osmanlı iç sıkıntılarının yanında dışta yaşanan siyasal, ekonomik ve askeri gelişmeler geniş coğrafyaya yayılan imparatorluğu etkilemekteydi. Durum Osmanlı, jeopolitiğinin yeniden yorumlanmasını gerektiriyordu. Osmanlı'nın okyanuslara açılmaması imparatorluğun doğal sınırlarını aşamamasına neden olan en büyük meseleydi. Osmanlı, 'fetih' düşüncesi aksadığında arayışlara gitti. 'Fetih'

düşüncesinin aksaması önemlidir, 1071'den bu yana Osmanlı coğrafyasında kurulan Müslüman-Türk devletleri 'fetih' düşüncesiyle yönetiliyordu. Devlet sistemin kalbi fetihtir. Fethin durması, fetih odaklı devlet mekanizmalarının ve toplumsal yapının işlememesi demektir. Öykünmenin dışına çıkmayı zorunlu kılan da budur. Osmanlı, modernleşmesinin başlangıcını 'fetih'i canlandıracağı düşünülen askeri yenilik arayışları oluşturur. Osmanlı'da askeri alanda başlayan yenilikler Tanzimat ile tüm topluma yayılır. II. Mahmut'un devleti merkezileştirmek için yaptığı yenilikler Tanzimat'ın temelleridir. Modernleşme bu doğrultuda Tanzimat'tan günümüze oluşan süreci ifade eder. Yenilik doğası gereği Osmanlı'da geleneksel anlayışların terk edilmesini gerektirir. Özellikle yeniçerilerin ortadan kaldırılması yenileşmenin önünü açar.

1839 yılında Tanzimat'ın ilanı ile imparatorluk resmi olarak garplılaşma hareketini her alanda başlatır. Askeri alanda başlayan yenilik hareketi topluma yayılacak şekilde genişletilir. Garplılaşma fikri yönetenler tarafından ilan edilişi yönüyle saraydan halka doğrudur. Modernleşme Osmanlı yönetiminin imparatorluk için öngördükleridir. Program, devleti ilk başta geleneksel yönetim anlayışından uzaklaştırır. Tanzimat öykünmeyi ve eskiyi rafa kaldırır.

“Çok vahim ve siyasi hadiselerin ve iktisadi şartların beraberinde yürüyen bu yenilikler hakikatte, bir medeniyet dairesinden öbürüne geçmek, asırlardan beri inanılmış ve uğruna mücadele edilmiş değerler dünyasından ayrılmak demektir.” (Tanpınar 2010:70)

Modernleşme; Kırım Savaşı- Islahat Fermanı, 93 Harbi-I.Meşrutiyet, II. Abdülhamit yönetimi, II. Meşrutiyet-31 Mart Vakası, Trablusgarp Savaşı, Balkan Savaşları ve Bâb-Âli Baskını gibi çalkantılı dönem ve olaylarla devam eden süreçtir. 1839-1914 I.Dünya Savaşı arasındaki dönemin yukarıdaki ana olaylardan hareketle ne kadar yıkıcı olduğu anlaşılabilir. Siyasi, askeri ve ekonomik çöküntü yıllarıdır. Dinamik bir coğrafyada kapsamlı dönüşümler yapmak zordur. Modernleşme başarıyla ilerlese bile kısa sürede imparatorluğu düzlüğe çıkarması düşünülemez.



Tanpınar'ın tespiti bizi Osmanlı'da 'insan' değişimi olduğuna götürür. Medeniyet dairesinin değişimi esasen 'insan'ın değişmesidir. Doğu'dan Batı'ya yönelişi ihtiva eden sürecin bizi ilgilendiren en önemli sonucu insanımızdaki değişimdir. Tanpınar, modernleşmenin bizim açımızdan medeniyet değişimi meselesi olduğu tespitinin üzerine medeniyet değişiminin ilk görünümünü dualite-ikilik ile anlamlandırır. İkilik, medeniyet değişiminin sonucudur.

“1839'dan sonraki devrin bir hususiliği de memlekette gittikçe kuvvetini arttıran bir ikiliği doğurması, onun manzara ve ruh bütünlüğünü kırmasıdır. Bugün bile halk dilinde ve hatta fikir hayatında o zamanlardan kalan “alafranga” ve “alaturka” (musikide olduğu gibi) “eski” ve “yeni” (zihniyet meselelerinde) tabiriyle ifade edilen bu ikilik ilk realitesi Tanzimat'ın en büyük fatalitesidir.” (Tanpınar 2010:132)

Modernleşme, geleneksel yapıyı kırarak bütünlüğü yıkmıştır. İkilik, eskinin değişiminin bir anda olamayacağı gibi yeninin de hemen yerleşemeyeceğidir. Dolayısıyla Osmanlı'da iki hayatın, iki insan tipinin oluştuğunu düşünebiliriz.

“...İstanbullu, nişanlı yüksek sınıf memurlarına, arabalı, alafranga sofralı konaklarına rağmen örf ve âdeti, insanların kıyafeti, çarşı, pazarı ve bu pazarları dolduran insan kalabalığının kendisi ile umumi manzarasında bütün Müslüman şarkı içinde toplayan eski imparatorluk başkenti idi.(...)Bu yerli manzaranın yanı başında müreffeh birkaç zümreye mahsus ikinci bir hayat yer yer teessüs etmişti. Bununla beraber en garplı yaşayış bile içinden daha çok yerli idi. Bütün bu konaklarda, Ramazanlarda alaturka sofralar çıkıyor, harem devam ediyor, cariye alım satımı oluyor, saray dışarıya kadın çırağ ediyor, yaverin yanı başında haremağası, piyano hocasının yanı başında alaturka saz ve musiki hüküm sürüyordu. Bunlar şüphesiz, cemiyeti sonunda tasfiyeden tasfiyeye girmek şartıyla kendisine yeni ve hususi bir hayat çerçevesi yaratmaya götürebilirdi. Asıl ehemmiyetlisi, müesseselerde ve manevi insandaki ikilik idi.” (Tanpınar 2010:133)

Tanpınar Osmanlı toplumunun panoramasını çiziyor. İkiliğin müesseselerde meydana gelen boyutunu ise daha önemli görür. Modern kurumların Osmanlı’da oluşturulması meselesine değinir. Askeri alanda başlayan değişimler şüphesiz ilk olarak da askeri müesseselerde başlayacaktır. Savaş coğrafyasına dönen topraklarda askerin yetiştirilmesi zorunluluğu öncelikli hale gelir.

“Bunların arasında yeni teşekkül eden ordunun ihtiyaçları başta gelecekti. Harbiye Mektebi açılır. Bu mektep, daha evvel açılıp bu devirde ıslah edilen Mühendishane ve 1839’da Kat’i şeklini alan Mekteb-i Tıbbiye ile beraber, memlekete muhtaç olduğu müspet Avrupa bilgisini taşıyacaktır.” (Tanpınar 2010:73)

Yeni okullar sadece askeri değil, yeni insanı inşa eden kurumlar olarak düşünülmelidir. Osmanlı modernleşmesinin yeni insanı bu okullarda yetişir. İnsandaki ikilik farklı bilgi anlayışlarıyla oluşur. Yeni askeri ve sivil okullardan yetişen ‘insan’ın yenilikleri kabulü eski ‘insan’a göre kolay olacaktır. İki ayrı insan bu noktada iki ayrı yönden gelen, farklı iki yöne bakan insan demektir. “19, yüzyıldan itibaren yaygınlık kazanan medrese-okul ya da aydın-âlim çatışması iki farklı bilgi paradigmasının çatışma alanları olarak görülmeye başlanmıştır.” (Davutoğlu 1997:42).

“...1940’larda, kültür üzerine çalışan bir antropolog, Robert Redfield, yeni sayılamayacak fakat şimdiye dek bu kadar açıkça ortaya konmamış bir görüş ileri sürdü. Bu görüşe göre kültür iki ana kola ayrılabilirdi: biri kırsal bir hayat yaşayan ve tarımla geçinen insanların kültürü, diğeri de şehirde yaşayan özellikle yönetici sınıfın insanların kültürü. Redfield bunlardan birine “küçük gelenek”, diğeri “büyük gelenek” adını verdi.” (Mardin 2011:23)

Küçük geleneği halk, yönetilenler oluştururken; büyük geleneği saray; aydın, asker ve bürokrat gibi yönetenler oluşturur. Mardin, konuyu divan edebiyatı ve halk edebiyatı ayrımıyla anlamlandırır. Nüfuzu elinde bulunduran büyük, nüfuzun altındakiler ise küçük olarak nitelendirilir. Mardin, Osmanlı toplumsal yapısında

‘yeni’ insanı büyük gelenek çevresine yerleştirir. Yeni insan tipi merkezde yer alırken diğer unsurlar merkezin çevresinde yer alırlar. İktidara yakın olan yeni insandır. “Batı’dan etkilenmiş eğitim kurumlarının gelişmesi ile küçük ve büyük kültür arasındaki uçurum genişledi.” (Mardin 2011:63). Osmanlı’da modernleşmeyi başlatan Mustafa Reşit Paşa, devamındaki Ali ve Fuat paşalar –bürokratlar- yeni yetişen askerler, büyük gelenek ve çevredekiler, küçük gelenek. Padişahın II. Meşrutiyetle arka plana itilişi ile modernleşmeyi gerçekleştirenler başta bürokrat ve askerlerdir. Neticede “20, yüzyılda modern Türkiye’yi bu okullarda yetişmiş ve cumhuriyetin tek partili siyasal sistemi ile kısmen bütünleşmiş olan askeri ve sivil bürokratik seçkinler kurdular.” (Mardin 2011:273).

“Aydınlanma düşüncesinde, açıkça ifade edilmese de devlete ve aydınlara özel bir rol biçildiği görülmektedir. Aklın ve bilimin belirleyici olduğu kültürün toplumdaki yığınlarca benimsenmesi ancak aydınların ve devletin katkıları ile gerçekleşebilecektir.” (Şaylan 2009:56)

Modernleşmeyi Osmanlı İmparatorluğu’nda ve Türkiye Cumhuriyeti’nde yürüten kesim büyük kültüre –merkez- ait olan bürokratlar ve askerlerdir. Modernin devlet, toplum teorisinin uygulamasını gerçekleştirendirler. Yığınların –çevrenin- benimsenmesi istenen şeylerin ilk uygulayıcıları ve benimsenmesi istenenlere karar verenler. Böylelikle modernin ‘aydın’ algılamasına ana çerçevesiyle ulaşırız. Benimsenmek istenenler devlet eliyle gerçekleştirilir. Akla ve bilime inanan aydın meşrutiyeti sağlar, devlet uygular ve halk benimser. Kimsenin modernin dışında kalmaması istenir.

Cumhuriyet yıllarında ikiliğe son vermek için ciddi bir modern kurumsallaşmaya gidilmesi sonucu görünürdeki ikiliğin kaldırıldığını düşünebiliriz. Modern dünyaya adapte olmak için her alanda gerçekleştirilen köklü değişiklikler eskiyi silerek tek tipleşmeyi sağladı. Bu; küçük gelenek, çevre diye adlandırdığımız kesimin büyük geleneğe, merkeze entegrasyonunu sağlamak içindir. Bütünleştirme gayretleridir.

“Batı siyasal düşüncesinin Osmanlı İmparatorluğu’na girişi de başlangıçta Batı’nın “büyük” siyasal düşünürlerinin eserleri yoluyla değil, fakat Batı’da fizyokratlar olarak bilinen bir kamu idaresi kuramcılarının uzantısı sayılan “kameralizm” yoluyla girmiştir. Kameralizm, Batı’da “aydın despotizmi” adı verilen siyasal görüşün siyasal teorisini oluşturuyordu.(...)Aydın despotizminin istediği, bunların yerine merkezden idare edilen, bütün birimleri birbirinin eşi bir devlet yapısı kurmaktı. Bu açıdan, aydın despotizminin en son halkasının bu amacı gerçekleştirmiş olan Fransız ihtilâliyle gerçekleştiği söylenebilir. Kameralizm, aydın despotizminin kuram haline getirilmiş düşüncesiydi. Kameralistlere göre güçlü bir devlet, aynı zamanda güçlü ve problemsiz bir orta sınıfa dayanan bir devlettir.” (Mardin 2011:82-83)

Buradan Tanzimat fikrinin esas meselesinin ‘merkezileşme’ olduğu anlaşılır. Devlet adamlarının amacı güçlü bir merkezi yapıyla işlevsel bir devlet oluşturmaktır. İmparatorluğun etnik, kültürel yapısı açısından düşündüğümüzde bu gerçekleşmesi zor ve ciddi bir organizasyonu gerektirir. Mardin’in ifadesinde ‘bunların yerine’ den kasıt egemenliğin, idarenin bütünlüğünü bozacak her şeyin ortadan kaldırılmasıdır. Kameralizm, Avrupa’da Ortaçağ’ın kurumlarına yönelirken Osmanlı’da geleneksel yapının anlayışına ve kurumlarına yönelir. Osmanlı’nın yönetim yapısı, şekli açısından bu anlaşılabilir bir durumdur, ancak devletin yıkılmasından da anlaşıldığı gibi uygulanamamıştır. Mesele, imparatorluğu tehdit edecek her türlü ayrılıkçı unsurun bertarafı ve İstanbul merkezli bir yönetimdir. Osmanlı’nın vali atamaları bu kapsamda değerlendirilebilir.

Osmanlı’daki durum Tanpınar’ın ifadesiyle bir merkezileşmeden ziyade ikiliğe dönüşerek var olan yapıyı da tahrip etmiştir. 1839-1914 arası amaçların araçlarla organize edilememesi ve imparatorluğun kendi içinde organik bir bütün oluşturamaması merkezileşme çabalarının sonuçsuz kaldığını gösterir. I. Dünya Savaşı’ndan sonra devletin coğrafyasının küçülmesi, etnik çeşitliliğin azalması Kurtuluş Savaşı’nın kazanılması ve Cumhuriyet rejimine geçişle merkezileşme ancak sağlanabilirdi. Cumhuriyet tarihinin ilk yıllarında yeni anlayışın kurumları kurulur ve işlevsel hale gelirler. Bir bakıma büyük gelenek, çevreyi istediği şekle sokar. Ana

hatlarıyla iktidar araçlarının tek elde toplanmasına ve tek elden yönetimine merkezileşme diyebiliriz. Bunlarla birlikte yeni oluşumun devamının sağlanması tımar ve köy ile değil sanayi ve burjuva sınıf ile olur. Sanayileşme ve kentleşme, orta sınıfın teşekkülü için önem arz eder. Sanayi inkılabı iktisadi hayat için gereklidir. Tarımsal üretimden fabrikalara geçişle orta sınıfın inşası, burjuvanın oluşumu mümkündür. 1929 dünya ekonomik bunalımı ve 1940'lar, II. Dünya Savaşı kalkınmayı engelledi. Neticede, küçük çevrenin merkez ile adapte olamaması, ekonomik ilerlemeye dâhil olamaması ve çok partili hayata geçilememesi büyük problemler demektir. Merkez, çevre arasındaki gerilimin boyutlarını artıran meseleler çok partili hayata geçişle yeni bir boyut kazanır.

Cumhuriyet, demokrasinin sonucu olarak küçük geleneğe oy ile iktidara dâhil olma şansını tanır. Çevrenin iktidarda yer edinmesi, merkez alanın aleyhine doğru güçlenmesi, kendi doğrularını ve çıkarlarını korumayı sağlar. "...Gerçekten, modern Türkiye'nin geçirdiği dönüşüm, kabaca "küçük gelenek"i oluşturan öğelerin, daha fazla oranda "büyük gelenek"e nüfuz etmesi şeklinde tanımlanabilir." (Mardin 2011:184-185). Moderleşmenin özellikle 1950'lerle birlikte bu bağlamda üstten aşağıya doğru ilerleyişi çevrenin aşağıdan yukarıya çıkan değişim istekleriyle geriler. Bu tarihten sonra toplumda iki çevrenin –büyük, küçük- 'çatışması'nın yoğunlaşacağı açıktır. Çatışma, normalleşme gerçekleşinceye dek devam edecek bir süreçtir. Dolayısıyla dış dinamiklerden ziyade iç dinamikler ülke gündemine şekil verir. İki çevrenin konumlanması Türkiye'de hareketli bir toplum yapısına neden olan unsurdur. Bu doğrultuda Türkiye'deki ana olaylardan bazılarını kabaca ortaya koyduğumuzda Türkiye'nin dinamik bir toplum olduğu görülür. 1946 Demokrat Parti, Şubat 1952 Nato, 6-7 Eylül 1955 olayları, 27 Mayıs 1960 darbesi, 1969'dan 1980'e sağ-sol ekseninde öğrenci olayları, Temmuz 1974 Kıbrıs Harekâtı, 1 Mayıs 1977 işçi bayramında yaşananlar, 12 Eylül 1980 darbesi, 1984 terörün ortaya çıkışı, ekonomik krizler ve Irak müdahaleleri. Osmanlı İmparatorluğu'nun devamı –ardıl- olan bir devlet olarak Türkiye Cumhuriyeti'nin Osmanlı hinterlandında yüklendiği meseleleri, -Bosna, Cezayir, Filistin gibi.- de eklemeliyiz.

1950'lerden günümüze şüphesiz modern dünyaya adapte olmada Türkiye'de pek çok adım atılmıştır. Modernleşme ülkenin değişimini sağlarken toplumsal hayatta kentleşme ile yeni problemlere yol açmıştır. Toplum, kentte sanayi, ticaret merkezli olarak geleneksel yapıdan çıkar. Göç olgusu yeni problemleri doğurur. Kentin inşası, kent hayatı, sanayileşme ve patron-işçi sorunları 'insan'ımızın yeni meselelerinden bir kaçıdır. Kentle birlikte toplumsalın ve yeni 'insan'ımızın oluşumu:

“1950'lerin başından itibaren, yüzde 3'lük bir ekonomik büyüme hızına eşlik eden yüzde 2,9'luk nüfus artışı ile, Türkiye'nin toplumsal yapısında müthiş değişimler gerçekleşmiştir. Türkiye, köy ile kent arasında çok sayıda orta büyüklükteki şehirlere sahip birçok Avrupa ülkesine benzememektedir. Bu büyüme kalıbına eşlik eden kırsal kesimdeki hareketlenme, böylelikle, birçok eski köylüyü büyük kentlerdeki gecekonduya fırlatıp atmıştır.” (Mardin 2011:234)

Tanzimat'la başlayan merkezleşmeye Cumhuriyet ile ulaşılmasıyla ancak kentleşme ve sanayileşmeye geçilebildi. Buradan modernleşmenin tamamlanmamış veya hiç geçilememiş evrelerinin olduğu anlaşılır. Büyük nüfusların yerleştiği kentlerin organize edilememesi çarpık yerleşmeye neden olur. 'İnsan' iş, eğitim, sağlık, ulaşım, güvenlik ve mesken edinimi gibi çeşitli problemlerle karşılaştı. Kentte iç çeperde büyük kültür, dış çeperde gecekondulaşmayla gelişen çevre kültür vardır. Şehir(li)-köy(lü) problemleri şehirde bir araya gelir. Kent, bu bağlamda yeni bir yaşam alanından ziyade merkez ve çevrenin yeni karşılaşma alanıdır.

Modernleşme meselesinin ilerleyişi hakkında söyleyeceğimiz tespit, kısmi modernleşmenin, eksik modernleşmenin yaşandığıdır.

“...modernleşmeye katılmayanlar modernleşmenin tamamen dışında kalamazlar, sınırlı bir şekilde katılırlar, teknoloji hayatlarını etkiler, fakat değerlerini diri bırakır. Bu sınırlı modernleşme Osmanlı İmparatorluğu'nda geleneksel

yapıların Batı'daki kadar sert bir şekilde yırtılmamasından ileri gelmiştir." (Mardin 201:78)

Modernleşmenin Avrupa'da olduğu gibi geleneksel yapıları kıramaması modern algının yerleşimini sınırlı alana iterken modern algıyla kurulmak istenenler de –kent gibi- gereken niteliklere ulaşmada yavaş kalır. Ne tam manasıyla modern, ne de geleneksel olan bütün bir yapı kurulamadı. Eksik yapıların getirdiği problemler gerilimler oluşturur. Modernleşme, bu anlamda Avrupa'dan farklı ilerlerken farklı problemlere de nedendir.

"Bu kapsamlı değişme, beraberinde, halk kültüründen ve modern ideolojilerden devşirilmiş değerlerin, pek tutarlı olmamakla beraber şaşırtıcı denecek derecede pratik bir "kolaj"ı (tertip) da beraberinde getirmiştir." (Mardin 2011:253-254)

Kentte birleştirilmeye çalışılan büyük ve küçük gelenek bütün bir resim oluşturamamış kent ve köy değerlerinin harmanlanmasından oluşan karma yapıyı oluşturmuştur. Modern Türkiye'nin meseleleri bu 'kolaj' dahilinde gerçekleşir. Bu modernleşmenin görünen kısmıdır. Esas, 'insan'ın modernleşmeye adapte ol(a)mamasıdır.

"...cumhuriyetin kültür politikası, yerel kültürel kökleri arama çabasının üstüne bindirilmiş kararsız (şaşkın) bir Batı kültürü hayranlığından oluşmaktaydı. Özellikle, kadrosunu çoğunlukla çevreden gelen kişilerin oluşturduğu normal okullarda bu kökleri aramanın çabasının üzerinde duruluyordu, ama bu kesinlikle laik bir yöneliş idi. Fakat, ister dindar ister laik olsun, Türk aydınının dünyasını 1950'lerde yeniden bu kültürel kök arayışı kapladı." (Mardin 2011:275)

'İnsan'ımızın modern arayışlar içerisinde kaybolması, modern algıyla bütünleşememesi kök arayışına neden olur. 'İnsan'ın geleneksel anlayışlarını muhafazası buna nedendir. Modernleşme gayretlerinin bütünlüğü sağlayamaması,

modernin organize edilemeyişi gibi pek çok sebep kök arayışlarının görünen sebepleri arasında gösterilebilir. Mardin'in ifadeleri kök arayışlarını ortaya koyar niteliktedir.

“...Batı'nın Türkiye'ye en yalıtkan ve yüzeysel biçimleriyle yerleştiği doğrudur. Ancak, bunun nedeni, “taklit” değil, Müslüman-Osmanlı-Türk kültürünün bir yapı unsurunda aranmalıdır.” (Mardin 2011:19)

Bizde moderni tam olarak yakalayamamaya neden olan toplumun kültürünü, kökünü oluşturan ‘gelenek’dir. İslâm medeniyet dairesindeki ‘insan’ın varlığını modern algıda anlamlandıramaması meselesidir. ‘İnsan’ımızın modernde kendini göremeyişi, yer edinmeyişi nihayetinde köklerine geri dönmesidir. Davutoğlu ise kök arayışı meselesinin ‘ben-idraki’nden hareketle çözümler. Bu kapsamda kök arayışının nedeni İslâm medeniyetinin oluşturduğu ‘ben-idraki’dir: “İnsanın kendi ben-idrakini bir varoluş anlamı olarak çözememesi, sürekli bir kimlik kaymasını beraberinde getirmektedir.” (Davutoğlu 1997:15). ‘İnsan’ımızın yapısında bulunan kök olarak ‘ben-idraki’ modern algıyla bütünleşememiştir. Modern süreç içerisinde ‘ben-idraki’nin çekirdek alanı haricinde kaymalar değişimler olduğu düşünülebilir. ‘İnsan’ın kök arayışlarına girişmesi kendi medeniyetinin algılarına dönüşü hızlandırır. ‘İnsan’, “...kimlik belirlemeye dönük dünya görüşü arayışı...” (Mardin 2011:258), gayesindedir. Türkiye’de yaşanan arayışlar ‘ben-idraki’ne dönmedir, ‘ben-idraki’nin sonucudur.

“...tarihi zeminden koparılmış batı-eksenli seküler Türk kimliğinin, İslam medeniyetinin unsurları ile bezenmiş ben-idrakini, merkezi otoritenin gücüne ve iradesine rağmen, bir türlü tasfiye edememesi de, medeniyet ben-idrakinin siyasi irade ile tayin edilmesinin imkânsızlığındandır.(...)Bunlar uzun dönemli medeniyet tarihinde sadece konjunktürel etkide bulunan geçici dalgalanmalara yol açabilir.” (Davutoğlu 1997:12)



Modernin ‘gelenek’i tavsiye edememesi moderleşme sürecinde sürekli bir kimlik kaymasına’, ‘geçici dalgalanmalara’ neden olsa da bir öz yapı olarak ‘ben-idraki’ kendini muhafaza etmiştir. Mardin’in kültürümüzün yapı unsurunda ile kastettiğinin Davutoğlu’nun ‘ben-idraki’yle örtüştüğü kanaatindeyiz. Müslüman-Osmanlı-Türk kültürünün bir yapı unsuru -özü- olarak ‘ben-idraki’ kök arayışının bizatihi varacağı noktadır. Arayış, bir bakıma ‘normalleşme’dir. Arayış, yeni yapının ‘ben-idraki’nde yer edinmemesi ve tasfiye süreci olarak düşünülebilir.

“Bugün modernleşme ve medeniyet direnci arasındaki çelişkinin en önemli boyutu da alternatif ben-idrakleri arasındaki ilişki ile ilgilidir. Bir taraftan batılılaşma hareketlerinin geleneksel medeniyet ben-idraklerini çözerek batı ben-idrakini transfer etme çabaları başarısız kalırken, diğer taraftan geleneksel medeniyet ben-idraklerinin sosyal formları belirleme güçleri zaafa uğramıştır. Bu çelişki, medeniyet ben idraki ile sosyal formlar arasında bir tür yabancılaşma sorununu beraberinde getirmiştir.(...)Hayat-dünyası tekelci kültürün yaygınlaşması ile batılılaşırken, geleneksel medeniyet ben-idraki diriliğini sürdürmeye devam etmiş ve karşı sosyal formlar oluşturma çabası içine girmiştir.” (Davutoğlu 1997:14)

‘İnsan’ın ‘ben-idraki’nin direnci geniş çeperde medeniyetin direnci şeklinde görülür. Medeniyetleri karşılaştıran Davutoğlu (1997:17), medeniyetimizin ‘güçlü ve esnek medeniyet ben-idraki’ne sahip olduğunu belirtir. Medeniyet algısının ‘kırılamaması’ını açıklayan esnekliktir. Esneyen herhangi bir şeyin bir süre sonra kendi hafızasında taşıdığı şekle döneceği açıktır. Medeniyetimizin yaşadığı modernleşme süreci ‘esneme’ olarak algılanır. Modern dünyadan gelen kodlar geleneksel ‘ben-idraki’ içinde tanımlanamayıp kabul edilmeyeceklerdir. Süreç içerisinde yıpranmaların olacağı açıktır. Mardin, kültür yapısını ‘Müslüman-Osmanlı-Türk’ ekseninde tarif ederken bir bakıma ‘ben-idraki’nin hangi çizgiden oluştuğunu tespit eder. İslâm medeniyet dairesinde, Müslüman çizgide oluşan Osmanlı’yla devam eden ve günümüze oluşan bir Müslüman-Türk ‘ben-idraki’. Tanpınar’ın, ‘asırlardan beri inanılmış ve uğrunda mücadele edilmiş değerler dünyası’ tarifi de aynı kapsamdadır.

“Modern Türk kimliğini bu unsurlardan ayrıştırarak tanımlamaya çalışan ve İslam-öncesi Anadolu kültürlerine dayandırılan tarih tezlerinin başarısızlığı, ben-idrakine dönüşmesi mümkün olmayan merkezi ve soyut kimlik uyarlamalarının, tarihi ve zihni temele oturan sağlam bir ben-idraki zemini karşısında yetersiz kalmış olmasındandır.” (Davutoğlu 1997:12)

‘Ben-idraki’ni oluşturan yapı bütündür. Gelişim çizgisi veya değerleriyle oynama yapılamaz. Toplumun kodu olan ‘beni-idraki’, ‘insan’ın varoluş alanıdır. ‘İnsan’ın dolayısıyla toplumun ve medeniyetin değerlerini veren idrak ediş, tarihi ve zihinsel kapsamından ayrı düşünülemez. ‘Ben-idraki’, sağlam zemindedir çünkü gerçek ve canlı olandır. Tanpınar’ın ifadesiyle ‘asırlardan beri inanılmış ve uğrunda mücadele edilmiş değerler dünyası’nın oluşturduğu kodları ihtiva eder. Bireyin dokunulamayacak, kapsanamayacak çekirdek alanıdır. İfade ettiklerimizi daha iyi kavramak için Mengüşoğlu’nun tespitlerine de göz atalım. Mengüşoğlu, konuyu antropolojik insan görüşünde, ‘insan’ın varlık koşullarını ölçüt olarak değerlendirir:

“Zamanımızda hemen her ulus, Avrupalılaşmaya, yani Avrupa kültür çevresinin içine girmeye çalışıyor, tıpkı denize girer gibi. Böyle bir amacın gerçekleştirilmesinin ne kadar güç olduğu yeter derecede ve ciddi bir şekilde düşünülüyor. Hâlbuki Batılı adını alan kültür çevresi ne otohtondur, ne de Avrupalılar tarafından hazır bulunmuştur; bu kültür çevresi yüzyıllarca sürüp giden bilim, felsefe, teknik, sanat gibi bir eylemler zincirinin sonucudur. Birçok dolambaçlı ve hatalı yollardan geçen bu eylemler, insan, özgürlük, devlet, din, doğa, çalışma, ekonomi, topluluk hakkında belli bir görüşün; hayat, bilim, felsefe, sanat, teknik, genellikle dünya karşısında takınılan bir tavrın zemini üzerinde gerçekleşmiş ve gelişmiştir. Fakat bu görüş, donmuş bir görüş değildir; tersine, değer ve değer-öğeleriyle bezenmiş, oluş içinde bulunan bir görüştür.” (Mengüşoğlu 1988: 68)

Antropolojik insan görüşünde ‘insan’ların varlık-koşulları üzerinde farklı tasarruflarda bulunabileceğini görmüştük. ‘İnsan’, bilmeden, değere, seçimden, eyleme ve sorumluluğa uzanan çizgide devlet oluşturan bir varlık olarak ‘medeniyet’i de oluşturur. Tersten ele aldığımızda Medeniyet ‘insan’a varlık

koşullarını niçin, nasıl kullanacağını açıklayan üst çatıdır. Medeniyet, ‘İnsan’a varlığını ifade eder. ‘İnsan’ın varlığını, ‘ben-idraki’ni oluşturur. Batı medeniyetini oluşturan varlık-koşulları ‘oluş içinde bulunan’ canlı bir yapıdır. Bu canlı yapının içerisine dışarıdan girmek, uyum sağlamak veya oluşturulan ‘görüş’ü alıp gitmek veya onu kopyalamak mümkün değildir. Her medeniyet algılar bütünü olarak vardır, ancak bu yapı medeniyetler arasındaki mübadelelere engel değildir. İki medeniyet arasındaki mübadeleler tıpkı günümüzdeki organ nakilleri gibidir. Medeniyete dâhil olacak unsurun medeniyete adapte olabilecek nitelikte olması gerekir. Aksi durumda organik bütün olan medeniyet alınmak istenenleri yabancı -tanımlanmayan- olarak kodlayacaktır. Bu durumda medeniyetlerin varlık-koşullarının benzer, homojen olduğu durumlarda mübadele gerçekleşebilir:

“Eğer ulusların <varlık-koşulları> aynı düzeyde değil de, aralarında büyük farklar varsa, o zaman başarıları devralmak, onlara katılmak olanağı da ortadan kalkar.(...)eğer bu başarılar, heterojen kültür çevrelerinin başarıları ise, o zaman bu güçlükler daha da artar. Çünkü bu kültür çevrelerini meydana getiren, canlandıran meydana getirmiş ve canlandırmış olan heterojen görüşler, değerler, değer-öğeleri birbirine yabancıdır.(...)İnsan başarıları bir kesintisizlik gösterirler. İnsan, kendi başarılarının kesintisizliğini her zaman canlı tutmak zorundadır. Eğer bu kesintisizlik bozulur, kesintiye uğrarsa, o zaman insan kendi başarılarının <oluş>undan kopar. Eğer böyle bir kopma sürekli olursa, bu, uluslar için önceden kestirilemeyen tehlike dolu sonuçlar doğurur.” (Mengüşoğlu 1988:72-73-74)

Avrupa medeniyeti ile İslâm medeniyeti heterojen kültür çevreleridir. İki medeniyet arasındaki geçişleri sınırlayan unsur bu heterojenliktir. Farklı bilgi, insan, dünya ve zaman perspektifinden kalkan bu medeniyetlerin kesişim alanları sınırlıdır. İki medeniyetin farklılıkları çatışma oluşturur. Eğer, iki medeniyetten birisi diğer medeniyet algılarına dâhil olmak isterse kopuş, uzaklaşma başlar. Medeniyete bir şeyler dâhil etmek değil, o zaman medeniyetinden kopuş olur. Medeniyeti oluşturan öğeler birbirine bağlıdır, kesintiye uğratıldığında medeniyet çözülebilir. Güçlü ve sert medeniyet olan Batı, karşısında pek çok medeniyet kırılabilir. Batı medeniyetine

yakın –homojen- medeniyetler ise zengin transferler gerçekleştirebilir veya Batı ile bütünleşebilir.

“Rusya’da “Avrupa” ve “Eski Rus” kültürü arasında görülen ayrılık Osmanlı İmparatorluğu’ndaki “Avrupa” ve “Eski Türk” kültürü arasındaki uçurumdan daha munistir.” (Mardin 2011:38)

Rus modernleşmesinin başarısı bu şekilde düşünüldüğünde anlaşılabilir hale gelir. Medeniyeti oluşturan varlık-koşulları bölünerek sadece tekniksel veya başka bir yönün alınmak istenmesi de doğru bir yaklaşım değildir. Bu nedenle Tanzimat ile başlayan modernleşmede sadece tekniğin alınmasını istemek gerçek dışıdır. Teknik, modernleşme çabalarında istenen ilk unsurdur. Mesele, tekniğin gelenekselde oluşturulması değil transfer, nakil edilmek istenmesidir. Modernleşmede teknik alınıp götürülebilen bir varlık-koşulu olarak algılanmıştır. Tekniğin, medeniyetin varlık-koşullarının canlı ögesi olarak transferi istendiğinde ne olacağını Mengüşoğlu şöyle ifade eder:

“Batı kültür çevresi dışında bulunan uluslar için, en başta çekici olan, güç kazandıran bir alan olarak tekniktir. Tekniğin kolayca alınabileceği sanılır. Fakat teknik de insanın öteki varlık-koşullarından kopararak bir ülkeden alınıp öteki ülkeye sokulamaz.(...)onların taşındıkları yerde araştırma yoktur; sadece öğrenme vardır; bundan dolayı onlar ne yapabiliyorlar; ne de hayatı, hayat-görüşünü etkileyebiliyorlar; en çok alındıkları düzeyi koruyabiliyorlar ve çok sürmeden de kanara itiliyorlar; çünkü onlar eskimişlerdir; çünkü bu arada zaman geçmiştir; bu geçen zaman içinde bilgi düzeyi, yahut teknik alet, asıl yapıldığı yerlerde ilerleme göstermiştir. Yeni yollar, yeni yöntemler bulunmuştur; bilginin düzeyi, onun uygulanması, teknik alet, onun yapılması, nitelikli yüksek bir düzeye ulaşmıştır.” (Mengüşoğlu 1988:69-70-71)

Alınan unsur, varoluş ortamından çekildiğinde başta yaşamsallığını kaybeder. Salt bir nitelikte kullanılıyor ya da ihtiyaçlara cevap veremiyordur. Medeniyetin kendi gereksinimlerinden oluşturamadıkları -teknik gibi- dışarıdan alındığında

medeniyet içerisinde hayat kazanamaz. Teknik, o medeniyetin varlık-koşullarının oluşturduğu değerlerle iç içe ve canlı bir organ olarak işlevsel hale gelir. Alınan unsur ne ise kökeninin bulunduğu ortamda canlı olarak gelişmeye devam ettikçe transfer eden medeniyetler geri kalacaklardır. Günümüzde ‘uluslararası ekonomi stratejik’ meselelerinin muhtevalarından biri olan teknik, patentsel anlamda üretene büyük avantajlar sağlar. Teknik, maddi ve manevi unsurlarıyla bütün olan medeniyetin parçasıdır, beraberinde medeniyetini de getirir. Modernleşmenin maddi hayatı düzenleyen bir unsur olarak görülmesinin yanlışlığı buradan anlaşılabilir.

Modern anlayışın Batı medeniyet dairesinde gerçekleştiğini, Batı’nın Doğu medeniyet (İslâm medeniyeti) dairesi ile heterojen kültür çevreleri olduğunu düşündüğümüzde Avrupalılaştırmanın Doğu medeniyeti ve ‘insan’ı üzerindeki olumsuz bir etkisi vardır. ‘İnsan’ımız hem modernin problemini taşıırken hem de derinde ruhi bir karmaşayı yaşar. Modern dünyaya adapte olmayı engelleyen ‘ben-idraki’dir. Bu doğrultuda ‘insan’ımızın arayışları medeniyetini gerçekleştirmedi.

### 1.3 MODERNİTE VE İNSAN

Aydınlanma’dan günümüze gelişen süreçte modernite, yeni bir dünya oluştururken yeni insanı da inşa etmiştir. ‘İnsan’da kompleks, girift meseleler yumağı oluşturan modern hayat, ‘insan’ı sarmalamıştır. Bu bölümde modernite içerisinde yaşayan ‘insan’ı birkaç başlık altında ele alacağız.

Ortaçağ’ın kalıplarını kırarak gelişen modernite sürecinde akıl üzerine inşa edilen bilimsel, endüstriyel, siyasal, toplumsal (kültürel) temel devrimlerin, kültürel, toplumsal ayağı konunun muhtevalarını içerir. Modernitenin oluşturduğu kültürel, toplumsal yapıya geçmeden önce modernitenin oluşturduğu ‘moral’e değinmek gerekir.

### 1.3.1 MODERN MORAL VE ELEŞTİRİ

‘Moral’, ‘insan’ı çevreleyen değer yargılar bütünüdür. Geleneksel yapının tersine oluşan modern değerler ‘insan’ı ve toplumu oluşturur. Modern dünyanın ‘insan’ına hazır ve geçerli yolları sunan, işlevsel -geçerli- kodlardır. Bu yönüyle modern moral, modernitenin oluşturduğu değer yapısıdır.

“ ‘Moral’sözü Nietzsche’de çoğu zaman olumsuz bir anlam taşır. Moral, şeylerin değeriyle ilgili bir hazır yargılar bütünüdür.(...)Nietzsche’de moral, herhangi bir değerlendirme tarzı; belli bir çağın değer yargıları ve “iyidir-kötüdür” dediği şeylerin tablosudur. Bu değer yargıları, şeylere “iyi” veya “kötü” denmesi, dolayısıyla yapılması veya yapılmaması gereken, insandan insana, değer tabloları da çağdan çağa değişir. Değerler değil, değer taşıyan şeyler değil, bu değerlerin ve şeylerin yorumlanması, onlara yükletilen anlam ve önem –onlara yükletilen değer-, başka başka değerlendirmelere göre olumlu ya da olumsuz olmaları, tablodaki sıraları –ön plana veya arka plana geçmeleri-dir değişen.” (Kuçuradi 2009:7-8)

Modern birey maddiyatını ve maneviyatını bu kodlara bakarak oluşturur. Modern dönemde geçerli olanlar ‘moral’de yazılıdır. Bütün normallikler ‘moral’ içinde toplanırken anormallikler ‘moral’in dışındadır. Moral, güncellenen bir yapıdır. Güncellenen unsurlar varolan yapıyla uyumlu haldedir. Kendini yavaş da olsa yenileyen bir yapıdır. Çünkü çağ birdenbire değişmez, böylelikle değer algılarında radikal değişiklikler normal süreç içerisinde beklenmez. Büyük ve anormal olaylar, sebepler moralde değişikliklere neden olur ki bu da insanın varlık-koşullarına, medeniyete yansır. ‘Moral’, onu oluşturan medeniyetin ‘insan’ından etkilenir; ‘insan’ı ve medeniyetini etkiler.

“Nietzsche’nin ‘değerler’ sözüyle dile getirdiği şey, bütün insan başarıları, en dar anlamdan en geniş anlamına kadar bütün insan başarıları, insanın her şeyi –düşünceleri, ülküleri, bilimi, sanatı, felsefesi, dini, moralleri, tarihidir.” (Kuçuradi 2009:15)

Morali oluşturan değerlerin bütünü o medeniyetin; zihinsel arka planını, odak noktalarını içermesi yönüyle mühimdir. Bütün bu değerlerden oluşan moral, o medeniyeti diğer medeniyetlerden ayrı kılar. ‘İnsan’, kendisini morale göre anlamlandırır, gerçekleştirir. Avrupa’nın Ortaçağ’ın karşısına koyduğu morali Nietzsche şu şekilde tarif ediyor:

“19. yüzyıl Avrupa moralinin zıt, ama ikincisi birincinin sonucu olan değerlendirme tarzlarından biri, Hıristiyanlığın değerlendirme tarzı; diğeryse onun karşı kutbu, ama aynı zamanda bir sonucu olan bilimci-pozitivist, demokrat-sosyalist değerlendirme tarzı, “Tanrı”nın, “öte dünya”nın yerine “modern toplum”u koyan değerlendirme tarzıdır.” (Kuçuradi 2009:95)

Mengüşoğlu da Avrupa’nın içerisinde bulunduğu durumu Nietzsche ile paralel şekilde değerlendirir:

“Teolojik dünya görüşü, olup biteni, olup bitmesi gerekeni güçlü bir varlığın amaçları tarafından önceden tayin ettiriyor; insanı da olup bitenin sadece edilgen bir seyircisi yapıyor. Mekanist bir dünya görüşü ise her şeyi doğa yasaları, doğa güçleri tarafından tayin ettiriyor. Antropoloji her iki görüşü arasında önemli bir farklılık görmüyor. Çünkü her iki görüş de insanı sahip olduğu niteliklerden, ayrıcalıklardan yoksun kılıyor; her iki halde de insan, insan dışı olan güçlere teslim ediliyor.” (Mengüşoğlu 1988:116)

İki ifadenin ortak noktası Avrupa moralinin Ortaçağ’daki Hıristiyan ağırlık noktasından maddeci, akılcı bir dünya görüşüne geçmesidir. Bu maddeci görüş, kendinden öncekinden farklı değildir. Eski moral dini amaç olarak görürken, Avrupa’nın yeni morali de akılcı amaç olarak görür. Moral, ‘insan’dan kendisine uymasını, uygun hareket etmesini bekler. Batı tefekkürünün oluşturduğu yapıyı Mengüşoğlu’nun antropolojik görüşü içerisinde anlamlandırdığımızda ‘insan’ın varlık koşullarını kullanması ve kendiliğini oluşturması engellenir. ‘İnsan’ varlık-koşulları üzerinde etken olması, onları hayatı için araç olarak kullanması gerekirken tem tersi olur. ‘İnsan’ varlık-koşullarının aracı haline gelir. ‘İnsan’, modern dünyanın

gayesini oluşturmasında bir yapı unsuru gibi görölür. Modern dünyanın oluşturduğu moral, ‘insan’ı yönetir. Mesele, ‘insan’ın aklının oluşturduğu yapının Ortaçağ’ı yıktıktan sonra gelip tekrar ‘insan’ı ele alması, nesneleştirmesidir. ‘İnsan’ın varlıksal özgürlük alanlarını kapatması ve ona yön tayin etmesidir. Düşünürler, morale, moralin insana şekil verişine farklı ifadelerle -bir kısmı eleştiridir- dikkat çekerler.

Georg Simmel (2009:312):

“Son olarak, birey ile grubu arasındaki, “moral” denen içsel bağlar Tanrı’yla ilişkiye o kadar derinden benzer ki adeta Tanrı bağların yoğunlaşıp değişmiş halinden öte bir şey değilmiş gibidir.(...)bütün bunlar aslında grup ile bireyleri arasındaki ahlaki ilişkinin de kendi güç ve antagonizmalarını geliştirmesini sağlayan göstergelerdir.”

Ortega Y. Gasset (2011:44):

“İlkin raison (akıl), sonra ilustracion (aydınlanma), sonunda kültür adı altında, terimlerin en kökten değişimi gerçekleştirilmiş, zekâ en saygısız biçimde tanrılaştırılmış bulunuyor. Çağın hemen tüm düşünürlerinin büyük bölümünde, özellikle de Almanlar’da, örneğin yüzyılın başlarında benim hocam olanlarda, kültür, düşünce, kaçıp giden bir Tanrı’nın boş bıraktığı yeri gelip doldurmuştu.”

Anthony Giddens (2010:36):

“Modern bilim ve felsefenin öncüleri toplumsal dünyanın ve doğanın sıkıca temellendirilmiş bilgisinin yolunu hazırlayacaklarına inandılar; aklın gerekleri alışkanlıklar ve adetlerin temelsizliğinin yerine bir kesinlik duygusu sunarak geleneğin dogmalarını aşacaktı.”



Gencay Şaylan (2009:378):

“Birçok büyük düşünürün geçen yüzyılda ifade ettiği gibi “insanların varlıklarını belirleyen bilinçleri değil, aksine bilinçleri belirleyen onların sosyal varlığı” ya da bir başka deyişle içinde yaşadıkları tarihsel dönemin koşullarıdır.”

Şerif Mardin (2011:21):

“Toplumların eğitim, teknoloji, siyaset, hukuk, iktisat, sanat veya dine ilişkin sorunlarını çözdükleri kendilerine özgü yola, o toplumun kültürü denir.”

Modernitenin Ortaçağ’ın metafizikçi moralinin karşısına getirdiği akılcı, maddeci, pozitivist odaklı moral insanlığın her gün daha iyi olacağı yönündeki algısıyla bir nevi önceden bilicilikte, öngörude bulunuyordu. Bu durumda modernite, eleştirdiği kaderci anlayışa akıllı merkeze koyarak düşer. Ortaçağ, dini insanı dünyada mutluluğa götüren bir araç olmaktan çıkarırken modernite, maddeyi, akıllı insanın mutluluğu için araç olmaktan çıkarıp amaç haline getirmektedir. Her iki durumda da insan, edilgen kalır.

“Aydınlanma projesinin amacı bir ütopya sayılabilecek olan insanın özgürleşmesi ve yücelmesidir. Ama bu amacın gerçekleşmesi için insanların belli biçimde davranması (bilime uygun, rasyonel) gerekmekte, yani insanlar amaca ulaşmak için aynı zamanda araç olmaktadır. Bu kesin ve açık bir paradokstur.” (Şaylan 2009:163)

Moral’in çeşitli bakış açılarından yorumlanışının neticesi ‘insan’ın ve onunla ilgili her şeyin dünyevi eksende, maddeci bir görüş açısıyla değerlendirilmesidir. Avrupanın akılcı morali ‘insan’ı farklı değişkenler tarafından şekillendirir, ‘insan’ı kendinden önceki insanlardan ayırır, farklı açmazlarla karşı karşıya bırakır. Modernitenin, ilerlemeci tarih anlayışıyla insanlık tarihinin kaçınılmaz bir şekilde iyiye doğru gittiği kabulüne değinmiştik. Modernite’nin ön gördüğü bu algı ‘insan’da

yapay güvenlik duygusu oluşturur. İlerlemeci tarihi ‘insan’a kabul ettirmek; aklın kurduğu modern dünyayı Batı tefekkürünün zeminini oluşturan ‘kritik düşünce’den uzağa çekmek olarak düşünülebilir.

“İlerici düşünce yalnız insanlığın –o zamanlar icat edilen soyut, sorumsuz, var olmayan bir kendilik- ilerlediğini iddia etmekle kalmaz, bu zaten kesindir, üstelik bir de ilerlemenin kaçınılmazlığını iddia eder. Böylesi bir düşünce Avrupalı’da ve Amerikalı’da insanın özünü oluşturan o köklü riziko duygusunu uyutmuştur.” (Gasset 2011:41)

‘İnsan’ı ontik antropolojik görüşte disharmonik bir varlık olarak kabul ettiğimizde risk unsuru yani istenmeyen, olması kötü olarak nitelenen olay veya durumlar ‘insan’ın yapısının gereği olarak ortaya çıkıyordu.

“...insan disharmonik bir varlık olmalıdır, yani insan çift doğal bir varlık olmalıdır ki, hem haklı, hem haksız, hem iyi, hem de kötü hareket edebilsin. Çünkü sadece haklı veya haksız, iyi veya kötü hareket edebilen bir varlığın bir toplum, bir devlet kurmaya gereksinimi yoktur.” (Mengüşoğlu 1988: 48)

‘İnsan’ın disharmonik yapısının ontolojik bir özellik –ortadan kaldırılamaz anlamında- kabul edip Gasset’in ifadesiyle birleştirdiğimizde; ‘insanın özünü oluşturan o köklü riziko duygusu’ insanın disharmonik yapısında yer bulur. Modernite ‘insan’ ile insanın riziko duygusunun, disharmonik yapısının arasına perde çekmiştir. İlerici tarih anlayışı bu kapsamda “...insanları iyimser yapmak isteyen bir kültürdür.” (Kuçuradi 2009:108).

“Ortada insan aklının disiplini vardır ve insan anlamaya gereksinme duyduğu için akıl disiplini ile bir çerçeve çizmektedir. Ancak burada kararlı bir süreç söz konusu değildir; çünkü insanın biyolojik ve psikolojik yapısı son derece karmaşık ve dinamiktir; her zaman anlaşmanın çerçevesini bozacak, son derece güçlü güdüler (impulse)

ortaya çıkabilecektir. Bu da gelecek konusunda iyimser olmayı olanaksızlaştırmaktadır.” (Şaylan 2009:155)

Nietzsche'den hareket eden ifadeler 'insan'ın öngörülenlerin dışına çıkabilme ihtimali vardır der. Bu ihtimali oluşturan insanın antropolojik görüş içerisinde ele aldığımız disharmonik yapısıdır. 'İnsan', yeryüzünde hep iyiyi değil kötü olanı da oluşturmaktadır. 'İnsan'ın modern değer algılarını yıkabilecek, anlaşmalara uymayabilecek oluşunu veya moralin sağladığı avantajları insanlığın zararına kullanabileceğini göz ardı etmemek gerekir. 'İnsan' disharmonik yapısıyla geleceğin salt iyiye doğru gideceğini varsayan ilerici anlayışı ontolojik olarak yadsıyan bir varlıktır. "...insan bilginin hem nesnesi hem de öznesi olmaktadır. Bu şu anlama gelir: insan belirlenir ve belirler.” (Şaylan 2009:323). 'İnsan' sistemi belirleyen öznedir ancak moral değerler de 'insan'ı belirler. 'İnsan' belirlemeleri yapanın kendisi olduğunu diğer yandan moral değerleri kendisinin değiştirebileceğini bilir. 'İnsan', sistemi kırabilecek potansiyeli barındırır. Ancak morali karşısına alan 'insan' bunu yapacaktır. 'İnsan' moral ve insanıyla çatışabilmeyi göze almalıdır. Her 'insan'ın bunu yapamayacağı açıktır. İleride, Nietzsche ve insan başlığında konu bu yönüyle ayrıca incelenecektir.

Modernitenin küreseli kapsayacak şekle ulaşması –küreselleşme- modernite meselesini dünyanın meselesi haline getirir. Küreselleşmeden kastettiğimiz, daha önce modernite başlığında değindiğimiz ifadeyi tekrar hatırlatmaktır:

“Küreselleşme, en azından bazı yerinden-çıkarıcı mekanizmaların sonuçları bakımından, hiç kimsenin modernitenin yarattığı dönüşümlerden bağımsız bir “seçim yapamayacağı” anlamına gelir.” (Giddens 2010:37)

Bir başka ifadeyle:

“...kapitalizm öylesine yoğunlaşmıştır ki adeta insanların içinde yaşadığı hava konumuna gelmiştir ve bu durumda artık kapitalizmi dışlayan, bu gelişmeden etkilenmemiş herhangi

bir entelektüel atmosfer olanaksızlaşmıştır.” (Şaylan 2009:361)

Modernite, küreselleşme ile kendinden bağımsız uygulamaların yapılamayacağını söylerken, esasta seçimlerin ve uygulamaların moderne göre yapılacağını yoksa başarısız olunacağını anlatır. ‘Ben-idraki’ güçlü olan medeniyetlerde, modern algılara eleştiri vardır. Bu açıdan konuya yaklaştığımızda küreselleşme ile modernite ulaştığı medeniyet dairelerinde vaad ettiklerini sağlayamıyorsa eleştiriye uğrayacaktır. Eleştiri; moderne adapte olmaya çalışan medeniyetin (coğrafya) bakış açısından gerçekleşen bir yadsımadır. Neticede, bu eleştiri Avrupa’nın bakış açısından algılanamayacak, dikkate alınmayacak bir eleştiri olabilir. Modernite Batı’da gerçekleştiği için eleştiri Batı coğrafyasından gelmeli ve Batı’nın değer algılarından hareket etmelidir. Diğer taraftan modernitenin eleştirisinin oluşabilmesi için beklenmedik nitelikte -modern dünyanın düşük seviyeli kritiklerle aşamayacağı ve revize edemeyeceği- ve küresel ölçekte etkili gelişmeler olmalıdır. Böylelikle modernitenin temeli ‘akıl’ kritik düşüncenin hedefine oturabilir. ‘İnsan’, modern dönemin birbirinden farklı yapı ve nitelikteki krizlerinden etkilenir. Çünkü kapitalist sistem sık sık krizlere neden olabilecek bir sistemdir.

“Kapitalizmin bütün kuramcılarının (yandaş ya da karşıt) üzerinde anlaştığı temel noktalardan birinin anarşik yapı olduğu söylenebilmektedir.(...)Yani sistemin tanımı gereği, sistem içinde bir taraftan üretim kararları birbirlerinden bağımsız bireyler tarafından verilmekte, diğer taraftan da bölüşüm kalıpları sürekli olarak bir gerilim ve çatışma kaynağı olmaktadır.(...)Kaotik ve anarşik yapısal özelliğin kaçınılmaz sonucu da krizler olmaktadır. Bu nedenle kapitalizmin tarihi bir bakıma krizler ve krizlerden çıkma tarihi olarak da yorumlanabilmektedir. Krizler, ortaya çıktığı tarihsel koşullara bağlı olarak derinleşme eğilimi gösterebilmekte; yani ekonomik alandan politik ve toplumsal alana da atlayabilmektedir.(...)krizi aşması, ancak ekonomik, toplumsal ve siyasal alanda gerçekleşen bir yeniden yapılanma ile mümkün olabilmektedir.(...)yeniden yapılanmayı devrimci bir dönüşüm olarak değerlendirdikleri söylenebilmektedir. Bu aynı zamanda, kapitalizmin krizlere

karşı kendini aşarak yeniden üretme özelliği taşıdığı biçiminde de yorumlanabilmektedir.(...)Marx'ın da altını çizdiği gibi, sözü edilen krizleri genel bir açıklama çerçevesi içine almak kolay gözükmemektedir. Çünkü her kriz, zaman boyutu içinde farklı noktalarda ortaya çıkmaktadır, yani her krize yol açan tarihsel koşullar kesin olarak birbirlerinden farklılık göstermektedir.” (Şaylan 2009:165-166-167)

Kapital dönüşüm içerisinde ekonomik krizler, ‘eşitsiz paylaşım’dan kaynaklanır. Modern dönem üretim-artı değer ilişkilerini kaotik ortam yaratacak şekilde liberal anlayışla ele alır. Üretim, “yıkıcı-yaratıcılık” (Şaylan 2009:167), anlayışına dayanır. Üreticinin rakiplerine üstünlük kurması için devamlı gelişmek ve daha fazla artı değer üretmesi gerekir. Üretici artı değeri üretirken rakiplerinin pazar payından alarak büyür. Neticesi ise “eşitsiz gelişme” (Şaylan 2009:168), dir. Artı değer tek elde veya küçük gruplarda toplanması ileriye gidişin bazı gruplara daha fazla hitap ettiğini düşündürür. Ekonomik krizler, ‘devrimci dönüşüm’le yeniden yapılanmayla aşılarak sistem güncellenir. Sistem ürettiğini tüketecek olan ‘insan’ı, tüketmeye odaklı bir toplumu meydana getirir. “Üst modern çağda, kapitalist girişim bir yandan sürekli olarak tüketimi biçimlendirmeye çalışırken, öte yandan üretim koşullarını tekelleştirmeye çalışır.” (Giddens 2010:247).

I. Dünya Savaşı, ekonomik krizler ve II. Dünya Savaşı ile birlikte modernitenin getirdikleri yanında göturdüklerinin hesabının sorgulanması insanlığın, ‘insan’ın gündemine oturdu. Gasset’in üzerinde durduğu ‘insan’ın özünü oluşturan o köklü riziko duygusu uyandı.

“Modernite adanmış topraklar gibi bir geleceğin onaylanmasını bekledi ve biz bu düşüncenin sona erişine tanık oluyoruz. Hiç kimse bizi bekleyen ne olduğundan emin değil, yarın güneş insanlar için doğacak mı? sorusunu kendi kendine soranların sayısı oldukça kabarık. Gelecekle ilgili değersizleştirmelerin kendini gösterdiği biçimler öylesine çok ki, her türlü sıralama yetersiz kalmaktadır: Bazıları, doğal zenginlik kaynaklarının tükeneceğini; bazılarıysa, dünyada kirliliğin, kıtlığın artacağını, totaliter ideokrasinin evrensel düzenlemeleriyle tarihsel duyarlığın

yitirileceğini ve nihayet atomik tehlikeyle karşı karşıya kaldığını önceden tahmin ettiler. Hiç kuşku yok ki, nükleer denge bizi üçüncü dünya savaşından kurtardı, fakat nükleer silahların küçümsenmesi kelimenin tam anlamıyla ilerleme düşüncemizi ya aşamalı bir evrimle ya da devrimci bir dönüşümle buharlaştırıyor. Bomba dünyayı paramparça etmediyse de, dünya ide'mizi paramparça etti. Modernite ölüme gücendi; ilerleme güneşi ufukta kayboldu ve henüz insanlara kılavuzluk etmesi gereken yeni yıldızımızı göremiyoruz. Hatta, bir alacakaranlıkta mı, Yoksa gün ağarmasında mı yaşadığımızı bilmiyoruz.?" (Paz 1989:223-224)

Moderniteye eleştiriyi sağlayan en önemli gelişme II. Dünya Savaşı'nın Avrupa'da oluşturduğu savaş coğrafyası, savaşın 'insan'a etkileri ve Japonya'da yaşanan nükleer felakettir. Savaşlar ve ekonomik krizler, sistemin yeni oluşumlara gitmesini gerekli kılar. Sistem, akılla dünyayı tekrar tekrar ele alır: "Kurumsal refleksivite: Bilginin toplumsal hayat koşullarının organizasyonu ve dönüşümünün kurucu unsuru olarak düzenli bir şekilde kullanılması." (Giddens 2010:36), dır. Uluslararası kurumlar, diplomasi ve anlaşmalar dünyada düzeni, güvenliği temin içindir. Tüm bunlar nükleer bombanın 'insan'a etkisini unutturamaz. 'İnsan'ın modern dünyayı sistemli bir eleştirel bakışla ele almasını doğurur. 'İnsan', modern dünyanın ilerici tarihinin gerçekçi olmadığına nükleer bombayla emin olmuştur. Böylelikle modernitenin 'kritik düşünce' etrafında sorgulanışı yoğunluk kazanır. Kültürel devrimin içindeki 'insan' da eleştirel kapsamda konu edinilir.

"Umberto Eco, bir ortaçağ atmosferi içinde kaleme aldığı çok etkileyici yapıtıyla bugüne gönderme yapmakta; insanlara doğru olarak kabul ettirilmiş bilgileri sorgulamaya başlamanın ya da bu bilgilerden sapmanın kururlu düzen dâhil olarak her şeyi sorgulamaya başlamanın başlangıcı olacağına işaret etmektedir.(...)Bu çerçeve içinde geçerli bilgi bütününün sorgulanmaya başlanması kurulu düzenin sorgulanmasını da gündeme getirecektir..." (Şaylan 2009:206)

‘Gülün Adı’, romanına atıf yapan Şaylan, eleştirel bilincin oluşmasını ve sisteme yönelişini ele alır. Modern dünyaya eleştiriyle aslında modernitenin dayandığı epistemolojik altyapının, her şeyin aşınışı da başlar.

### 1.3.2 İNSAN VE TOPLUMSAL KİMLİK

‘İnsan’, bireysel ve toplumsal bir varlık olarak yaşamda yer alır. ‘İnsan’, yapısı itibarıyla toplumsal bir varlıkken diğer bir yandan tektir, bireydir. ‘İnsan’ın toplumsal ve bireysel yönü birbirinden kopuk olmamakla birlikte tam olarak örtüşmez. ‘İnsan’ın toplumsal –sosyal- ve bireysel –psikolojik- ciheti doğduğu andan itibaren onun en temel yönlerindedir, insan olmanın getirdiği özelliklerdir.

“...bireyin, deyim yerindeyse topluma dönük olmayan ve onun tarafından soğurulmayan parçası, toplumla alakalı parçasının yanı başında, onunla hiçbir ilişki kurmadan öylece bulunuyor değildir.(...)Daha doğrusu, bireyin bazı bakımlardan toplumun unsuru olmaması, başka bakımlardan olması olasılığının pozitif koşulunu oluşturur.(...)Zira toplumsal ortam bireyin tamamını kuşatmaz. Bürokratin sadece bürokrat olmadığını, işadınının sadece işadamı olmadığını, subayın sadece subay olmadığını biliriz.” (Simmel 2009:38)

‘İnsan’ın toplumsal yanı onun olmazsa olmazıdır. ‘İnsan’, toplumsal bir yapı içerisinde diğerleriyle anlam kazanır, algılanır. ‘İnsan’, toplumsal bir varlık olarak çevresiyle etkileşim halindedir.

“...kendimizi ilk kez hayatta bulduğumuzda, yalnız ötekilerle birlikte, ötekilerin arasında olmakla kalmayız, onlara artık alışmışızdır da. Bu da şu ilk toplumsal teoremi dile getirmemize olanak veriyor: İnsan a nativitate (doğumundan başlayarak) kendinden başkasına, yabancı varlığa açık durumdadır; ya da başka bir deyişle, her birimiz daha kendi kendisinin bilincine varmadan önce, temel bir deneyim elde ederiz: Bu dünyada “ben” olmayan birileri, Ötekiler de

vardır; yani insan doğumundan başlayarak ötekine, kendisi olmayan alter'e açık olduğundan, istese de istemese de, hoşuna gitse de gitmese de, doğumundan başlayarak diğerkâmdır.” (Gasset 2011:107)

Gasset, ‘insan’ı ilkin toplumsal bir varlık olarak ele alır. ‘İnsan’ın toplumsallığı dünyaya gelişi ile başlar. ‘İnsan’ın ilk fark edilişleri, edilişleri çevresiyle başlar. ‘İnsan’ ilkin çevresini algılar, çevresi tarafından algılanır. Çevre diğerkâm ‘insan’a ilk şekli verendir. Diğerkâmlık, ötekine açık bir varlık olarak ‘İnsan’ı ele almaktır. Ötekine açık olmak toplumu oluşturma potansiyelidir, ancak yeterli değildir. Diğerkâm; edilgen, pasif bir ilişkidir. Toplumsallaşmanın meydana gelmesi için ‘insan’ın etkilenmesi ve etkilemesi gerekir.

“Taraflardan birinin öneminin, ötekiyle olan ilişkiye artık hiçbir etkide bulunamayacak dereklere düştüğü yerde, bir toplumlaşmadan bahsedilemez, tıpkı marangozla yaptığı masa arasında bir toplumlaşma olduğundan bahsedilemeyeceği gibi.” (Simmel 2009:110)

“...o temel diğerkâmlık henüz “toplumsal ilişki” sayılmaz. Toplumsal ilişkinin doğması için onu etkilemem, ona yönelik bir hareket yapmam, onu bana yanıt vermeye özendirmem gereklidir. O zaman o ve ben birbirimiz içi var oluruz; her birimizin ötekiyle ilintili olarak yaptığı şey bizim aramızda geçen bir şeydir. Biz ilişkisi ilişkinin ya da toplumsallığın ilk biçimidir.” (Gasset 2011:140)

Toplumsallık bu açıdan ele alındığında ‘biz’i oluşturmak, ‘biz’e dönüşmektir. Gasset (2011:140), “Öteki artık Sen’e dönüşmüştür.”, ifadesiyle toplumsal karşılıklı ‘bilme’ ile anlamlandırır. Toplumsal ilişkide birbirini bilmek vardır. “Birkaç bireyin etkileşime girdiği yerde toplum vardır.” (Simmel 2009:47). Ötekinin, yabancının yerine ‘sen’in, ‘biz’in geçtiğini ifade eder toplumsallık. Toplumsallık karşılıklı bilmeden hareket ederken aynı zamanda bilinçli bir ‘biz’e dönüşümü ifade eder. Medeniyet, toplum doğumundan itibaren diğerkâm olan insana şekil verir, ‘insan’ bu bağlamda kendisini o toplumda anlamlandırır, yer edinir. ‘İnsan’ın bireyselliği ve toplumsallığı da medeniyetinde oluşur. ‘İnsan’, toplumsal ilişki içerisinde yer alarak



toplumca ‘öteki’den çıkıp ‘sen’e dönüşür, ‘insan’ ve çevresi bu bağlamda ‘biz’e dönüşür. ‘İnsan’ın her iki yönü de bilinçli bir oluşumla, oluşturmayla meydana gelir. “Çünkü birlikte yaşamak, adı geçen eylemleri gerçekleştirmek insanın insan olmanın bir özelliğidir; ona sadece ona verilen bir ayrıcalıktır.” (Mengüşoğlu 1988:96). Toplumsallık karşılıklılık içermesi yönüyle ‘insan’ın toplumsal kimliğini inşa eder. Toplumsal kimlik, ‘insan’ın toplumda yer alış biçimidir. O topluma özgü bağlamlar içerisinde ‘insan’ topluma katılır, toplumsallaşır ve toplumsal kimliğini kazanır. Konuya bu noktadan sonra iki şekilde yaklaşmak gerekir. İlki modernitenin oluşturduğu ‘toplum’, ‘birey’ ve ‘modern yaşam’dır.

### 1.3.3 MODERN TOPLUM

‘İnsan’ın tür olarak ölümsüz olmasının yanında tek olarak ölümlülüğü moral değerlerin etkisini anlamada önemlidir. Toplum süreklilik içerisinde devam ederken ‘insan’ doğuşuyla moral değerler tarafından kuşatılır. ‘İnsan’ın bireyselliği, toplumsallığı bu çerçeve içinde oluşur. Bu, ‘İnsan’ın inşası meselesidir. Her medeniyet ‘toplum’uyla ‘insan’ını yetiştirir.

“Wilhelm Dilthey 1920’li yıllarda yayımladığı çalışmalarında, toplum ya da insanla ilgili bilgi üretmenin doğa ile ilgili bilgi üretmekten kesin bir biçimde farklı olacağını öne sürmüştür. Dilthey’e göre insan ile ilgili bilgi üretilirken bilginin öznesi ile nesnesini birbirinden ayırt etmek mümkün olmayacaktır; insanla ilgili bilginin öznesi de nesnesi de insandır. Bu noktadan hareket eden Dilthey, toplumla ilgili bilgilerin doğa ile ilgili bilgiler gibi üretilmeyeceğini ve geçerli bilim kuramı ya da epistemoloji çerçevesinde (pozitivist bilim anlayışı) insanın ya da toplumun kuramı yapılamayacağını belirtmiştir.” (Şaylan 2009:289-290)

‘İnsan’a Wilhelm Dilthey’in yorumuyla baktığımızda; ‘insan’ın aklın kurduğu dünyada diğer her şey gibi kurulduğunu anlarız. Doğa ile ‘insan’ın ele alınışı bir tutulmuştur. Böylelikle ‘insan’, akıl tarafından oluşturulan dünyanın öznesi

değil nesnesi olur. Akıl doğada ‘insan’a kent ortamını inşa etmiştir. Kent, modernitede ‘insan’ın kurulduğu yapay bir mekândır. Kentte ‘insan’dan beklenen yapay ortama uyum sağlamasıdır.

“Erich Fromm’un “otoriter uyumculuk” olarak nitelediği adaptasyon biçimiyle karşılaşırız. Fromm bu tepkiyi şöyle ifade eder: Birey kendisi olmaktan çıkar; tamamen kültür kalıplarının kendisine sunduğu kişilik türünü benimser; ve bu yüzden, kesinlikle diğer kişilere benzer ve onların kendisinden bekledikleri kişiye dönüşür... bu mekanizma bazı hayvanların kendini korumak için renk değiştirmelerine benzer. Onlar böylece zorlukla ayırt edilebildikleri ortamlarına benzerler.” (Giddens 2010:240)

‘İnsan’ kentte, yaşamını otoriteyi benimseyen bir varlık olarak sürdürür. Bireysellik ve toplumsal kimlik otoritenin sağladığı çerçevede gerçekleşir. Neticede, “...modernite çağının toplum kuramı belirleme yapmaktadır.” (Şaylan 2009:288). ‘İnsan’ modernite tarafından belirlenir, kurulur. Toplumsal kimlik de modernitenin kültürel devriminin belirlemesidir. “Toplumsal kimlik, bilindiği gibi toplumsal rol kavramından farklıdır ve bireyin ya da topluluğun bilinçli inşası kimlikle söz konusu olmaktadır.” (Şaylan 2009:368). Modernite “meşrulaştırıcı kimlik ve direnişçi kimlik.” (Şaylan 2009:371), oluşumlarından meşrulaştırıcı kimlik yönünde ‘insan’ı sisteme adapte etmek ister. Bunun dışındaki her kimlik sisteme direnen, sistemin dışına çıkan kimlik oluşumlarıdır. Modern algı içerisinde yer almıyorsanız anarşik, muhalif bir kimlik taşıyorsunuzdur. Otoriteye uyan ‘insan’ modern dünyanın kazançlarından yararlanır aynı zamanda sistemin devamlılığını sağlar. Otoritenin istemedikleri normalin dışıdır.

“Onlara göre belli tutumlar ya da düşünceler adeta hastalık ile özdeşleştirilmiş bulunmaktadır; bu çerçevede, psikiyatrlar ya da sosyal görevliler tarafından tedavi edilmeleri gerekmektedir. Bu yaklaşım içinde toplumsal düzene uyumlu davranmak, statü ya da ekonomik fırsat, vb. türden ödüller, uyumsuzluk ise ceza getirmektedir. Toplumsal düzene uyumsuzluk, toplumu açıklamak iddiasını taşıyan kurumlar

tarafından günah, başkaldırı, yabancılaşma, içine kapanma, anomni vb. kavramlarla tanımlamaktadır.” (Şaylan 2009:331)

Modern toplum kendi yapısını bozacak kimlik ve oluşumları dışlayıcı bir algıyla değerlendirerek toplumun dışına itmektedir. “...Faucault’a göre toplum kuramları ile bir normallik ölçütü oluşturulmakta ve bu ölçüt ile yerleşik düzene ve otorite kalıplarına itaatli, disipline edilmiş birey üretilmektedir.” (Şaylan 2009:379). Davutoğlu (1997:11), kimliği ben-idrakinden ayırırken “Kimlik sosyal, iktisadi ve siyasi otorite tarafından tanımlanabilen ve verilebilen bir nitelik...”tedir der. “Peki bu durumda irade kimindir? Benim özgürce dolaşmamı istemeyen kim?(...)bizi insan olmayan bir kendiliğe iletiyor. O kendiliğe devlet adı verilir.” (Gasset 2011:166). ‘İnsan’ otorite tarafından kuşatılmıştır. Modernitede “Tanrı-hristiyan ilişkisinin model kalıbını devralan devlet-vatandaş ilişkisi kalmıştır.” (Davutoğlu 1997:30). Faucault’un iktidarı elinde bulunduran otorite algısının ‘insan’ı oluşuruşu küreselleşme ile farklı bir boyut kazanmıştır.

“Bundan da önemli olarak, küreselleşme toplumsal karar vermede karar odaklarının ulusal sınırlar dışına çıkması anlamına gelmektedir. Kuşkusuz, ulus devlet üstü kuruluşlar (Birleşmiş Milletler, Nato ya da IMF gibi ) uzun süreden beri vardır ve ulusal toplumları bağlayan kararlar vermektedirler. Ancak küreselleşme, ulusal sınırlar dışında verilen kararların ciddi bir nicelikte artması demektir.” (Şaylan 2009:374)

Küreselleşmeyle ‘insan’ı belirleyen otorite ulusal sınırların dışına kayar. ‘İnsan’ın üzerindeki baskının arttığı görülür. Kurumların aldığı kararlar “ ...“global” tedbirler olduğu için bunlarda fert kale alınmamakta, aksine, ferdin şahsiyeti “kütle”nin şahsiyeti içinde kaybolup gitmektedir.” (Mardin 2011:310). Küreselleşme ulus devletler içerisinde yer alan demokratik oluşumları minimize eder, ‘insan’ı ihmal eder. Sistem ‘insan’ın mutluluğu için araç olmaktan çıkmış, ‘insan’ sistemin amaçlarına araç kılınmıştır. ‘İnsan’ sadece bütünün parçasıdır.

“Yapılan yanlış şu: hayat için araç olan bir şeyin, moralin, bu görevi unutuldu; yaşamının ölçüsü ve hedefi yapıldı, tek

hakikat sayıldı; oysa o, binbir hedef içinde bir tek hedeftir.(...)sürü morali herkesi, kayıtsız şartsız herkesi kendi boyunduruğu altına almak ister; girmeyenlerin de elini ayağını bağlamak, onları gözünü kırpmadan harcamak ister.” (Kuçuradi 2009:51)

Modern ‘insan’ ve toplum geleneksel toplum ve toplumsallık algılarının dışındadır. Modern toplumda ‘ben’den ‘sen’den oluşan ‘biz’ yoktur, her ‘insan’ modernitenin parçasıdır. Yapay bir bütünlüşmeyi oluşturur modern kentin toplumu ve insanı. Kente baktığımızda ‘insan’ın doğadan koparılıp beton mekânlar içerisinde yaşamını oluşturduğunu görüyoruz. Çok katlı ve büyük yapıların yer aldığı kentte milyonlarca insan yaşar. Kenti, geleneksel mekânlardan ayıran ‘dinamik’ yapısıdır. Kent, milyonlarca insanı barındırması yönüyle planlamayı gerektiren bir olgu olarak yapay ve düzenlenmiştir. Dinamikliğin karmaşaya dönüşmemesi için kurallar mekândır. Kent, doğadan kopmuş bir mekân olarak kendi içerisinde ‘doğa’sını oluşturur. Bu alanlar da diğer her şey gibi toplumsallaştırılmış, modernitenin amaçlarına araç edilmiştir. Bütünsel anlamda yapay bir hayatla karşı karşıyadır ‘insan’. Modern ‘insan’ ve toplumu bu yapaylık içinde oluşur. Üzerinde duracağımız nokta bu mekânda oluşan toplum nasıl anlamlandırılmalıdır olacaktır. Mardin (2011:301-302), kentteki insanları ‘kütle’ olarak niteler.

“Garb’ın endüstri merkezlerinde insan kesafetinin artmış olması ve artışın “kütle”yi doğurmuş olmasıdır. Bu tamamiye kem’î teoriye göre, modern hayatın mümeyyiz vasfı bir sürü insanın yan yana yaşamaya mecbur edilmiş olmalarıdır. İzdiham kelimesi artık her gün karşılaştığımız ve normal telakki ettiğimiz bir vaziyeti tasvir etmektedir.”

“İlk olarak, nüfusun büyük çoğunluğunun oturduğu binaların daha geniş bir alana yayılması nedeniyle insani yerleşimler (günümüzde sadece “kırsal bölge” veya “kırlar” biçimde ifade edilen) doğadan ayrılmaya başlar. İkinci olarak doğa, kapsamlı bir anlamda, kendiliğinden meydana gelen olaylar toplumsallaştırılmış etkiler sayesinde belirli sistemlerin içine çekilirken, kelimenin gerçek anlamında var olmaktan çıkar.” (Giddens 2010:210)

Modernite geleneksel toplum anlayışının dışına çıkarak yığınlar, kesafetler oluşturur. Toplum, toplumsallık oluşumundan ziyade dinamik bir biçimde işleyen insanları içerir. ‘İnsan’, kentte biyolojik varlık olarak yer alırken psikolojik boyutu arka plandadır. ‘İnsan’, toplumdaki ziyade kitle oluşturur modernitede.

“Dünyanın bu ikili yitirilişi –doğanın yitirilişi ve tarihi kapsayan insan ürününün yitirilişi – arkasında, insanları aynı zamanda birleştiren ve ayıran ortak bir dünyası olmayan bir insan toplumu bırakmıştır. Bu, insanlar, ya umutsuz bir yalnızlık içinde ayrı ayrı yaşıyor, ya da birlikte bir kitle olarak sıkıştırılmış hale getiriliyor. Çünkü kitle toplumu, hala birbiriyle ilişki içinde olan, ama hepsi için ortak olan bir dünyayı yitirmiş insanlar arasında otomatik olarak kurulan bir tür organize yaşamdan öte bir şey değildir”. (Kuçuradi 2009:155)

Fiziken yakın ama ruhen birbirinden uzak ve paylaşımsız insan topluluğu: kütle, kitle. ‘İnsanlar’ arasındaki temas otomatik, tek tiptir. ‘İnsan(lar)’ sadece yan yana durmaktadırlar. ‘İnsan’(lar) sadece mekânı paylaşır diyebiliriz. Çünkü insanların hareketleri, eylemleri ön plandadır. Modernin toplumu her yönüyle organize edilmiş ‘insan’ yığınlarının işe koşulmasıdır. ‘İnsan’, modern organizasyonların işleyişinin ‘fail’i olarak kentte vardır.

#### 1.3.4 MODERN BİREY

Toplumu kitle, kütle gördüğümüzde modern insanın bu algıdan hareketle anlamlandırıldığı görülür. Nietzsche, ‘insan’ın moralin peşinden gidişini, araçsallaşmasını eleştirir. Oysa ‘insan’, bilen, değerleri duyan, seçen, eylemde bulunan ve medeniyeti kuran bir varlıktır. Gasset (2011:148), “Yaşam değişimdir; her yeni anda daha önce olduğumuzdan fazlasıyızdır, dolayısıyla asla değişmez bir kesinlikle kendi kendimiz olamayız.” derken yaşamın değişimselliğinin fazlalığına, gelişime doğru gittiğini kasteder. Modernitedeki dönüşüm bu bağlamda ‘insan’da gelişimi içermez.

“...Batı kültürünün bugün girdiği duruma: yani ülkelerin ve dünyanın yönetiminde egemen olan insan anlayışına: kişileri yüz-süz gören, insanın değerini sıfır sayan ve eylem sırasında bu değeri (dolayısıyla temel insan haklarını) unutan, kişilere pion muamelesi yapan anlayışa bir başkaldırma olarak görünüyor.” (Kuçuradi 2009:161)

‘İnsan’ın pion olarak görülmesi modern kütlenin neden toplumsal sayılamayacağını açıklar. ‘İnsan’ın kütle içerisinde sürüklenişi ‘insan’ın hem kendisinden hem de pion muamelesi görmesinden kaynaklanır. Pion olmaya neden: “... insanın “kişiliğini silerek”, “benini silerek” yaptığı her eylem, egoist olmayan eylemdir, moral eylemdir.” (Kuçuradi 2009:21). Pion olmanın sonucu: “...sürünün moraline uygun örnek bir insan, ama başkalarıyla da birörnek insan olması demektir.” (Kuçuradi 2009:44). ‘İnsan’ın bu durumunu Gasset (2011:160), şöyle açıklar:

“...herkes kim? Aa, tüm diğerleri, hiçbir belli kimse değil. Böylece yaşamlarımızın muazzam bir diliminin zevk için, içimizden geldiğinden ya da kendi kararımızla değil de, herkes yapıyor diye yaptığımız şeylerden oluştuğu sonucuna ulaşıyoruz; tıpkı daha önce devletin yaptığı gibi, şimdi herkes bizi bizden değil kendisinden kaynaklanan insani edimlerle zorlamakta.”

Herkes, bütünü içine alan bir kavram olarak hiç kimseyi dışarı bırakmazken, tümel bir oluşumu ifade etmesi yönüyle hiç kimseye işaret etmez. Herkes, yapıyor diye yaparken herkesle aynı yöne giden ‘insan’ tam da bu yüzden herkes aynı doğrultuda hareket ettiğinden birörnek olur. ‘İnsan’, bu girdap içinde sürükleniyor olduğu sürece moral değerlerin dışarısını göremez. Simmel’in (2009:327), meseleyi değerlendirişi de aynı perspektiften gerçekleşir.

“Birey, elinden her türlü ilerlemeyi, maneviyatı ve değeri söküp alan ve bunları öznel formlarından çıkarıp salt nesnel bir hayat formuna dönüştüren muazzam bir şeyler ve güçler organizasyonu içindeki bir dişliden ibaret hale gelmiştir.”

“Doğayla baş başayken kendimizi öylesine rahat ve keyifli duymamızın nedeni, doğanın bizim hakkımızda bir görüşü olmayışıdır.” (Gasset 2011:94). Modern dünya içerisinde ‘insan’ın ‘dişli’ olması modern dünyanın ‘insan’ hakkında görüşü olmasından ve bu görüşü uygulamasından kaynaklanır. Ayrıca, modern insanda maneviyat eksiktir. “Hiç kuşkusuz, yaşamın konusu Tanrı’nın varlığına inanan kişiyle, salt maddenin varlığına inanan kişi arasında büyük farklılık gösterir.” (Gasset 2011:230). Modern ‘insan’, manevi yönünün eksikliği yönüyle de ele alınmıştır.

“...Prometeyen insan bu dünyanın bir yaratığıdır. Yeryüzünde kendini evinde hissederek; cennetin bir yansıması olan yeryüzü bir bakir doğa olarak değil, Tanrı’yı ve kendi iç gerçekliğini unutmak için Prometeyen insanın kendisinin yarattığı suni bir dünya olarak düşünülür. Böyle bir insan, hayatı, içinde gezinebileceği ve isteğine göre alacağı şeyleri seçmede özgür olduğu bir pazar yeri gibi düşünür. Kutsallık duygusunu kaybetmiş olmakla, bu insan, geçiciliğin ve süreksizliğin içinde boğulmuş ve özgürlük diye düşündüğü şeye teslim olarak kendi aşağı doğasının bir kölesi olmuştur. Bu insan, insanlık tarihinin aşağı doğru olan akışını pasif bir şekilde takip etmiştir, bunu yaparken kendi kaderini yarattığını iddia ederek gururlanmıştır.” (Nasr 2012:173)

Nasr, halife insanın karşısına ‘prometeyen insan’ tanımlamasıyla modern insanı yerleştirir. Modernitenin kurduğu yapay dünyada ‘insan’ en önemli yanını kutsallığını kaybetmiştir. İslâm medeniyeti açısından ‘insan’ın içinin boşaltılması, maddeye indirgenmesidir. Gelenekselin, kutsalın ve maneviyatın olmadığı dünyada ‘insan’ın tek olabileceği şey ‘dişli’ olmaktır. Prometeyen insan, bu bağlamda sadece dünyevi yönüyle vardır. Nasr, modernitede ‘insan’ın özgür olmasını kölelik olarak görür. Bu ‘insan’ın aşağı doğasıyla hareket etmesidir. Prometeyen insan, tanımlaması diğer tanımlamalar gibi modern ‘insan’ı kısır döngü içerisinde gösterir. Metafiziğin reddi ‘insan’ı tek boyuta, dünyaya indirger. Gelenekselin bakış açısıyla ‘insan’ değersizleşmiştir. Nietzsche, modern dünyanın değerler dünyasını benimseyen insanı ‘son insan’ olarak nitelendirir.

“ ‘Son insan’ nasıl bir insandır? ‘Son insan’, ‘içinde hiç boşluk taşımayan’ insan, kendi kendini küçümseyemiyen, kendi kendisine gülemiyen, kendi gücünün sonsuzluğuna inanan, bilimin her şeyi başarabileceğine inanan, çarşıda pazarda başarı kazanan, etrafında ‘sinek toplayan’ modern insan; halis şeyleri kırıp döken, ‘halka indiren’, popüler yapan modern insandır. ‘O zaman yeryüzü küçülür ve üzerinde son insan zıplayıp hoplar, her şeyi küçük yapan son insan. Cinsi kurtulamaz onun, pire gibi; son insan en uzun yaşayan insandır.’” (Kuçuradi 2009:37)

Nietzsche’nin ifadeleri ile Nasr’ın perspektifleri farklı olsa da ulaştıkları nihai yargı aynıdır. ‘İnsan’, değerlerini yitirmiştir. Nasr’da bu metafiziğin, geleneğin ve kutsalın yani halife insanın yitirilişidir. Nietzsche’de halis şeylerin, değerlerin kaybı, içi boş bir kültür dünyasına yönelmek ve salt bilime inanmaktır. Mardin (2011:330), ise modern insanı tanımlarken kütleden ‘kütle adamı’na varır. Modern ‘insan’, kütlenin parçası ve kütlenin insanıdır.

“Modern dünyada, endüstrileşme hareketi ve nüfus kesafetinin artışı an’nevi cemiyet çevrelerinin erimiş olması, karşımıza yeni bir adamı, kütle adamını, çıkarmıştır. Bu yeni tip, eskiden daha az seyyal cemiyetlerde, aile, kabile, cemaat gibi birliklerin şahıs için temin etmiş oldukları güvenlik ve bağlanma imkânlarından mahrumdur. Kütle adamı, evvelce kendisine bir güven hissi veren sosyal çevrenin yerini tutacak bir teşekkül aradığı zaman kendisini bir fert olarak değil fakat kütlenin bir unsuru olarak kabul eden, sendika veya siyasi parti gibi teşekküllerle karşılaşmaktadır.”

Mardin, kütle adamı nitelendirmesine geleneksel kurumların ortadan kaldırılması neticesinde oluşan büyük resimden - Simmel, ‘muazzam bir şeyler ve güçler organizasyonu’ diyordu- hareket ederek ulaşır. Kütle adamı, güvenlik ve bağlanmadan –sevgi- yoksundur. Mardin, modern ‘insan’ın temel gereksinimlerinin modern dünyada doyurul(a)madığını ifade eder. Bu durum, Maslow’dan hareketle anlaşılabilir. Maslow (Erden, M ve Y. Akman 2009:224), hümanist yaklaşımla oluşturduğu ‘gereksinimler hiyerarşisi’nde ‘insan’ın ihtiyaçlarını kategorize eder. Fizyolojik ihtiyaçlar, güvenlik, bir gruba ait olma (sevgi) ve statü (saygı) ‘insan’ın



temel gereksinimlerini oluştururken, kendini gerçekleştirilmeye kadar giden diğer gereksinimler üst düzey gereksinimlerdir. Modern dünyanın ‘insan’ı ikinci plana atan yapısı ‘insan’da temel gereksinimlerin karşılanamamasına nedendir. Kütle adamı, hayatında bu tür eksiklikleri duyan ‘insan’dır. Mardin (2011: 345), “insanın insanî potansiyelini ortaya çıkarma teşebbüsü” olarak anlamlandırdığı arayışa bu ihtiyaçların karşılanamaması nedendir. Modern perspektif içerisinde ise ‘insan’ maddenin peşinde madde için yaşar hale gelir. Kütle ve kütlenin adamı modernitede kompleks problemlerle karşı karşıyadır.

### 1.3.5 MODERN YAŞAM

Modernite oluşturduğu toplum ve ‘insan’ı ile farklı bir ‘yaşam’a işaret eder. Kent olgusu, liberal ekonomi, laiklik ve özgürlük modern yaşamın değişkenlerinden bazılarıdır. Modern yaşamın hayata, insana yön verışı farklı kavramlarla değerlendirilir.

“Kasabadaki toplumsal ilişkilere kıyasla, metropol insanın payına düşen insanlar arası temasın kısıtlılığı ve seyrekliğinden bahsediyorum.(...)Modern kültürün gelişimine damgasını vuran şey “nesnel tin” denebilecek şeyin “özel tin”e galebe çalmasıdır. Yani, hukukta olduğu gibi dilde de, sanatta olduğu gibi üretim tekniğinde de, ev ortamındaki nesnelere olduğu gibi bilimde de bir tin toplamı cisimleşmiştir. Birey entelektüel gelişimi sırasında bu tinin gelişimini gayet yarım yamalak bir biçimde ve gittikçe artan bir mesafeye takip eder.(...)Hatta bazı noktalarda bireyin kültüründe maneviyat, incelik ve idealizm açısından bir gerileme olduğu fark edilir. Bu uyumsuzluk esasen artan iş bölümünün sonucudur. Zira işbölümü bireyden gittikçe daha tek yanlı hale gelen faaliyetlerde bulunmasını talep eder ki böyle tek yanlı bir faaliyette kaydedilen ilerleme çoğunlukla bireyin kişiliğinin gerilere itilmesi anlamına gelir. Her halükârda, birey nesnel kültürün aşırı büyümesiyle başa çıkmakta gittikçe zorlanır. Birey ihmal edilebilir bir niceliğe indirgenir, ama bu bilincinden çok pratiğinde ve bu pratikten kaynaklanan muğlâk duygu durumlarının bütününde yaşanan bir indirgemedir belki de.” (Simmel 2009:327)

Metinden hareket ettiğimizde ‘yaşam’ın nesnel veriler etrafında şekillenen amaçlar uğruna gerçekleşen eylemlerden oluştuğu görülür. Nesnel tinin, değerlerin ‘insan’ı araç olarak kullanımını ‘insan’da ‘öznel’ yanın yitirilmesine neden olur. Yaşam, özü itibarıyla modernitede çalışma ve artı değer üzerine kuruludur. ‘İnsan’, kendi -öznel- gereksinimlerinden ziyade yaşamın –nesnel organizasyonlar- içinde kaybolur. Simmel, bu durumu ‘tek yanlı faaliyet’ olarak anlamlandırır. Tek yanlı faaliyetler zamansal mekânsal büyüklük ve boyutlarıyla ‘insan’ın öznel alanına kayar. Modern yaşamda ‘insan’ın bilmeleri, düşünmeleri, seçimleri, eylemleri ve değerleri ‘yaşam’ın dışına çıkar. Gasset (2011:64), Simmel’in ‘nesnel tin’ söylemine benzer olarak ‘şeyler dünyası’ nitelemesini kullanır.

“ ‘Şeyler dünyası’ndan bize yönelik hiçbir girişim yoktur; o dünya ve içindeki her şey kendi başına’dır. Buna karşılık, bir ’ilintiler dünyası’nda her şey yalnızca bizimle olan bağlantısından oluşur, her şey bize yönelik girişimlerin kaynağıdır, yani her şey bizimle bağlantılıdır, bizi etkiler.”

‘İnsan’, modern yaşamda ‘şeyler dünyası’ ile baş başadır. Yaşam, ‘insan’ın şeyler dünyasıyla kurduğu ilişkiler üzerinedir. Modern yaşamın nesnelileriyle baş başa kalan ‘insan’ modernitenin istediği doğrultuda tek yanlı faaliyetlerle yaşar. İletişimin, etkileşimin gerçekleşmediği bir yaşamdır. ‘İnsan’ şeyleri etkileyemezken ‘şeyler’ insan yaşamını biçimlendirir. ‘İnsan’ toplumsallıktan yalıtılmış ortamlarda makinelerle veya tek yanlı insan ilişkileri içerisinde edilgen kalır. Yaşamın ‘insan’ üzerindeki işleyişi ‘insan’ı insani iletişimden ve etkileşimden uzaklaştırır.

“Benimsediğimiz Batı sistemlerinin bir kısmında insan iradesine verilen kıymeti şekillendiren husus onun altında yatan temel ilkedir. Bu ilkeye “daha isteriz” ilkesi diyebiliriz.(...)Görüşü daha kesin bir şekilde ortaya çıkarmak için Amerikan işçi lideri Samuel Gompers’in sosyal felsefesini anlatan tek kelimeyi hatırlamak kâfidir: “More” yahut “Daha ver.”” (Mardin 2011:342-343)

Yaşam daha fazla artı değere ulaşmak gayesi ile ‘daha ver’ ilişkisi doğrultusunda gerçekleşir. Modernite, üretim-tüketim sürecinde ‘insan’a daha ver, daha iste der. İnsan ilişkileri, nitelikselin değil nicelikselin değişimidir. Simmel (2009:319), toplumsal etkileşim biçimlerinden biri olarak değerlendirdiği ‘mübadele’ nin modern yaşamda işleyişini şöyle açıklar:

“Mübadele değeri talep eder, her türlü niteliği ve bireyselliği “Kaç para?” sorusuna indirger. Kişiler arasındaki bütün samimi duygusal ilişkiler onların bireyselliklerine dayalıdır, oysa rasyonel ilişkilerde insan bir sayı gibi, kendi başlarına bir önemi olmayan, yalnızca nesnel olarak ölçülebilen kazanımları ilgiye değer olan bir unsur gibi ele alınır. Bu yüzden metropol insanı satıcı ve müşterilerine, hizmetçilerine, hatta toplumsal bir ilişkiye girmekle yükümlü olduğu kişilere tam da bu tarzda muamele eder.”

‘İnsan’ın yaşama katılımı nicelikselin oluşumu, paylaşımı içindir. Birey, yaşama katılabilmek uğruna hep daha fazla maddenin peşindedir. ‘İnsan’ ürettiği, kazandığı ve harcadığı kadar etkileşimler gerçekleştirir. Birey, kendisinden madde talep eden ve kendisinin de maddi kazançlar kazanabileceği unsurlarla –insan veya madde- yaşamını sürdürür. Simmel, mübadelenin temel sorusunu ‘kaç para’ olarak tanımlar. Bu noktada çok paraya sahip olan ve parasını işleten bireylerin yaşamın içine daha fazla iştirak ettiği söylenebilir. Simmel’a (2009:320) göre, “...insanın günlerini ölçüp biçmeyle, hesaplamayla, saymayla, nitel değerleri nicel değerlere indirgemeye dolduran tek şey para ekonomisidir.” Modern yaşamda nesnel tin, para ekonomisi gibi unsurlar ve ‘daha ver’ ilkesini göz önünde bulundurduğumuzda Simmel’in (2009:39), aşağıda dikkat çektiği nokta önemlidir:

“...para ekonomisine dayalı modern kültüre özgü bazı fenomenler vardır. Burada birey, ürettiği, satın aldığı, sattığı ve genelde herhangi bir şey yaptığı müddetçe, mutlak nesnellik idealine yaklaşır. En yüksek liderlik konumundakiler hariç, bireysel hayat ve bütünsel kişiliğin tınısı toplumsal hayattan çıkarılmıştır.”

‘İnsan’, modern yaşamda üretim ve tüketime katıldığı oranda vardır. Para ekonomisi, nesnel tin ve daha ver ilkesi bunu gerektirir. Bireyin öznel yanının bu noktadan hareketle eksik kaldığına yukarıda değindik. Böyle bir yaşamda, kentte ‘insan’ zaman açısından fakirdir. Simmel, burada artı değeri elinde bulunduran bazı grupların, bireylerin öznelliğinin diğer bireylere oranla daha serbestçe gerçekleşebildiğini söyler. Böylelikle ‘insanlar’ın -sınıf- yaşam şartları ve hayat biçimleri farklılaşır. Yukarıda ‘eşitsiz paylaşım’ olarak ifade edilmişti. Modernite içinde farklı üretim ve farklı tüketim grupları vardır.

“Modern birlik, gönüllü topluluk ise üyelerini ancak net olarak tanımlanmış örgütlenme amacının gerektirdiği ölçüde kısıtlar ve onlara ancak o ölçüde tekbiçimlilik dayatır. Diğer bütün meselelerde üyelerine tam bir özgürlük tanır ve kişiliklerinin her türlü bireysel ve heterojen yanına hoşgörüle bakar. Ama bütün bunlara rağmen modern birlik/topluluk iç içe geçmiş bir iş bölümü, adalet eşitliği ile para ekonomisinin ürünü olan tesviye ve ulusal ekonomi içindeki çıkar dayanışması sayesinde her şeyi kapsayan bir öğütler birliği oluşturmaya meyleder.” (Simmel 2009:236)

Modernite, büyük bir organizasyon olarak hayatı düzenler. Unsurlar –insan da dâhil- organizasyonun başarısı için çalışırlar. Unsurlar aynı amaç uğruna hareket eden araçlardır. Tek biçimlilik, bu araçların amaç dışı hareket alanlarının kısıtlanmasıdır. Modernite, seçenekler oluşturur, seçimleri noktasında ‘insan’ı serbest bırakır. Birey, modernitece belirlenmiştir. “Modernitenin refleksivitesi benliğin özüne kadar uzanır. Başka türlü ifade edilirse, gelenek-ötesi düzende benlik bir refleksif tasarım haline gelir.” (Giddens 2010:51). ‘İnsan’ın özgürlüğü modernitenin çizdiği sınırlar içerisinde gerçekleşir. “...kişisel bireyselliğimiz asla tümüyle gerçekleşmeyen bir kişi, heveslendirici bir ütopya, her birimizin gönlünün en derininde saklı tuttuğu bir gizli efsanedir.” (Gasset 2011:40).

“Sadece Marx’ı izleyenler tarafından ifade edilmeyen bu görüş; ayrıca bir ölçüde başka bir kılıkta, “kitle toplumu” teorilerinde karşımıza çıkar. Bu yaklaşıma göre, sosyal sistemlerin kapsamaları genişledikçe bireyin özerkliği

tamamen azalır. Her birey, deyim yerindeyse, sadece geniş bir bireyler toplamı içindeki bir atomdur.” (Giddens 2010:241)

Şaylan (2009:22-23), modernitede özgürlüğün negatif ve pozitif tanımlamalarını aktarırken özgürlüğün bireyi kısıtlayacak dış engellerin olmaması tarifinin eşitlikçi sosyalist düşünceye karşı yetersiz kaldığını söyler. Negatif özgürlüğü ise, ‘bireyin başkasını kısıtlamamak koşulu ile istediğini yapabilmesi’ olarak tanımlar. Eğer modern dünyada insan bir şey yapmak istiyorsa onu engelleyecek bir dış unsur olmamalı aynı zamanda birey bir başkasını rahatsız etmemelidir. Şaylan’ın üzerinde durduğu esas nokta birey istediğini yapabilir olmasının modernitede nasıl hayata geçtiğidir. Birey modern dünyada istediklerinin karşılığını verebilecek ise özgürlüğünü kullanabilir. Piyano çalmak isteyen birey eğitimini alabilmeli, piyanoya sahip olabilmeli; imkânları bireyin arzularını karşılayacak kapasitede olmalıdır.

“On sekizinci yüzyıl liberalizmi bireyi iki ayağı üzerine oturtur; ayakları onu nereye kadar taşırsa oraya kadar gidebilecektir. Teori bireyler arasındaki sınırsız rekabetin bütün çıkarlar arasında bir uyum yaratmasını, bütünün en iyi durumunun avantaj elde etmek için verilen amansız bireysel çabaların oluşturduğu bir ortam olmasını sağlama işini doğal düzene havale eder.” (Simmel 2009:217-218)

Birey, özgürlüğünü kendi kapasitesi –gelir- oranında gerçekleştirebilir. Modernitenin negatif tanımlı özgürlüğü, modern yaşam içerisinde rekabetçi ortamdaki herkesin daha iyiye ulaşmasını sağlayacak algısının çıktısı bazı bireylerin daha fazla artı değere ulaşmasının neticesinde diğer bireylerin özgürlüklerinin kendiliğinden kısıtlanacağı sonucudur. Birey, yaşamını idame ettirmek için devamlı uğraş halinde ise ve de az artı değere ulaşıyorsa özgürlüğünü kullanacak zaman ve imkândan yoksun demektir. Şaylan (2009:23), kapitalist sistemin geçirdiği krizler ve II. Dünya Savaşı sonrasında sosyalist kritik karşısında pozitif özgürlüğü geliştirdiğini ifade eder. Pozitif özgürlük Şaylan’a göre ‘özgürleştirme’ dir. Çünkü devlet negatif özgürlüğün kapitalist sistem içerisindeki eksikliklerini pozitif özgürlüğü kullanarak

daha eşitlikçi ve adil bir sosyal bütüne ulaşmak ister. Pozitif özgürlük, kullandırılan ekonomik, toplumsal hak ve özgürlüklerdir.

Modernitede, negatif özgürlüğün sağladığı ‘alan’ı göz önünde bulundurduğumuzda pek çok değişik tüketim kalıplarıyla çeşitli bireysel kimlikler oluşabilir. Giddens’in benliğin refleksif tasarımında ‘insan’ın seçimleri aracılığıyla oluşturacağı kişilik ve hayat tarzı modernitenin insana sunduklarıyla meydana gelir.

“Modern insanlığın tipik sorunlu durumu bu şekilde ortaya çıkar: Anlamsız denemeyecek ama birey için çok da anlamlı olduğu söylenemeyecek muazzam sayıda kültürel unsur tarafından kuşatılmış olma hissidir bu.” (Simmel 2009:357)

Bireylerden bazılarına anlamlı gelen bazılarına anlamsız gelebilen unsurlar yaşamdadır. ‘İnsan’ların seçimleri farklı benlikleri oluşturacağından farklı yaşam şekilleri de oluşur. Ancak hepsi modernitenin sunduğu seçenekler arasından meydana gelir. Gasset, ‘insan’ın seçimlerini şöyle açıklar:

“...giyindiğimiz biçimde giyiniyorsak, ne aklımıza öyle estiğinden ne de doğrudan doğruya kişisel bir irade sonucudur; belli bir tip kılık kıyafetle örtünmek görenektir de ondan. O kılık kıyafet biçimi keyfimize bir ölçüde pay bırakır, ama genel çizgilerini biz seçmiş değilizdir, kabullenmek zorunda duyarız kendimizi. Yani burada da başka türlü değil de şu biçimde giyinmemizi buyuran biri vardır ve buyruğu verenin kimliğini yakalayamayız. Öyle giyiniriz, çünkü görenek öyledir.” (Gasset 2011:168)

Modernitede ‘insan’ kendine sunulanlar arasından seçimlerini gerçekleştirir. Modernite o an üretileni, tasarlanana ‘insan’a verir, hayatın her alanında ‘insan’ı biçimlendirir. Modernitenin düzenleyiciliği ‘insan’ı ve evrenini çevreler. “...geç modernite insanlığın bazı açılardan “biz”e dönüştüğü, hiçbir “diğeri”nin bulunmadığı ve problemler ve fırsatlarla yüz yüze olduğumuz bir durum üretir.” (Giddens 2010:44).

Modern toplumun bir kütle olduğuna değinmiştik. Kütle, dinamik bir yapı olarak sürekli eylemlerde bulunan insanlar tarafından işlevsel hale getirilir. Modern yaşamda ‘insan’ın eylemselliği kendi bilmelerinden, seçimlerinden değil ondan beklenildiği yönde gerçekleşir. Modernite bu yapısıyla ‘insan’ın hayata düşünsel anlamda katılımını sınırlar. Yaşamın ‘insan’dan kopuk oluşu eleştirilir.

“Kendi iç dünyasına çekilme, benliğin dürüst derinliklerine dalma yeteneği yitirilmişti(...)Salt eylemden dem vuruluyor.(...)insanları düşünecek halleri kalmasın diye serseme çeviriyorlar; yalnız kalıp da kişiliklerini yapılandırabilecekleri tek yerde yalnızlıkta yeni baştan yapılandırılmasınlar diye insanları salkım saçak kalabalıklarda yığılmaya zorluyorlar.(...)Tefekkürle, benliğe dalmayla normal birlikteliğinden böylece koparılınca, salt eylem ancak zincirleme saçmalıklara olanak verir ve yol açar; buna verebileceğimiz en yerinde ad zincirinden boşanma’dır.” (Gasset 2011:46-47)

Kütlenin her daim belli kurallar dâhilinde hareket edişidir bu. ‘İnsan’ eylemselliğinin her an devam ettiği yaşam içinde benliğini kullanamaz, organizasyonun ‘dişli’si olur. ‘İnsan’ın yalnızlığı ve yabancılaşması meselelerinin nedeni modern yaşamda aranmalıdır. Kütlenin içerisinde toplumsallığın oluşmadığını düşündüğümüzde kalabalıklar içinde de ‘insan’ yalnızdır. ‘İnsan’ yaşamına yön veremez, hayat içinde kaybolur.

“Modern hayat bireylerin -asgari bir benliğin kendini dış dünyadan savunmacı bir biçimde uzak tutabildiği- çok güç durumlarla baş etmek için geliştirmek zorunda kaldıkları stratejileri giderek kalıplaştırmaktadır. Geçmişe duyarsızlık, geleceğin reddedilmesi ve sadece günü yaşama kararı. Bu tür bir bakış açısı, bireylerin üzerlerinde yok denecek kadar az kontrole sahip olduğunu hissettikleri etkilerin hâkimiyetindeki koşullarda, gündelik hayatın karakteristik bir özelliği haline gelir.” (Giddens 2010:219–220)

Modern hayatın dinamik, kompleks yapısında ‘insan’ eylemselliğinin gerçekleştiği an olan şimdiki zamana odaklanır. Geçmiş ve gelecekte ziyade

‘şimdi’ye yoğunlaşma ‘insan’ı modern yaşamın eylemsel döngüselliğinde sürükler. Benliğe dalmadan, düşünmeden kaçış ‘insan’ı edilgen kılarak ‘şimdi’de kısıtlar. Modernitenin refleksivitesinin yaşama her an dâhil oluşu ve dönüşümler; benliğe dal(a)mayan eylemselliğe indirgenmiş ‘insan’ın gelecek zaman öngörülerini oluşturmasını zorlaştırır. Bu bağlamda “...modern insanın yaratıcılığı yoktur: kendi gözleri yoktur; o ancak dışarıdan gelen uyarılara cevap verir...” (Kuçuradi 2009:101). “Üst modern çağın ürettiği bir “dünya”da yaşamak bir cehennem kamyonu sürme duygusu yaratır.” (Giddens 2010:45).

“Modern dünya “kontrolümüzden çıkmış bir dünya”dır: Toplumsal değişme hızı önceki sistemlerdekinden daha yüksek olmakla kalmayıp, daha önceki toplumsal pratikler ve davranış biçimlerini etkileme derecesi ve kapsamlılığı da yüksektir.” (Giddens 2010:30)

Modernitenin dinamik, hızlı değişen ve dönüşen refleksif yapısında şimdiki zamana yaşamını sığdıran ‘insan’, yaşamın eylemsel akışı içerisinde edilgen kalır. ‘İnsan’, bütünü parçası olarak kütlenin içinde takip eden konumundadır. Modern yaşamda ‘insan’ın şimdiki zamanda sürükleniş durumunu Sartre, en iyi şekilde ortaya koyar:

“...insan, Sartre’in deyişiyle “nedensiz, zorunsuz, anlamsız, bir varlık” haline giriyor.(...)”Geçmişsiz, desteksiz, yapayalnız bir varlık.”(...)“ Tarih denen arabaya hayvanca koşulmuş, savaşı ve ölümü bekleyen bir varlık...””(Sartre 2010:10)

“Çağdaş toplumun bütün değerleri yaşam ve yaşamanın üzerine oturtulmakta, ölüm ise normalin dışına itilmektedir.” (Şaylan 2009:307). Şimdide, düşünceden kopuk ve üretim-tüketim ekseninde öznelikten uzak bir varlık olan ‘insan’ ontolojik realitesini yitirir. ‘İnsan’da ölümlüğün yapay algılarla arka plana atılması, yaşamın ve şimdinin yüceltilmesi ‘geleneksel’ perspektifin tümüyle yitirilmesine neden olur.



“Evrensel gerçeklik arayışı yerini hayatı kolaylaştıran pratik araç arayışlarına, felsefi muhtevalı ideolojiler ise yerlerini pragmatik yöntemlere bırakmış görünmektedir. Pragmatik yöntemler pratik araçların kesişim alanında ortaya çıkan küreselleşme bir tür yüzeyselleşmeyi de beraberinde getirmiştir. Kullanılan araçlar karmaşıklaştıkça hayatın, varlığın ve evrenin özü ile ilgili arayışların üstü örtülmüş ve insanoğlu felsefi muhteva ve nitelik açısından ciddi bir düzey kaybı yaşamaya başlamıştır.” (Davutoğlu 1997:50)

“Bir birey tam da sahip olduğu nitelik tarafından toplumsal ortamı içinde belli bir yere yönlendirilir.” (Simmel 2009:44). Modernitede geleneksel algılarından farklı olarak meslekte ‘uzmanlaşma’ ön plana çıkar. Bilim, her şeyi didik didik ederek ‘insan’ hayatını kolaylaştıracak nitelikleri uzmanlaşma prensibiyle ‘insan’a sunar.

“On dokuzuncu yüzyıl ise daha fazla özgürlüğün yanı sıra, insanın ve yaptığı işin işlevsel olarak uzmanlaşmasını talep etmiştir; bu uzmanlaşma bir bireyi başka bir bireyle kıyaslanmaz, bütün bireyleri de mümkün olan en yüksek derecede vazgeçilmez kılar. Ama bir yandan da herkesi bir başkalarının onu tamamlayan etkinliklerine daha dolaysız biçimde bağımlı kılar.” (Simmel 2009:317)

Birey, uzmanlaşma ile diğer kişilerde olmayan farklı bir özelliği edinir. Uzmanlığıyla o iş için en uygun ve vazgeçilmez kişidir. Birey, uzmanlaşarak mesleki anlamda kütle toplumunda sağlam bir parçadır, dışlidir.

“Modern kuşların gelişimiyle birlikte uzmanlıklar da artar ve uzmanlık alanlarının sınırlarının daha fazla daralması teknik gelişmenin kaçınılmaz bir sonucu olarak görünmektedir. Uzmanlıklar belirli alanlara yoğunlaştıkça bir bireyin uzmanlık iddia edebileceği alan daralmaktadır; kişi hayatın diğer alanlarında başka kişilerle aynı konumda olacaktır.” (Giddens 2010:161)

“...uzmanlığın bir parçası olan ihtisaslaşma tüm uzmanların hayatın diğer alanlarında çoğu kez diğer sıradan insanlar olmaları anlamına geldiği için...” (Giddens 2010:178), ‘insan’ kendi mesleğinde uzmanlaşırken hayatın diğer

alanlarında eksik kalır. “Modern insanın “dışı” ortadan kaldırıldığında –söz gelişi ünvanı alındığında- elimiz boşluğa değer.” (Kuçuradi 2009:140).

Neticede, modernitenin kütle toplumu ve kütle insanını oluşturması ‘insan’da başta yalnızlık ve yabancılaşma gibi meselelere yol açar. Yalnızlık ve yabancılaşma modern kültürün ‘insan’ üzerinde bıraktığı yıkımlar olarak nihilizm, narsisizm, melankoli, şizofreni gibi derin problemlerin de nedeni olarak görülebilir. Modernitenin ‘insan’ı modern yaşama adapte olma sorunları yaşarken aynı zamanda ebediyet karşısında bir varlık olarak da çeşitli sorulara cevap arar. Özellikle II. Dünya Savaşı’nın ardından modernitenin eleştirisi güçlenirken küreselleşme ile ‘insan’ın problemleri de artar.

“Ayrıca unutmamak gerekir ki sanayi toplumu öznenin kaybolması gibi bir oluşumu da gündeme getirmiştir. Özne-insan, sanayi toplumunda mekanik ve karmaşık bir üretim sürecinin basit ve rutin işleri yapan haline gelmektedir. Bu aynı zamanda, insan yaşamının her alanının düzenlenmesi, kararlı bir rutin içine sokulması anlamına gelmektedir. Kitle toplumunda insanın nasıl çalışacağı, nasıl eğleneceği, nasıl tüketeceği giderek daha yoğunlaşan bir ölçekte belirlenmeye başlamıştır. Bu gelişmeyi, insanın özgürleşmesinin mekanikleşmesi, birörnekleşmesi ya da öznenin ölümü olarak değerlendirmek mümkündür.” (Şaylan 2009:103)

Hayatın tek öznesi olan ‘insan’ın yitirilişi, modernitenin aracı oluşu ve üzerinde çalışılabilir bir varlık olarak görülmesi gibi pek çok insan doğasının dışında olan anlayışlar ‘insan’ın başat problemleridir. ‘İnsan’, nesne konumuna indirgendiği modern hayatı sorgular. “Modern toplumda benlik kırılğan, hassas, bölünmüş, parçalanmıştır; bu, muhtemelen, benlik ve modernite konusundaki tartışmalarda öne çıkan bir bakış açısıdır.” (Giddens 2010:215). ‘İnsan’, eksik ve parçalanmış kendiliğiyle modernitede yabancılaşır ve yalnızlaşır.

“Bireylerin, rutinleri kompulsif bir biçimde uyguladıkları ya da çevrelerindeki kişiler ve nesnelere tam olarak “yoğunlaşamadıkları” için hayatlarını yaratıcı bir biçimde

sürdüremediklerinde kronik melankolik ve şizofren eğilimler geliştirmeleri ihtimali artar.” (Giddens 2010:60-61)

‘İnsan’ın yabancılaşması, dünyadan bezişi, yaşama soğumasıdır. Yalnızlaşan ve yabancılaşan ‘insan’, özneliğini, etkenliğini yitirdiğinden, modernitede kayıp olduğundan hayatın akışında söz sahibi olamamamın getirdiği bozuklukları yaşar. ‘İnsan’, ruhen yaşadığı kopuklukla yaşam ile bağları incelik. Dış dünyanın rutin eylemsel akışında sadece bedensel olarak katılan ‘insan’ başta karamsarlık, güçsüzlük ve bedbinlik gibi ruhi kargaşalar yaşar. Nesnel kent kültürü içinde toplumsallaşamayan, yalnızlaşan ve yabancılaşan ‘insan’ın değerlendirmelerinde boşluk hissi, karamsarlık, değersizlik ve anlamsızlık gibi olumsuz duygular neticesinde toptan hiçlik yaklaşımı ve duygusu hâkim olabilir.

“Dünyadan bezmişlik tavrı (blasé) kadar metropolle doğrudan doğruya bağlantılı ruhsal fenomen yoktur belki de. (...)entelektüel bakımdan pek parlak olmayan aptal insanlar genelde dünyadan pek bezmezler. İnsanı dünyadan bezdiren şey sınırsız haz peşinde koşulan hayattır çünkü böyle bir hayat sınırları o kadar uzun süre azami tepki vermeye zorlar ki en sonunda hiç tepki vermez olurlar(...)sınırları öyle amansızca yıpratırlar ki son güç rezervleri de tükenebilir, ve insan da aynı ortamda kalırsa yeni bir güç toplayacak vakit bulamaz. Böylece, yeni durumlara uygun enerjiyle tepki verme konusunda bir yetersizlik ortaya çıkar(...)Dünyadan bezmenin özünde ayırt etme yeteneğinin körleşmesi yatar. Yarım akıllılarda olduğu gibi nesnelere algılanmadığı anlamına gelmez bu; burada söz konusu olan şey, şeylerin anlamlarının ve farklı değerlerinin, dolayısıyla da bizatihi kendilerinin önemsiz şeyler olarak deneyimlenmesidir. Bezgin kişi her şeyi aynı yavan ve gri tonda görür; hiçbir nesne bir başkasından daha tercihe şayan değildir.” (Simmel 2009:321)

“Kişisel anlamsızlık –yapmaya değer hiçbir şey olmadığı duygusu- geç modern koşullarda temel bir psikik problem haline gelir. Bu fenomeni gündelik hayatın ortaya çıkardığı, ancak cevapları esirgenen ahlaki sorunların bastırılması temelinde almamız gerekir.” (Giddens 2010:20)

Simmel, dünyadan bezmeyi entelektüel bakımdan pek parlak olmayan insanlarda gerçekleşmeyecek bir durum olarak görür. ‘İnsan’ yalnızlaşıp yabancılaşırken aynı zamanda moral değer yargılarının haricinde bir bakış açısı oluşturabilir, muhalif kimlik edinebilir.

“...bireyin kendi zamanının dışına çıkması tümüyle mümkün olmasa bile, hiç kimse tam anlamıyla kendi döneminde de yaşamaz. Bazen, bireysel kimlik zamanının hâkim ideolojisine koşut gelişir, bezen de bu ideolojiyle çatışmaya girer. Bir birey mevcut ideolojik sistem içinde varlık gösterme olanağını kaybetmişse, yani bir öz-tanımlamaya, böylece mevcut ideolojiyi değiştirmeyi önermesine yol açan yeni bir benlik duygusuna ulaşabilir.” (Cebeci 2009:45)

Modernitede ‘dişli’ oluşunu sorgulayan, sorgulayabilen ve yeni bir görüş oluşturabilenler moral değerlerin dışına taşarlar. Her ‘insan’ın oluşturamayacağı ‘yeni bir benlik’ duygusu yeni bir ‘insan’dır. Ele alacağımız konuyu aydınlatacağı düşüncesiyle Nietzsche’nin ‘insan’ anlayışına ayrıca eğilmek doğru olacaktır.

### 1.3.6 NİETZSCHE VE İNSAN

Modern düşüncenin eleştirilişi bağlamında Nietzsche, moral değer yargılarına karşı konumlanışlarına göre ‘insan’ı ele alır. İlkin, Nietzsche, modernitenin ‘insan’ları bir tutan, birörnek gören anlayışına karşın ‘insan’larda farklılık olduğunu vurgular.

“İnsanlar arasındaki ayrılık bir yapı ayrılığıdır.(...)Bir insanın diğer insandan farkı, kendi zamanına, çevresine ve tarihe “yön vermiş ve yön veren” değerler ve değerlendirmelerle hesaplaşmasında veya hesaplaşmamasında, hatta onları kullanmasında ortaya çıkar.” (Kuçuradi 2009:14)

“Toplum eşitsiz unsurlardan oluşan bir yapıdır.(...)Doğalarının, hayat içeriklerinin ve yazgılarının farklılığı yüzünden insanlarda eşitlik imkânsızdır.”

(Simmel 2009:43). Eşitsiz, bir olmayan varlık olarak ‘insan’lar, toplumunu da eşitsiz birer varlıklar olarak oluşturur. ‘İnsan’daki eşitsiz yapının Nietzsche’de nasıl yer aldığını Şaylan, ‘yaşam enerjisi’ kavramı etrafında şu şekilde açıklar:

“Nietzsche yaşam enerjisi konusunda şöyle bir çözümleme yapmaktadır. Yaşam enerjisi, tanımı gereği biyolojik bir özellik olduğundan bireye özgüdür; yani insandan insana farklılık göstermektedir.(...)Buna göre de üstün insan olarak nitelenen ve deha sayılan kişilerin yaşam enerjisi, tarihi yapmakta ya da bir başka deyişle insanoğlunun büyük atılımlarına kaynaklık etmektedir.” (Şaylan 2009:152)

Yaşam enerjilerinin farklılığı dolayısıyla ‘insan’lar yaşamı, zamanı değerlendirmede farklı noktadadırlar. Moral değerler, karşısında konumlanmayı sağlayan ve yukarıda Cebeci’nin (2009:45), dikkat çektiği ‘yeni bir benlik duygusu’na ulaşmayı sağlayan da ‘insan’daki yapı farklılığını ortaya koyan ‘yaşam enerjisi’dir. Neticede, yaşam enerjisi düşük olan ‘insan’ moral değerler içinde kaybolurken moral değerlerin boşluğunu fark eden ‘insan’ yaşam enerjisi yönüyle moral değerlerle çatışma halindedir. Simmel’in (2009:321), yukarıda dikkat çektiği dünyadan bezmede ‘entelektüel’liğin ölçüt oluşturması Nietzsche’nin ‘yaşam enerjisi’, ‘yapı ayrılığı’ anlamlandırmalarıyla benzerdir. Odaklandıkları nokta ‘insan’ın bilmesi, bilinçliliği yönüyle çağının diğer ‘insan’larından farklı düşünebilir ve hareket edebilir oluşudur. ‘İnsan’, moral değerleri ele alış yönüyle ancak ‘yeni bir benlik duygusu’na varabilir.

“Toplumsal çevreye yönelik kısa bir gözlem, insanların çoğunun kendi kişiliklerinin sorgulamadıklarını, bu kişiliği verili bir durum olarak kabul ettiklerini gösterecektir. Bu durumun istisnaları, felsefeciler, küçük çocuklar, sanatçılar ve psikolojik sorunları olan insanlardır. Gerçekten de, kimliklerini sorgulayan, oluşturmaya çalışan bu grupların dışında kalan insanlar, kişiliğin zaman içinde ortaya çıkan, dış dünyadan gelen etkilerle değişen ve şekillenen bir yapı olduğunu düşünmemektedir. Bunun dışında kalan kişilerin(...)yine kendi kişiliklerine ilişkin bir anlama çabası içinde olan sanatçılar olmasının anlamı nedir? Bir açıdan, kişilik konusunun yalnızca bu alanda problematik kişilerin

ilgisini çektiğini, diğer insanlar için bunun üzerinde düşünülmesi gereken bir sorun oluşturmadığını söyleyebiliriz.” (Cebeci 2009:78)

‘İnsan’ın kendiliğini ve evrenini anlamlandırması ‘sorun’u ve ‘sorgulaması’ gerekliliği Nietzsche’de başlı başına sorunsaldır. “İnsan zihinsel olarak, genellikle içinde yaşadığı topluma olan inancıyla yaşar ve o inancı asla sorgulamamıştır.” (Gasset 2011:231). Oysa, moral değerler karşısında aranan ‘insan’ kendini, çağını bilinçli ve bütüncül olarak ‘kritik’ edendir. Moral değerlerin içinde yer almayı reddeden, kendiliğini ve evrenini kendinden hareketle oluşturan ‘insan’, moral karşısında konumlamasını kendisi bakışından oluşturur, verili olanı sorgular. Bu ‘insan’ tipi moralin ‘insan’ına karşı istisnalar oluşturur, moral değerleri deler. “...yaşadığı moralin ve onun değer yargılarının, “gerek”lerinin dışına çıkan uyanık insan, moraldışı insandır.” (Kuçuradi 2009:62). Ancak bu ‘insan’ tipi çağında nadir görülebilendir. Moral hacrinde hareket etmek ve moral değerler karşısında kendiliğini ve değerlerini oluşturma çabasında olan ‘insan’ı Nietzsche şöyle açıklar:

“Özgür insan olma yolunda her kişi, birkaç dönem geçirmek, birkaç basamak inip çıkmak zorundadır. Bazı kişiler bu basamakların birinde kalırlar. Böylece çeşitli “kopmuş insan” tipleri, değerler karşısındaki tutumları bakımından başka başka olan çeşitli “ kopmuş insan” tipleri ortaya çıkar.” (Kuçuradi 2009:54)

### 1.3.6.1 BÜYÜK KOPMA

Kopma; ayrılma ya da farklılık değil keskin bir kopuşu, aykırılığı ve tezadı ortaya koyar. Moralın dışına keskin bir şekilde çıkıştır kopma. ‘İnsan’ın toplumun, sürünün gittiği istikametten ayrılması noktasında kendi yolunu çizmeden, çizmeden önce attığı ilk adımdır.

“Geçerlikte olan moralin dışına çıkararak ilk adım “büyük kopma”dır. Moral değerlerin ve değer yargılarının havada

kaldığının farkına varan kişi, “büyük kopma”nın sınırına gelmiş demektir. Ancak, kişinin bunu farkına varmasıyla geçerlikte olan morale ve onun dayandığı değerlendirme tarzına ‘hayır’ demesi, yani “ben istiyorum” demesi arasındaki yol, uzun ve basamaklıdır.” (Kuçuradi 2009:54)

Büyük kopmayla ‘insan’, bağlarına bağlılığından çözülür:

“Bu bağlar nelerdir? Bunları adlandırmak gerekirse, tek kelimeyle “ödevler” denir bunlara: “eskiden beri sayılan, değerli görülen şeyler karşısında insanın ezilmesi, utanması ve yumuşaklığı.”” (Kuçuradi 2009:56)

Nietzsche’nin moral karşısında ‘insan’ı değerlendirmesi bu noktada önemlidir. Moraldışı olmak, özgür olmak her ‘insan’ın gerçekleştirebileceği bir süreç değildir. Moralin boşunlığını fark ediş sürüden uzaklaşma ve özgür olma yolunda ‘insan’ zorlu bir süreçtedir. Mesele moral haricinde bir bakış açısıyla karamsarlığa, düşmeden kendiliğini ve evrenini anlamlandırarak çağını aşmadır.

“Sürü insanı için, içinde bulunduğu moralde problem olan hiçbir şey yoktur. Moral ve onun değer yargıları tartışma konusu bile olmazlar; çünkü onları tartışmak, bu moralin dışına çıkmak demek, moralsiz olmak demektir. Sürü insanın bunda herhangi bir özgürlüğü yoktur. Özgür olabileceğinin farkında bile değildir o.” (Kuçuradi 2009:27)

Nietzsche’nin sürü insanı diye nitelendirdiği insan tipi, hayatını o dönemin moral değer yargılarına bırakarak yaşayan ve bu yaşamı içerisinde kendi düşüncelerinden ziyade morale paralel düşünen, morale uyan ‘insan’dır. Özgür insanın temel özelliği ise çağı, moral değer yargılarını sorgulamasıdır. Özgür insanın özelliği kendi gözüyle, moralden bağımsız değerlendirmesiyle kendini ve dünyayı anlamlandırmasıdır.

“Özgür insan moraldışı insandır. Özgür insan, içinde yetiştiği ve yaşadığı sürüden kopmuş, kendi yolunu arayan, insanla

ilgili şeyleri, insanın her şeyini kendi gözleriyle görmek isteyen insandır.” (Kuçuradi 2009:53)

Cebeci'nin (2009:115), dikkat çektiği özellikler moral dışı insanın özelliklerini ifade eder gibidir.

“1)“Özgün kişiler” karmaşayı ve bir dereceye kadar dengesizlik durumlarını tercih ederler, 2) genel olarak ortalama insanınkinden daha karmaşık psikodinamiklere sahiptirler, 3)yargıları itibariyle daha bağımsızdırlar. 4) Kendilerini ifade etmede ve baskın rol oynamada diğer insanlara göre daha öne çıkarlar, 5)baskılamayı (supression) dürtü kontrolüne yönelik araç kullanmayı reddederler. Özgün düşünce, baskılamanın en az seviyede olmasını ve daha üst dereceden bir entegrasyonun başarılabilmesi için, çözülme olgusuna (disintegration) bir dereceye kadar tahammül gösterebilmeyi de gerektirir.”

Simmel'in (2009:151), ifadeleri de aynı perspektiften okunabilir. “Nesnellik özgürlük olarak da tanımlanabilir. Nesnel insan, algısını, anlayışını ve verileri değerlendirme tarzını önyargılı hale getirebilecek bağlarla bağlı değildir.” Büyük kopma, ‘insan’a kendi gözüyle kendini ve evrenini algılamada imkân sağlar. Kişi, morali bütüncül bir bakış açısıyla görür. Büyük kopma, kişinin hayatında açtığı yeni, yazılmamış sayfadır. Kişi, yeni sayfaya ne yazacağından çok ne yazmayacağını bilir. Burada gelecek için umut vardır. Ancak büyük kopma daha çok kişinin bağlı olduğu bağlardan boşanmasıdır. İleride ne olacağını kişi kendi belirleyecektir. Büyük kopma, ‘kurtulma’ bağlamında değerlendirilebilir. ‘İnsan’ın sürünün peşinden gitmekten vazgeçişidir.

### 1.3.6.2 GİTME

İnsan'ın yaşadığı bu çözülüş, -kopuş- insanın ‘gitme’ isteğini doğurur. ‘Gitme’, uzaklaşma bir nevi insanın mekândan, zamandan neticede yaşamdan kaçışını oluşturur. Gitme, kopmanın sonucudur. ‘İnsan’, manevi olarak –değer-



koptuğu moralden maddi bağlamda da uzaklaşma eğilimine girer. ‘İnsan’, bütünleşemediği, kabullenemediği ‘yaşamdan’ ayrılmak ister.

“İnsan aynı zamanda yine doğası gereği, toplumsallaşmayan bir varlıktır, çünkü gönlünde, yarı uyur yarı uyanık, bir toplumdan kaçma özlemi de yatar her zaman. Bu, tarih boyunca belli aralıklarla göze çarpan boyutlara ulaşmıştır. Şu son yıllarda, kimi ülkelerde daha erken, kimi Ülkelerde daha geç, tüm dünyada bir çekip gitme salgını var- içinde yaşanan toplumdan, hatta elden geliyorsa, her türlü toplumdan uzaklaşmak özlemi. Örneğin geçtiğimiz yıllarda bir ıssız ada düşlemiş olan Avrupalılar saymakla bitmez.” (Gasset 2011:202)

Moral değerlerle bütünleşemeyen ‘insan’ özne, etken varlık olarak yaşamını kurmak ister. Birey, moral değerlerin oluşturduğu insan ve toplumdan uzaklaşarak yalnızlaşır. Gitme, cevabını barındırmadığı sorularla -gidilecek mekân gibi- gerçekleşmesi istenen, arzuyu içerir. Çekip giden ‘insan’ın yeni bir hayat kurma özlemi bir çırpıda gerçekleşmeyeceği gerçeği burada göze çarpar. Büyük kopma ile gelen gitme isteğini Nietzsche şöyle açıklar:

“İnsanın elini ayağını bağlayan bağlardan çözümesidir bu; ülkesini ve ülkesinin gölünü bırakıp, şehri bırakıp dağa gitmesidir bu.(...)Bu kopma beklenmedik bir anda, birdenbire bir “yer sarsıntısı” gibi olur.(...)Çevresine olan aykırılığı, bu çevreye ‘hayır’ demesi, onu nereye olursa olsun gitmeğe, nasıl olursa olsun kaçmağa zorlar. “Burada yaşamaktansa ölmek daha iyi”dir onun için. Bu ‘burada’, onun o zamana kadar sevmiş olduğu herşeydir. ‘Buradan’ uzaklaşmak, arkasına bakmadan uzaklaşmak her ne pahasına olursa olsun bir değişiklik isteğidir bu.” (Kuçuradi 2009:56)

Büyük kopma ve gitme isteği özgür insan olma yolundaki kişinin zor zamanlarıdır, “... çünkü kişi, ‘hayır’ dediği şeylerin yerine neyi koyacağını daha bilmiyor.” (Kuçuradi 2009:56), dur.

### 1.3.6.3 YALNIZLIK

Yalnızlığa morali aşma çabası bağlamında yaklaşmak gerekir. Büyük kopma, gitme ve yalnızlık; "...sürüden kopan yapayalnız kalmak zorundadır; yapayalnız kalabilmekse herkesin işi değildir." (Kuçuradi 2009:51). 'İnsan', moral değerlerden kopuşuyla yalnız kalır. Birey, moralde ayrılığı, moralin değerlerini paylaşmamasıyla moralle ve onun sürüsüyle temeldeki organik bağlarını yitirmiş, adeta kendisiyle başa başa kalmıştır.

"...“yoksunluk”, “zayıflık”, “çöl, bitkinlik, inançsızlık”, “donma”, “araya giren zamansız yaşlılık” yıllarıdır bunlar; “acının sonuçlarını- ne de olsa avuntu olan sonuçlarını- inkâr eden gururun işkencesinin, acının işkencesini daha da arttırdığı” yıllardır; “hastalıklı bir şekilde açık görür olmuş insan küçümsemesine karşı kendini koruma yolu olarak tam yalnızlık” yılları; “dikkatsiz bir düşünme perhizinden ve tıkabasa yemeden (romantizmden) gitgide büyümüş tiksintinin emrettiği gibi, aslında bilgide acı, buruk olan, acı verenle yetinme” yıllarıdır bunlar.” (Kuçuradi 2009:59)

Bu baş başa kalışın nihai, kaçınılmaz sonucu yalnızlıktır. Yalnızlık, sürüden kopan insanın kendi penceresinden dünyayı ve kendini anlamlandırma girişimleridir. “Buna “sabırla, sertlikle, boynu kırılmadan, ama umut beslemeden de” dayanabilen kişi, sağlığa götüren yola girmiş demektir.” (Kuçuradi 2009:59).

"...insan kendi kendisiyle konuşur ilk defa; ister dinleyen olsun ister olmasın, insan, susmaktan acı çekmesin diye konuşur. Bu monolog acı çeken bir insanın, yoksunluk içinde olan bir insanın monologudur; ama o acı çekiyormuş gibi, yoksunluk içinde değilmiş gibi kendi kendisiyle konuşur; yaşamının güçlüklerine karşı iyimserliği kullanır..." (Kuçuradi 2009:60)

'İnsan', maddi ve manevi olarak ayrıldığı çağında ortak bir algı etrafında kimse ile buluşamadığı için yalnızdır. Yalnız olan 'insan', kendiliğini ve evrenini

anlamlandırmada daha ziyade içseline yönelir. Bu noktada ‘insan’ özgür oluşunun verdiği perspektifle moral değerlerin boşluğunu, anlamsızlığını bilerek yaşar. “Bu açıdan yolda atılan her adım kişiyi canlı, dıpdiri hayata yaklaştırır.” (Kuçuradi 2009:61). İyimser oluş ‘insan’ın güçlendirir; karamsarlığa, nihilizme saptamaz. “Nihilismi arkada bırakan kişi(...)dünyasının, realitenin anlamını kendi gözüyle görmek ister; değerini kendisi biçmek ister...” (Kuçuradi 2009:62).

“Demek ki gerçekte işler, insanların onların nasıl olmasını kararlaştırırsa öyle olacaktır.(...)Önce bir şeye bağlanmam gerek, sonra da şu eski kurala uymak: “Bir işe atılmak için umutlanmak gerekmez!”(...)”Hayal kurmayacağım, ancak elimsen geleni yapacağım,” demektir.(...)Onu gerçekleştirebilmek için elimden ne gelirse yaparım. Bunun dışında hiçbir şeye güvenemem.” (Sartre 2010:55-56)

Sartre’in varoluşçuluk çerçevesinde dile getirdiği ‘insan’ın etken oluşu iyimser oluşu içinde barındırır. ‘İnsan’, geleceğin inşasında çağın anlayışlarından farklı bir şeyler olabileceğine inanır. İyimserlik, bu bağlantıyı ifade eder. Aşağıdaki ifadeler, ‘insan’ın çağındaki yerleşik algıları değiştirmesinin, aşmasının ne kadar güç olduğunu ortaya koyar niteliktedir.

“Bir görenekten vazgeçilmesi bireysel iradenin, benim, senin elinde değildir. Göreneği ortadan kaldırmak için çok çalışmak gerekir, tıpkı bir dağı düz etmek ya da bir piramit yükseltmek için çok çalışmak gerektiği gibi. Her bireyi ayrı ayrı kendi yanına çekmek, başkalarını, “Başkaları” denen o belirsiz kendiliği kazanmak gerekir.” (Gasset 2011:188)

“Toplumunun tutsağı olan birey, toplumdaki sık sık kaçarak kendine özgü yaşam biçimleri sürdürmeye çabalar. O çabalamada kimi zaman başarılı olur ve toplum kendi geleneklerinden bazılarını değiştirerek o yeni kalıpları benimser, ama çoğunlukla yaşanan durum bireysel çabanın bozgunudur.” (Gasset 2011:221-222)

#### 1.3.6.4 NİHİLİZM

“Özgür insan, kendine ve kendi erdemlerine –kendi duygularına, “kalbine” – hâkim olmuş, kendi kendini eğitmiş, kendini kendi avucu içine almış insandır...” (Kuçuradi 2009:66). “...dünyanın değil, ancak “modern dünya”nın, belli bir morali olan modern dünyanın anlamsız ve değersiz olduğunu görmüştür.” (Kuçuradi 2009:61). Ancak, özgür insan olma yolundaki her ‘insan’ çağından yaşadığı kopuş neticesinde çağ, moral değerleri arkada bırakamaz, karamsarlığa, nihilizme saplanabilir. “Burada zayıflık ve güçlülük problemi ortaya çıkar: 1) zayıflar kırılıp dökülürer; 2) daha güçlüler kırılmayan herşeyi yıkarlar: 3) en güçlü kişilerse yargılayan değerleri arkada bırakırlar.” (Kuçuradi 2009:54). Dolayısıyla nihilizme, karamsarlığa kapılan kişiler zayıftır.

“...kişi, yanlış bir genelleştirmeye her şeyin – bu arada anlam ve değeri olan her şeyin de- değersiz ve anlamsız olduğu sonucunu çıkarmış; değişmez hiçbirşeyin olmadığını hiçbirşeyin hakikat olmadığını, hakikat diye kabul edilen her şeyin kesin olarak yanlış olduğunu düşünmüştür.” (Kuçuradi 2009:58)

Burada nihilizm ‘insan’ın moral değer yargılarına hayır deyişinin kararlılığı ancak bu hayır deyişin içinden hiçbir şeyin kurtulamayışı geriye bir tek anlamsızın, anlamsızlığın kalışıdır. Öyle ki bu anlamsızlık bireyin kendiliğine kadar dayanabilir. “...nihilismi arkada bırakabilmek için yaratıcı olmak, yeni bir değerlendirme tarzı getirmek gerekir...” (Kuçuradi 2009:111). Kendiliğini evreni anlamlandırmada yeni bir değerlendirmenin birey tarafından oluşturulamayışı ‘insan’ı nihilist çerçevede karamsarlık içinde sürükler. Dağılma, güvensizlik, çöküntü, şüphe, kayganlık, tehlike... Nietzsche’nin (Kuçuradi 2009:111), değindiği birbirinden farklı ama birbirine benzer, birbirini tamamlayan ifadeler söz konusu kopuşun ardından yaşanan durumu özetler.

Nietzsche, özgür insanın ardından trajik insandan bahseder. Trajik insan, çağını geride bırakan kişidir, çağının moral değerleri içinde yitip gitmeyen ve çağının insanlarına yol açandır.

“Trajik insan tabii insandır olduğu gibi olan insandır(...)O, her şeye dokunur, her şeyi sorar, her şeyi eline alır; çünkü o, her şeyi ilk defa görmektedir.(...)Diğer yandan, trajik insanın tabii olması demek, başkalarından bir şey bekleyen bir yanı olmaması, başkalarının kendisiyle ilgili düşüncelerinin onu ilgisiz bırakması demektir. O, bildiğini yapar: kendi işini.” (Kuçuradi 2009:76)

Evrende biricik ve etken varlık olan ‘insan’ın doğasının gerektirdiği gibi hareket edişidir. Moralin amaç edindiği ve araca dönüştürdüğü ‘insan’ın diğer her şeyi kendisi için araç olarak kullanımının başlangıcıdır. ‘İnsan’ın moral değerleri ve evreni kendisinin oluşturduğunun sorumluluğunu ele alışıdır.

“Böyle bir eğitici, kişileri sürüden ayrılmaları için ayartır; milyonlarca insana yani yollar açar ve insana, kendi geleceğinin kendi istemesine bağlı olduğunu, kendi geleceğini kendisinin çizeceğini gösterir.” (Kuçuradi 2009:84)

‘İnsan’ın kendiliğini ve tarihi oluşturan bir varlık olarak ‘etken’, ‘özne’ konumuna tekrar ulaşmasında moral değerlerin yapaylığını fark edişi neticesinde yeni bir değerlendirme tarzıyla kendini ve evrenini algılaması, anlamlandırması gereklidir. ‘İnsan’, haricini değerlendirmede ulaştığı bu son nokta ile modernitede yalnızlaşan ve yabancılaşan varlık olmaktan kurtulabilir. Gasset (2011:48), açısından durum ‘insan’ın kaybettiği benliğine dalma yetisini kullanması ve diğerlerinin yapamadığı şeyi yapmasıdır.

“...insanın kendi kendisi ve diğer insanlar için yapabileceği en verimli iş, dünyanın ötekileşmesine katkıda bulunmak değil; hele insanın, başkalarının ötekileşmesi pahasına, kendisinin de gereğinden fazla ötekileşmesi değil; o tarihi

konumundan yararlanarak, diğerlerinin Őimdi yapamadıkları Őeyi yapması, yani biraz kendi ić dnyasına dalmasıdır...”

## 2 SELİM İLERİ'NİN HİKÂYELERİNDE İNSAN

### 2.1 SELİM İLERİ VE HİKÂYELERİ

30 Nisan 1949'da İstanbul'da doğdu. Lise hayatına Galatasaray Lisesi'nde başlayan İleri, sonra Atatürk Erkek Lisesi'nde öğrenimine devam eder. 1968 yılında Atatürk Erkek Lisesini bitirir. Atatürk Erkek Lisesi'nde düşünsel ve edebi dünyası şekillenir. İstanbul Üniversitesi'nde Hukuk Fakültesi'ndeki öğrenimini 1972'de yarım bırakır, kendini edebiyata verir. İlk yazısı 1967'de Yeni Ufuklar dergisinde yayımlandı. *Papirüs*, *Yeni Edebiyat*, *Yeni Dergi*, *Türk Dili*, *Türkiye Defteri*, *Milliyet Sanat*, *Gösteri* gibi dergilerde yayınlanan yazılarıyla ünlendi. İlk öykü kitabı "*Cumartesi Yalnızlığı*" 1968'de yayımlandı. 1976'da "*Dostlukların Son Günü*"yle Sait Faik Hikâye Armağanı'nı, 1977'de "*Her Gece Bodrum*"la Türk Dil Kurumu Roman Ödülü'nü aldı. Romanları ve öyküleriyle edebiyat çevresinde geniş yankılar uyandırdı. "*Yaşarken ve Ölürlen*" (1981) Milliyet Sanat dergisince yılın romanı seçildi. "*Kırık Bir Aşk Hikâyesi*" adlı senaryosu Sinema Yazarları'nca 1982-83 mevsiminin en iyi senaryosu ödülüne layık görüldü. "*Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın*" (1991) Türkiye Yazarlar Birliği Roman Ödülü'nü aldı. "*Allahısma marladık Cumhuriyet*" adlı oyunu 1997'de hem Afife Jale hem de Avni Dilligil ödülleri aldı. İleri'ye 1999 yılında, Türkiye Gazeteciler Cemiyeti "televizyon" alanında Kültür-Sanat Ödülü verdi. Radyo çalışmaları dolayısıyla aynı yıl Dialog Medya Ödülü'nü aldı. 2001'de "*Bu Yaz Ayrılığın İlk Yazı Olacak*" yayımlandı ve 2002 Orhan Kemal Roman Armağanı'yla ödüllendirildi. Selim İleri ayrıca, 2003 yılında "*Uzak, Hep Uzak*" adlı deneme kitabıyla Sedat Simavi Edebiyat Ödülü'nü, 2005 yılında ise "*İstanbul'un Sandık Odası*" adlı kitabıyla da TYB'nin Hatıra-Gezi alanındaki ödülünü aldı. Yıllarca, Cumhuriyet gazetesinin kültür-sanat sayfasında, "yazı odası" köşesinde makaleler yazmıştır. TRT-2'de "*Selim İleri'nin Not Defterinden*" isimli bir program da sunmuştur. Uzun yıllar ara verdiği hikâyelerine 2006 yılındaki "*Fotoğrafi Sana Gönderiyorum*" ve 2011'deki "*Yağmur Akşamları*" ile devam eden yazar günümüzde *Zaman Gazetesi*'nde yazılar kaleme almaktadır. İleri, 2012 yılında "Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük

Ödülleri”ne layık görülen isimlerdendir. Ayrıca aynı yıl, “Öykü” dalında verilen “Aydın Doğan Ödülü”nün sahibi olur.

Selim İleri’nin çalışmamıza konu olan hikâyeleri üç kitapta yer alan altmış bir hikâyedir. İleri’nin 1997’ye kadar yayımladığı hikâyeleri -45 hikâye- “*Otuz Yılın Bütün Hikâyeleri*”nde bir araya getirilmiştir. 2006 yılında yayımlanan “*Fotoğrafi Sana Gönderiyorum*” ve 2011 yılında yayımlanan “*Yağmur Akşamları*”nda ise sekizer hikâye bulunmaktadır. Hikâyelerin listesi aşağıdaki gibidir.<sup>1</sup>

#### *OTUZ YILIN BÜTÜN HİKÂYELERİ (1997)*

Bi Keman

Hüzün Kahvesi

Yürek Burkuntuları

Türküsüz

Asalak

Güzün Savaş

Cumartesi Yalnızlığı

Ağlayan Kiremitler

Zeytinliklerin Altında Sükûn Yok

Mustafa Suphi

Hicran Yarası

Müsamere

Duyarlık

Pastırma Yazı

Hayatımın Romanı

Annemin Sardunyaları

Kılıç Artıkları

Eski Bir Kalbim

<sup>1</sup> Çalışmanın bu noktasından sonra kitapların künyeleri verilmeden doğrudan sayfa numaralarına atıf yapılacaktır. Bu nedenle alıntıların sayfa numaralarının ilgili hikâyenin yer aldığı hikâye kitabına ilişkin olduğu bilinmelidir.



Yıllar Var Ki  
Para  
Yarın Ağlayacağım  
Gelinlik Kız  
Ayrılık Var  
Bütün İstanbul Bilsin  
Erişmez Nevbahar  
Sizinle İğrenç  
Elbise Haritaları  
Kırık Minyatür  
Mecnunu Çok Dağlar  
Yarın Olsun  
Kırlangıç Fırtınası  
Bir Gönül Gurbetinde  
Dostlukların Son Günü  
Kuşlar Mı Konar  
Söyle Kalbim  
Lanterna Magica  
Oda Musikisi  
Sabahsız Geceler  
Kapalı İktisat  
Bir Denizin Eteklerinde  
Denizkızının Öyküsü  
Kötülük  
Son Yaz Akşamı  
Prens Hamlet'in Trajik Öyküsü  
Suva dö Pari

*FOTOĞRAFI SANA GÖNDERİYORUM (2009, CEP BOY)*

Eski Bir Roman Kahramanı  
 Şahane Bir Tuvalet  
 Hayat Sönüp Giderken...  
 Perisiz Evler  
 Nar Çatlağı  
 Ölü Hikâyeci  
 Ada Gezintilerim  
 Gregor Samsa'nın Elyazısı

*YAĞMUR AKŞAMLARI (2011)*

Mahpes  
 Son Sayı  
 Nerval Diye Biri  
 Gökyüzü Yıldızlarla Dolu  
 Kirazlar Olduğu Vakit  
 Gündüzün Bir Kadeh Konyak  
 Yağmur Akşamları  
 Şark ve Garp, Ne Şark Ne Garp

İsmail Tunalı, Roman İngarden ve Nicolai Hartmann'dan hareketle edebiyat eserlerindeki varlık tabakalarını ortaya koyar. Heterojen yapıdaki anlam sfer'inde - irreal- karşılaştığımız 'semantik', 'nesne ya da obje', 'karakter, ruhî' ve 'alinyazısı, kader' tabakalarıdır. Varlık tabakaları bağlamında baktığımızda Selim İleri'nin eserlerinde 'karakter, ruhî' tabaka ön plandadır diyebiliriz. "Burada söz konusu olan, kişilerin davranış ve eylemi değil de, onun arka plânındaki ruhî tavır ve karakterlerdir." (Tunalı 2011:113). Buradan hareket ettiğimizde, İleri'nin hikâyelerindeki kişilerin ruhî tavır ve karakterlerini çalışmamızda meseleler başlığı

altında, incelemeye değer bulduğumuz İleri'nin kişilerini ise 'kahramanlar' başlığı altında ele alacağız.

## 2.2 MESELELER

İleri'nin hikâyelerinde tespit ettiğimiz meseleler; başta yabancılaşma ve yalnızlık olmak üzere mutsuzluk/ umutsuzluk, nostalji/ geçmiş zaman, susku/ iletişimsizlik, nihilizm, gitme, intihar, iyimserlik/umut, kent/kentleşme, sınıflı toplum/yoksulluk, muhalif kimlik/eleştiri, özeleştir, inanç, aşk ve cinselliktir.

### 2.2.1 YABANCILAŞMA

İleri'nin hikâyelerinde yabancılaşma ana meseledir. Harmancı (2006:18), İleri'yi İleri yapan etkenlerden birisi olarak "Yalnızlığı, içe kapanıklığı, dünyaya ve insanlara yabancı oluşu"na dikkat çeker.

"Selim İleri, kendini dünyaya, hayata daima yabancı hissetmiş, anılarında, söyleşilerinde, yalnızlığa, içe kapanık yaratılışına vurgu yapmıştır. Onun kişiliğini ortaya çıkaracak başat özellikler arasında, kendi içine kapanıklığı, insanlardan uzaklığı gelmektedir."

İleri'nin içe kapanık oluşu, pek çok değişkenden beslenir. İleri'nin yabancılığını hikâyelerde değindiği kadarıyla ortaya koymaya çalışacağız. Bildirici, İleri'nin hikâyelerinde birkaç tema sayar. Bunlardan ikisi "Toplumsal çözülme (yozlaşma) teması" ve "Yabancılaşma ve yalnızlık" temalarıdır. İki tema neden-sonuç ilişkisi bağlamında birbiriyle ilintilidir, iç içedir. Bildirici'nin (2006:69), ifadeleri söz konusu ilintiyi açıklayan, iyi bir tespittir. "Öykülerde, toplumsal çözülmenin bir sonucu olarak, "yabancılaşma" teması karşımıza çıkar." Meseleye bu açıdan yaklaştığımızda toplumsal çözülmenin, yozlaşmanın bir neden iken

yabancılaştırmanın bir sonuç olduğunu görürüz. Yabancılaştırmaya neden olan toplumun yozlaşmasıdır. İnsanların, ‘öz’lerindeki duyarlıklarını, hassasiyetlerini yitirmiş olmalarıdır. İnsanlardaki; sevgisizlik, dışlama, horgörü, müsamahasızlık, ahlaksızlık, maddeye düşkünlük ve bilinçsizlik gibi daha sayabileceğimiz pek çok değişken çağ insanındaki, toplumdaki yozlaşmayı ortaya koyan, insanda ve toplumda olmaması gerekenlerin varlığına işaret eden nitelermelerdir. İleri’deki yabancılık, içe kapanma da yaşamının ilk yıllarından itibaren yaşadığı, dışlanma, sevgisizlik gibi durumlarla ilintilidir. İleri’nin hikâyelerindeki kahramanlar, duyarlı, hassas kişiliklere sahip bilinçli bireyler olarak dış dünyadaki -insanlar, toplum, aile bütün bir çevre-yozlaşmışlığa bir tepki olarak da görebileceğimiz şekliyle, yabancılaşırlar içe kapanırlar. Topluma, toplumun ‘moral’ine karşıt olarak muhalif kimlik oluştururlar. Sanatçı, aydın kahramanlar ise içe kapanmayla kendilerine; olagelen eylemlerine ve topluma genel anlamda yaşama, yaşamaya yabancılaşırlar. İleri’nin kahramanları düşünsel açıdan ideolojilere mesafeli, herhangi bir ideolojinin insanı olmaktan uzaktırlar. Sosyalist hassasiyetlere sahip olsalar da - sosyalist duruşun baskın olduğu hikâyeler de vardır.- hâkim düşünceler ve bu düşüncelerin insanların peşinde gitmezler. Meselelere kendi bakış açıları ile yaklaşır, meseleleri değerlendirirler. Bu nokta itibari ile de ‘ayrı’ bir yerde dururlar. Bu ‘ayrı’ duruşları yabancı oluşlarının diğer yönüdür. Çevre –toplum- , kahramanı yabancılaştığı, anlayamadığı gibi kahraman da çevresinde olup bitenlere, yapılanlara yabancıdır düşünceleri nedeni ile. Kahramanlar, “...hümanizm, özgürlük ve eşitlik gibi ahlaksal yönü de bulunan ilkeler açısından...” (Şaylan 2009:98), yaşama yaklaşır, yaşananları değerlendirirler. İleri, ‘Gündüzün Bir Kadeh Konyak’ta ideolojilerin dışında duruşunun sonucu olarak sağ ve sol düşüncelerin baskısı ile yaşadığı izolasyonu ve neticesindeki içe kapanışını anlatır.

“Bazan, siyasî yazılar. Sağ ve sol, gençleri birbirilerine öldürtüyorlardı. ‘Birleştirici’ bir şeyler yazmak... Şimdi artık şaşırıdığım... kendime şaşıtığım, imkânsızlığını bildiğim bir çaba. Sizin dışınızda geliyor; düğmeye basılmış. Herkes piyon.(...)Birleşmek, kenetlenmek isteğime meydan okuyorlar, birbirlerini ve beni suçluyorlardı. Sağ sağ tutuyor, sol solu, ama her iki, taraf da beni suçluyordu, taraf tutmaktan uzak durduğum için. Sola çok yakındım, ama

şimdi, öldürtüşler karşısında ikircikli, bu mezbahadan boğunçlu. Geceleri sancısı daha çok duyardım. Ve gece: Alkol alışkanlığım öyle başladı, sığınak.” (s. 64)

İleri'nin hikâyelerindeki duyarlı, hassasiyetli; sanatçı, aydın kahramanların 'yabancılığı' değindiğimiz noktalar itibariyle anlaşılabilir.

'Gregor Samsa'nın Elyazısı'nda İleri, kendinin de içinde yer aldığı geçmiş zamanın fotoğrafını çeşitli açılardan inceleyerek 'kendini' konu endir, konu edindiği fotoğrafın kendiliğinde oluşturduğu algılamaları dile getirir. İleri'nin iç dünyasında mesele edindiği en önemli meselesi çocukluğundan bu yana gelişen yabancılığıdır.

“Gözlerini kapatıyorsun bu akşam vakti. Kimseyle, hiçbir şeyle yüzleşecek cesaretin yok. Söyleyeceğin sözler hep yalan. Hem, gözlerin öyle yorgun ki, bitmeyen yazılar, bitmeyen okumalar, yarın daha umutlu bir dünya. Ama sonra kendi kabuğuna çekildin, yarın daha umutlu bir dünyayı... Unuttun...Hâlâ aklın takılı: Onları gülümseyişte birleştiren, seni onlardan ayıran neydi?(...)çocuk niye onların yanında değilmiş? Niye, daha o zaman, neymiş, başın çatlayacak kadar ağrıyor, neymiş ki, bunca yabancılik hissetmiş, ve sonra hayatı, herkesi, sonrasında yaşayacağı her zamanda ve her şeyi.” (s. 260-261)

İleri'nin yabancılaşmasının 'içe kapanma' ile ilintili olduğunu anlıyoruz. Hikâyede de zaten İleri, kendi dünyasına, iç âlemine kapanmıştır. İçe kapanma sürecini İleri, diğer fotoğraf kişilerinden ayrı oluşu üzerinden yorumlar. Kafka ve Dostoyevski'nin eserlerinde okuduğu, alımladığı 'böcek' meselesi üzerinden yabancılaşmasını, yabancılığını ele alır, irdeler.

“Fotoğraftaki çocuğa. Kendine. Yabancıya. Peki, Kafka hepsine yabancıydı da, onlar Kafka'ya yabancı değiller miydi?(...)Çocuğu orada, dışlanmış; fotoğraf çekirtmek istemiyor, fotoğraftan kaçmış, geleceğe dair hatıralardan...Ama çocuğun acı duymadığını... büyük bir acı duymadığını kim söyleyebilir?(...)Yolun başındaydı, hiçbir şey bilmiyordu. Daha tek roman okumamıştı.

Okumayazmayı bilmiyordu.(...)Yıldızlı gecelerde kapısını kilitlemedi. Bu, yabancılığını değiştirmez ki! Size, onlara, herkese.(...)Görüyorsunuz işte, daha başlangıçta, ilk adımda bitmiş. Yenik olarak yola çıkmış.” (s. 265-266-267)

İleri'nin 'dışlanma' ifadesi önemlidir. Çünkü İleri'nin ayrılığı dışlanmasından veya dışlanmasını düşündüğünden, hissedişinden geliyorsa içe kapanıklığı, yabancılığı bir sonuç olur. Yabancılaşma meselesi İleri'nin yalnız kalmasını ve umutsuzluğunu doğurur.

İleri, 'Gündüzün Bir Kadeh Konyak'ta "1999'da Solmaz Hanım, Kimsesiz Okurlar İçin'i yazarken, Şizofreni'yi yeniden okudum." (s. 82), der. İleri, Fikret K.'nın (Fikret Ürgüp) 'Şizofreni'sinden aktardığı satırlarda yabancılaşmasını, içe kapanışı ortaya koyar. İleri, Şizofreni'den bazı ifadeleri okur ve hemen kendine dair cevap niteliğinde kısa cümleler kurar.

“ (...)Şizofreni dünyasında, yani kendi âlemlerinde yaşayanların da hepsi psikotik olmaz ve çevrelerindeki rahatsız etmeden yaşayıp giderler. Onların realiteyle münasebetlerini büsbütün kaybedip psikotik olmalarını önleyen mutlu hayat şartları ortaya çıkabilir.”

Bende çıkmadı.

“Bunların en önemlisi, ana babadaki değişmedir ve önceden çocuğun psikolojik ihtiyaçlarını fark edip karşılanmamış olan ana baba sonradan onu anlayıp olduğu gibi kabul eder ve eksik olan şefkat ve sevgi ihtiyaçlarını telâfi edeler.”

Sevgisiz, şefkatsiz miydiler? Bunu diyemem.

“Bazan da yakın akrabadan şefkatli ve anlayışlı insanlar hastayı korur ve çocuk bozulmadan kendi hayatını yaşamasına yardım ederler.”

Ettiler mi?

“Öğretmenler ve okul arkadaşları da onları sevip kabul etmiş olabilirler.(...)”

Etmadiler.

Tam tersine, çok zaman, saklandığım yüzümle hayata göründüm.” (s. 82-83)

İleri’ce ifade edilen psikolojik ve sosyolojik bağlamda okuduğumuz, içe kapanmaya neden olan yaşantılar bize çok şey anlatır niteliktedir. İnsanın yaşamının ilk yıllarından itibaren güvenlik, sevgi gibi temel ihtiyaçlarının yakın çevresince doyurulamayışı problemler meydana getirir. İnsanın temel ihtiyaçlarının doyurulamayışı veya İleri’nin daha önce dikkat çektiği dışlanma durumunun yabancılaşıma, içe kapanmaya neden olduğu görülür. Aşağıdaki hikâyelerden aktardığımız alıntılar, İleri’nin çocukluğundan itibaren yaşadığı içe kapanmayı, içe dönük oluşunu kitaplara sığınması ortaya koyar niteliktedir.

‘Gregor Samsa’nın Elyazısı’nda

“Gençliğinin güzel kitaplarını okuyorsun. Ayaklı lambanın ışığında. Vakit akşam. Akşamleyin bütün kitaplar daha can yoldaşdır. Hayallere dalmışsın işte, umutlar içindesin.” (s. 246)

‘Perisiz Evler’de İleri’nin anılarını hatırlayışlarında –okul yılları- yabancılaşmasının, içe kapanmasının izleri vardır. İleri, aile ve okul ortamında yaşadığı olumsuz yaşantılar nedeni ile içe kapanır, iç dünyasına sığınır. “Resimler ve sahneler: Yatılı okulun tedirgin gecesine bitmez tükenmez hayal serpintileri.” (s.134).

“Renkler! Renkleri keşfediyordum. Kumun rengini. Kumun birçok rengi olduğunu. Plajda, kumda yürüyordum, insanlardan kaçmayı da öyle öğrendim: Yanıma gelince, bir şey sorunca insanlar; kum, renklerini söylemekten hemen vazgeçiyor, hemen susuyordu.” (s. 97)

“Güzün öğrenciler okula dönmüşken, pek bir şey değişmeyecek, şato kötücül ihtişamını koruyacak. “İşte okulun!” diyordu babam. Nereye sığınılır? Kitaplara, hele resimli kitaplara.” (s. 124)

İleri'nin içe kapanıklığı yerleşik bir durumdur. Son hikâyelerinde İleri, yakın geçmişine ve şimdisine atıfla yaşadığı yabancılaşmaya, içe kapanmaya zaman zaman değinir. 'Nar Çatlağı'nda İleri'nin 'içe kapanma' bağlamında yabancılaşmayı yaşadığını görürüz. Yabancılaşma ile dış dünyayla şimdiki zamanla bağlantısı kesiktir.

“Son sıralar evden pek az çıkıyordum. İnsanlar beni yoruyordu. Tek başımayken iyiydim. Yalnız yaşayan bir iki yazar, ressam, eski bir sinema oyuncusu -alkolik-, onlar da öyle yaparlardı. Evlerine kapanırlar, kimseyle görüşmezlerdi. Onların da akşamı herhalde yanı başlıyordu: Hatıralara sığınmak.” (s. 175)

İçe kapanışıyla eskiye, hatırlarına sığınır. Hikâyede eski yazıları, eski zamanları ele alır. Şimdiden kaçır, “Okuduğum dergiler, 1940'lardan kalmaydı.(...) son sıralar hep eski dergiler, eski kitaplar gönlümü çeliyordu. Yeni şeylere, yeni zamanlara tahammül edemiyordum.” (s. 176). 'Gökyüzü Yıldızlarla Dolu'daki ifadeler de İleri'nin içe kapanıklığını içerir.

“Oysa, Teşvikiye'deki evde, son dönemler, tek satır yazamaz hale gelmiştim. Yıkılış, içsel çöküş ağır basıyordu.(...)Uzun akşamlar yaşadım orada, yazı masasının başında, bezgin, içime kapanmış, ıssızlığı dinleyerek. Günbatımını seyretmek avuturdu.” (s. 35)

'Hayat Sönüp Giderken'de İleri, okuduğu kitapları, geçmiş zamanda yaşadıklarını, eski -nostaljik- mekanları, eşyaları konu edinir. Hikâyenin belli noktalarında kendiliğine odaklanır, iç dünyasını bize açar. Dış dünyaya yabancılaştığını ifade eder.

“İşte daha geçen sonbahardı. Her şeyden kopmuştum. Dostlarım bana yabancı geliyordu. Her şeyi keskin siyahta ve beyazda görmeye başlamıştım: Fakirler ve ensesi kalınlar. Acı çekenler ve acımasızlar. Mağluplar ve kazanmışlar. Gönlüm acıdan yana olsa bile, o acıyı dindirecek güç



bulamıyordum, bilemiyordum.(...)Yazıdan çiziden buz gibi soğumuştum. Yazmanın ne anlamı var, neyi değiştirecek, neyi değiştirebilir ki... diyordum.(...)Kaskatılık, donmuşluk ele geçirmişti özvarlığımı.” (s. 70-71)

Yabancılaşması ‘yazmama’sına, yazmak istemeyişine kendine yabancılaşmasına neden olur. Çünkü yaşamdan tamamıyla uzaklaşmış ve içine kapanmıştır.

‘Şahane Bir Tuvalet’te İleri’nin şimdiye kapalı olması içe kapandığını gösterir. Yabancılığını adeta kendisi ile konuşmalarından, kendine dair ifadelerinden takip ederiz, “...niçin varım, ne yapmam gerekirdi, yazılardan çizilerden soğuduğu akşamlar soğuk akşamlar...” (s. 22). İleri, iç dünyasını bir başka yerde şöyle ifade eder, “Yazdığı... yazabildiği her şeyi yeniden yazan kişi bıkkın ve umarsız...” (s. 24).

Değindiğimiz noktalar ışığında İleri’nin hikâyelerini inceleyelim. ‘Hüzün Kahvesi’nde, kahraman isimsizdir. Çeşitli anlatım biçimleriyle okuduğumuz hikâyede kahramanın ‘yabancılaşma’sı ana mesele olarak işlenir. Hikâye kişinin kendi yabancılaşma serüvenini ele aldığı hikâyede esasen kahramanın yabancılaşması çevrenin ötekileştirmesi sonucunda açığa çıkmış gibidir. Kişi, çevresince hep öteki olmaya itilmiş, zorlanmıştır. Kişiyi yaşadıkları yabancılaştırmıştır. “Var olan acıların tümünü; ikiyüzlülükleri, aldatılmaları, terk edilmeleri, yersiz kötücüllükleri hepten yaşamıştı.” (s. 13). Öyle ki, yakın çevresine ve uzak çevreye, topluma yabancılaşmıştır. Yakın çevre açısından kişi, kendisini ailesi içinde bir yabancı olarak görür.

“Bir ben yabancıydım aranızda, kardeşim de uyardı aile tablosuna. Gözlükleriyle alay ederlerdi en çok. Kocaman, büyülteç gibi. Onların gerisinde bile güç görürdü. Sonra onlar gibi konuşamaz, onlar gibi gülüp söyleyemez, hep öyle durgun, çok kez taş gibi.” (s. 11)

Satırlarda geçen gözlüklü kişi, adını bilmediğimiz kahramanımızdır. Hikâyede anlatım sık sık değişik biçimlerle sürdürülür. Hikâyeye ismini veren kahramanımızın sık sık uğradığı ‘hüzün kahvesi’nde, kahramanın yabancılaşmasının getirdiği davranışlarını görürüz.

“ ...elinde gülünç çantası, soluk lacivert yağmurluğuna bürünmüş, korkak bakışları kara camlı gözlükleri gerisine saklanmış, boynubükük girerdi içeriye. Çardağın altına, eşige dizilmiş sandalyelerden birine çökerdi, birisi tanıyacak, yamacına gelip söyleyecek diye ödü kopardı. Deli deli çarpardı yüreği. Çok zaman da arayanı soranı çıkmazdı. Saatlerce oturur, sarmaşığı düşünür, hiç sıkılmadan pişpirik oynayanları, tavlâ zarı atanları gözlerdi.” (s. 11)

Kişi, topluma karşı yabancılaşmış, içine kapanmıştır. Yalnız yaşamaktadır. ‘Hüzün Kahvesi’ kişinin yabancılaşmasının bir diğer boyutu da çocukluğunda komşusunun cinsel istismarına uğrayışıdır. Kahramanın geçirdiği yaşantı kendiliğini sarsmıştır. “Gerek ev sahibinin tacizi, gerekse aile içi kimi uygunsuz durumların çocuk tarafından görülmesi, öykü kişimizi kendi cinsiyetine yabancılaştırmış, onu kadınsılaştırmıştır.” (Harmancı 2006:85). ‘Hüzün Kahvesi’ kahramanın kadınsılığını aşağıdaki satırlarda görürüz:

“Yanıma iki kişi gelir oturur, birinden biri öbürünün kulağına eğilip bir şeyler fısıldardı, titrerdim, “acaba?” derdim; “yanımızdaki var ya.....” Sonra ışıklar yanardı, herkes dışarı çıkardı, benim içimde bir acı susuzluk; o topluluğun arasına girip bir şey içmeyi gözüm yemez, kalakalırdım. Bitmeden film, sonu görmeden fırlardım ayağa, karanlıkta çıkıp giderdim. Işıklar yanarsa herkes ak yüzümü, sensiz ellerimi, ince hareketlerle atkımı dolayışımı, pardesümü giyişimi görür eğlenir diye...” (s. 16-17)

Kahraman, her haliyle çevresinden ayrıksıdır. Yabancılığının istisnaları sinemaya gittiği sevgi beslediği arkadaşı, hikâyede sıkça anılan Sait Faik ve hep gördüğü Martı’dır. Kahve hikâye kişinin tek uğrak mekânıdır. Nitekim kahraman,

yakınlık duyduğu kişiye komşusunun kendisine yaptıklarını anlattıktan sonra terk edilir ve yalnızlaşır, umutsuzluğa düşer.

‘Yürek Burkuntuları’nda Bay T.’nin yabancılaşmasında eşcinsel yanının etkisi vardır. “Çocukken de ayırdım ben. Bebeklerle oynamayı severdim, allı pullu kuklalarla. Zayıflamam, incelmem gerekiyormuş.” (s. 25). Bay T.’nin eşcinsel oluşuna çevresinin alayları ve eleştirileri vardır. Bu durum Bay T.’nin içe kapanmasında etkindir. Bay T., toplumun kendisine olan bakışından rahatsızdır. Ancak Bay T., edilgen ve duyarlı –hisli- bir karakterdedir, topluma yabancılaşır. “Kişilerim hep hüzünlü, hep solgun, göklerim koyu karanlıklarda.(...)Benim resimlerimi küçümserlerdi; dudak büklerlerdi acılı çizgilerime, boynubükük kişilerime.” (s. 20). Güçsüzdür, çevresinden saklanmayı tercih eder. “Oturaktan bacaklarım uyuşmuş, kimseye belli etmeden koştum biraz. Hamlığımla gene alay edecekler diye ödüm koptu. Sezmediler ama” (s. 21), “Herkes arkamdan gülüyor yanılmıyorsam. Onlardan tiksiniyorum.(...)Ötekiler dedikodularını varsın kendi başlarına yapsınlar. Sergime de gelmesinler.” (s. 24).

“Görmüyorlar beni, kimseciklere gözükmekten kaçıyorum o zaman. Duruşumla, yürüyüşümle, hatta en içten ağlayışımla alay edecekler. Anlıyorum, Kendi yürek sızılarını bile unutacaklar. Kavriyorum.” (s. 33)

Görüldüğü gibi Bay T.’nin topluma, çevresine sevgisizlikleri, anlayışsızlıkları gibi nedenlerle eleştirisi vardır. Zaman zaman bu eleştirilerinde hüznün yanına öfke de eklenir. Diğer bir boyutuyla Bay T., kendine de yabancılaşır. Üniversite öğrencisidir, resim de yapar. Ancak birey olarak yaşamındaki eylemlerine yabancılaşır, üniversiteden kaydının silinmesini önemsemez. “Benim kaydımı silmişler Akademi’de. Umurumdaydı sanki.” (s. 28). Uzun bir süre ara verdiği resim çalışmalarına dönmek istese de yaptığı resimlere yabancılaştığından hınçla resmini yırtar.

“Haftalardır uğramadığım işlikteyim. Boylarım kurmuş, taşlaşmış. İyileştigiime inandırmaya uğraşıyorum kendimi. Özüm karşı koyuyor hep. Fırçamı aldım elime, yarım bıraktığım bir resim vardı, onu tamamlamaya çalıştım. Muştulu bir bayram yeri; döner-dolaplar, salıncaklar(...) Birden iğrendim yaptıklarımın. Duvarlardaki portreleri, o gölgeli ve abartılmış çizgili budala insan yüzlerini yırtmaya başladım önce.(...)Bulduğumu oydum.” (s. 34)

Bay T.’nin yabancılaşmasını gösteren satırlardan bir diğeri ise Sevgi’nin şemsiyesi ile kendi şemsiyesini karşılaştırması, şemsiyesini ruh haline yakın olarak görmesi onunla ortak noktaları olduğunu düşünmesidir.

“Sevgi ötelere çıka gelmişti. Şemsiyesini tanıdım hemencecik, öbür şemsiyelerin yanında biraz kendini eğmiş bir şemsiyeydi bu. Benimkiyse –bencileyin- içine kapanıktı. Ve olur olmaz küserdi yaşamın umutsuzluğuna. Bir duvarın dibinde duruyordum. Sevgi’nin karşısına çıkacak korkusuzluğu bulamıyordum kendimde.” (s. 31)

Özellikle evlenmeyi düşündüğü kadın sevgilisi ile ilişkisini yürütemeyince içsel bunalımı, yalnızlığı artar. Umutsuzluğa boğulur, ölümü düşünür. Dikkat çekici bir başka husus hikâyenin üzerine kurulduğu günlüklerini Bay T.’nin yazmayı bırakmak istemeyişidir. “Elimde kalemim, hâlâ günlüğümü tutmaya çabalıyorum.(...) Oturmak, oturunca başımı ellerim arasına almak, sarsıla sarsıla ağlamak günsel bir alışkanlık oldu bende.” (s. 32). Bay T.’nin hayatını hikâyede günlüklerinden takip ederiz. Bu günlüklerde gerçek ile hayaller veya uydurmalar iç içe geçmiştir. Bay T.’nin gerçek olamayacak nitelikte zaman ve mekânlara gittiğini görürüz. Aşağıdaki parça bunlardan sadece birisidir.

“Dayanılmaz sızılar içindeyim gene. Arada bir kadın giriyor mahzene, ak giysilerle bezenmiş. Başında sarı tüller, duvak gibi. Onculayın bir erkek de sabahları görünüyor ortalıkta. Şovalye Don Quijote sanırım.(...)Üzerimizden sık sık uçaklar geçiyor. Her an bir atom bombasının çılgın saldırısına uğrayabiliriz.” (s. 30-31)

Bu durumu kişinin yabancılaşmasının getirdiği bir durum –şizofreni- veya kahramanın bilinçli bir şekilde günlüğünde yazmayı tercih ettiği satırlar olarak düşünebiliriz. Ancak bu bakış açısında bile kahramanın ‘anormal’ bir yanının olduğunu altını çiziyoruz. Dolayısıyla kahramanın içsel bunalımının, kişilik problemlerinin bir yansıması, sonucu olarak ‘anormal’liğini görüyoruz.

‘Türküsüz’de Suat, sevdiği Marangoz tarafından terk edilince hayata küser içine kapanır. “Ama o, sonra bir gün “evlenemeyiz” dedi. Ülküsünü üstün tutmuştu benden. Parmağında yalancı bir alyans.” (s. 49). Abisi Nejat, Suat’ın içe kapanma bağlamında yaşadığı yabancılaşmaya dikkat çeker. “Mektup bile yazmıyordu bana. Dünyadan elini eteğini çekmişti bütün bütüne.” (s. 40). Suat da içe kapandığını söyler, “Kendi içe dönük dünyamda kıskançlıkla gözlerdim sevginizi.” (s. 42), “Yasaktı mutluluk. Yalnız kalmalar, acılar, üzünçlerdi dünyamızı oluşturan. Daha doğuştan, yaşamlarımızın ilk yazında sürgündük içe kapanmalara.” (s. 47). Yabancılaşmanın ve yalnızlığın bu satırlarda mutlu insanlara karşı Suat’ta kıskançlık ve öfke duygularına yol açtığını da görürüz. Mutlu insanlara yabancılaşır. “Okulu, okulda evli öğretmenleri, sevgilileriyle yakaladığım öğrencileri de sevmezdim pek. Benim yalnızlığımı giderecek insanı onlar çalmışlar gibi gelirdi bana.” (s. 42). Aşağıda annesi Mediha, Suat’ın kendine yabancılaşmasını anlatır.

“Suat’ın elinden düşmezdi şiir kitapları. Kitapçı kitapçı gezerdi.(...)Sonra ölgün bir yaprak gibi pazarları beklemezoldu. Tek tek yırttı şiir kitaplarını, oyunları anmadı hiç. Fakülteyi bitirir bitirmez “gidelim” dedi.” (s. 48-49)

Yaşamdan kopar, umutsuzluğa düşer. Hayat dolu bir genç kız iken yaşama, yaşamaya yabancılaşır. “Ben sevda sözleri duymak isterdim geçmişteyken. Shakespeare’i onun için severdim. Elimden düşmezdi tragedyaları.” (s. 39). Yaşadığı yabancılaşma ile ‘gitme’ isteği duyar.

‘Asalak’ta Güner, evlatlık olduğu ailesine ve çevresine yabancılık duyar. “Nuri Turan’ın soyadını verdiği uzak ve babasız bir çocuk.” (s. 57). Sevgisiz,

yozlaşmış bir burjuva olan ailesinin ve çevresinin içinde kendisini asalak olarak görür. “O vakit sıkılırdım, onların sofrasında bir asalak gibi oturmak sıkardı beni.” (s. 58). Güner, ailesinden annesine yakınlık duyarken çevresinden ise sol düşünceyi benimseyen hikâyede Nazım Hikmet’i temsil eden Eşref Selim’e yakınlık duyar. Güner’in sadece annesine yakınlık duymasında annesinin Güner’in düşüncelerine saygı göstermesinin payı vardır.

“Ama annem; annem koltuğun içine gömülmüş, anlayışlı, belki bilgisiz, olup bitenleri kavrayamadan sever beni. Ülküme, inancıma saygısı vardır. Kızkardeşiyle babamın yanında soluk silik bir kadıncıktır annem, Urumelili.” (s. 55)

Eşref Selim’e olan yakınlığına etken ise Eşref Selim’de ailesinden ve çevresinden bulamadığı yakınlığı ve sevecenliği bulmasıdır. Eşref Selim, Güner’in düşüncelerinin şekillenmesinde önemlidir. “Niçin var olduğumuzu, insanca yaşamamın ne demek olduğunu Eşref Selim’le öğrenmiştim.” (s. 58). Güner, kendine ve insanlara yabancılaşmaz. Burjuvazinin –yozlaşma- insanlarına ve düşüncelerine yabancıdır. Güner’in yabancılığı bir farkındalıktan, bilinçlilikten beslenir. Karşıt düşüncenin insanlarına ve düşüncelerine bir bakıma ‘kötü’ olanlara yabancılaşır. “Ben Güner’im, Güner Turan değil. Yalnızca, onların içinde yaşadığımdan ses etmeyen, sinir uzmanı olacağına inanır gezer, donuk, insanlardan kaçan biri.” (s. 53). Tıp okumaktan, Anadolu’ya giderek yani bir hayat kurma isteğinden vazgeçmez. Bu açıdan Güner’in yabancılaşması daha ziyade ideolojiden kaynaklanır.

‘Güzün Savaş’ta Burak devrimcilerle eyleme katılır. Burak’ın devrimcilerin arasına katılımına kendi isteğinden ziyade Burak’ın içe alınması diye de bakabiliriz. “ “bizimlesin işte Burak” diyorlardı. Artık o ürkek, o baş cezası silik yaradılışı üzerinden atmış; umutla savaşımaya gidiyordu.” (s. 64). Bunu vurgulayışımızın nedeni, Burak’ın ayırksız, ayırksılaşılabilecek yapısının mevcut olduğuna dikkat çekmektir. Burak, eylemin gerekliliğine inandırılır. “İnançlıydı üstelik, güvenilir yarınlar bekliyordu, savaş gerekiyordu.(...)“Başka türlü güc demişlerdi ona, savaşmamız gerek” demişlerdi.” (s. 64-65). Ancak Burak’ın bakışı aynı yönde

değildir. "...Kuzey, "Kuzey" demişti, "doğru mu bu yaptığımız?" demişti. Oysa doğruluğuna kendi de inanmamıştı..." (s. 64). Devrimcilere yabancılaşır ve eylemde ayrıksı durur. "...birbirlerini dinlemeden dövüşüyorlardı. Köşeye çekilmiş seyrediyordu.(...)Birden apartmanlardan herhangi birine girmiş(...)Basamağa çökmüş ağlıyordu." (s. 65), "Kuzey dinlemiyordu(...)Kimse dinlemiyordu onu, kimse ilgilenmiyordu onunla. Şimdi herkese yabancı, herkesten ayrıydı." (s. 68). Burak, ayrıksı tutumuyla yalnızlaşır ve devrimcilere eleştirel bakar. Burak, düşünceleri ve bakış açısıyla hikâyede kendine ayrı bir yer edinir. Devrimcilerin ideolojik iyimserliğine karşın hümanist bir umudu taşır Burak.

"Serpil "gebeyim" demişti, "beni dövemezler nasıl olsa" demişti. "Gebe misin?" diye sormuştu Burak. Sevinmişti birden. Kuzey'i kucaklamıştı.(...)Bir et yığını biçim kazanacak, insanlar arasında bir sevgi ürünü gelişecek, büyüyecek; sevmeyi, doğruyu, dostluğu öğrenecekti.(...) yüreğinde sıcak bir yel esiyordu." (s. 66-67)

Meseleleri kendi gözünden görür, devrimcilerle polisle arasına mesafe koyar. Yalnızlığı da bu bağlamda farklı düşüncelerde olmasından bu nedenle yabancılaşmasından kaynaklanır. 'Özgür insan' portresi çizer. Serpil'in polislerce dövülmesi neticesinde önce çocuğunu sonra hayatını kaybedişine polisin, devrimcilerin ve annesinin neticede toplumun duyarsız kalışını eleştirir. " "Anne" demişti, "Serpil çocuğunu düşürdü." Umursamamıştı kadın. "Çok şükür Tanrı'ma, sen kurtuldun ya" diyordu. "Canı cehenneme böyle Tanrı'nın!" demişti" (s. 71). İnsan hayatının yitişine ve önemszenmeyişine 'isyan' eder. Umutsuzluğu artar. "Gökyüzü hiç açmayacakmışçasına kapanmıştı." (s. 72).

"Üst katta yaşam değişmeden sürüp gidiyordu, kimse koridorun ucunda taşlara yığılmış birisi olacağını, olabileceğini düşünmüyordu, düşünmek istemiyordu. Kapıdan çıkan genç genç yüzler, sağlıklı gövdeler yeni savaşların, yeni kavgaların coşkusuyla dolup taşıyorlardı.(...)Hepsi kendi derdiyle, kendi tasasıyla doluydu." (s. 70)

Burak'ın isyan edişî insanlık adına gerçekleşir. İnsanı öne alır, insanı önemser.

“Caddeye büsbütün karşınca avazı çıktığı kadar “DÜNYA İNSANLARI BİRLEŞİNİZ” diye bağırmaya başladı. Artık ağlamıyor, gözleri kova kova yağmurdan ıslak, ama hâlâ hıçkırarak, kendinden geçmiş, “DÜNYA İNSANLARI BİRLEŞİNİZ” diye durmaksızın bağırıyordu.” (s. 72)

Burak; sesini yükseltmesi, kendi bakış açısıyla meselelere yaklaşması ve insanı merkeze alması nedeniyle ‘ayrık’sıdır, o çevreye çevre ona yabancısıdır. Baskın, etken bir kişi olarak, sesini duyurmaktan tavrını ortaya koymaktan geri durmaz.

‘Pastırma Yazı’nda Faruk, alt tabakanın insanı olarak İstanbul’a Bursa’dan üniversite okumaya gelir. Sol düşünceye yakındır. Bir burjuva olan Elif’i sever. İlk başlarda Elif’in tipik bir burjuva olmadığını düşünür. Elif’in ailesi ile yaşamaya başlar. Zamanla Elif’in ve ailesinin tipik bir burjuva yaşantısının insanı olduklarını anlar. Bu süreçte kendisi de burjuva yaşamına alışır. Yozlaşır, nihilist bir yaşamın içinde sürüklenir. “Zenginlerin, Rasim’in deyişiyile türetilmiş burjuvaların dünyasına çabuk kapılmışım. Bursa, oturduğumuz ev yaşanmamış yerlerdi hayatımda.” (s. 140), “Alışmışım, kendi malımmışçasına alışkım.” (s. 148).

“Unutuyordum; annem, geldiğim yerler siliniyordu, çünkü yurdu bile şöyle böyle hatırlıyordum. İkiyüzlü sinsî, arkadan alaycı olmuşum. Selva’ya. Bülent’e benziyordum. Rahat, sorumsuz; Atıf Bey’in fabrikalarından, o ünlü işadamlığından gelen parayla vur patlasın çal oynasın yaşayan. Bir Nedim anlıyordu bendeki, başkalaşmayı, değişmeyi.” (s. 135-136)

“...Kemalist. Öyleydim o sıralar, elimden düşmezdi Söylev, aşırı öztürkçe sözcükler ezberlerdim sabahtan akşama, eskimiş görürdüm halkın kullandığı dili. Arıtmak, Arapçasının Farsçasının yerine öztürkçesini bularaktan. Halkın dilinden koptuğumu, birlik kurmak istediğim insanların diline yabancılaştığımı fark etmezdim hiç.



Memo'ya gidip geldikçe sorumsuzluğundan utandım, kaygısızlığımdan.” (s. 153)

Faruk, bir süre sonra yaşadıklarının yanlışlığını fark eder. “Ne alan adamı olmuşum, ne onların istediğince türedi bir burjuva. Yozlaşan, toplulukların dışına kayan, inançlarını yitiren bir bir...” (s. 150). Bilinçliliğe kavuşur, uyanır. Yaşadıklarına, burjuvaya ve sosyalistlere ‘herkes’e yabancılaşır. “Ayaklanmasını istediği, özlediği insanlar Rasim’in hizmet için bize yarıştırlardı...” (s. 142). Herkese karşı ‘mesafe’si artar. Kimlik bunalımı yaşar. Ait olamamanın getirdiği bir bunalımdır bu. Faruk, bu süreçte ideolojilerden kopar ve yaşama bakışını ‘kendi’ oluşturmak ister. İstanbul’dan kaçır. Bursa’ya gider. Arayışlarda bulunur.

“İnsanımızın ruhu, özü; kitaplarda aradım sayfaları sinmemişti bile. Kötü, budalaca metinler okudum. Rasim’in düşünmediği ortak dili bulsam, evrensel işçi birliğinden yarar görmeyeceğimiz meydanda. Karışık, bulanmış, bölünmüş toplum. Bağdat Caddesi’nde oturan toplum, Şişli’de, Nişantaşı’nda, Etiler’de, Levent’te. İstanbul’da. Ankara’da. Büyük şehirlerde. Üniversitelerde okuyan insanlardan, kolejleri bitirenlerden, öğretim üyelerinden bir şey beklememeli. Dergi okuyucularından şık, pahalı, artistik. Büyük şehirlerde yaşayan insanlar kendi alternatiflerini seçmiş durumdadır. Batılı, hümanist Anadolu yolculuğuna çıkmayı yılda bir, o da fırtınalı ılık ağustosta ihmal etmeyen. Nobel kazanmış romancıları buldum Karagöz kitapları ararken kitapçılarda. Tek tük kitapçıklar, pahalı ansiklopedilerin yetersiz bilgileri çıktı önüme. Hukuk bitmeyecek. Kesin bu. Hukuku bitirmeyeceğim. Okumayı boşlamak değil dediğim. Okutulana inanmamak, okutulandan kaçırıyorum. Büyük şehirden de. Büyük şehirden.” (s. 168)

Neticede; herkese, her şeye; gördüğü bütün düşüncelere ‘yabancı’dır. Faruk, toplumdaki tüm ideolojilerden, düşüncelerden kendini yalıtır. Yaşamını, yaşama bakışını kendi bakışıyla, gözüyle anlamlandırma gayretine girer. Toplumun, insanımızın ‘öz’ünü arar.

‘Kılıç Artıkları’nda kahraman –isimsiz- özellikle okul yıllarına değindiği satırlarda yabancılaşmayı yaşadığını anlatır. Okuldaki arkadaşlarının kendisine olan yaklaşımları, dışlama kahramanı yabancılaştırmıştır. Kahraman bu nedenle okul arkadaşlarını ‘öteki’ler olarak görür. “ “Sık sık suyunu değiştir” dediler düşmanlarım=arkadaşlarım.” (s. 231).

“Hep birlikte ahlâk dersleri verirlerdi bana. Sonra geçecek sandığım iğrenmeler, insanlardan kaçmalar başladı. Okul bahçesinin sevimliliğinde bilince işleyen anılara katlanmak dayanılmazdı.” (s. 232)

“...bi okul bitirdik, armatör oğulları falan, ben çöpçüleyin, konuşmazlardı, parasız yatılı sanırlardı, otuz yıllık memur çocuğu, her sözlüde kırık not alırdım utançtan nedensiz...” (s. 235)

Kahramanın yabancılaşma problemi şimdiki zamanda, gençliğinde de devam eden bir durumdur. Sol düşünceye yakın olup gösterilere katılmayışı, mesafeli oluşu eleştiri konusudur arkadaşlarınca, zaman zaman kendince de. Burjuva aileden geliyor oluşu da dışlanmasında etkindir.

“Artık her şeye öfke. Kitapçılara sığınışımızdan kimseye söz etmedim, kınayacaklardı, herkes = bir avuç genç, öyle ya, otuz bin kişinin kaç yüzü, koşarken üstüne bombaların; kitapçılardan çıkıp, elimi kolumu sallayarak, hiçbir şey olmamış gibi, yolumuza koyulduk.(...)büyükbabam(...) Sevmezdi beni kimse gibi o da. Evlerine gidip gelirken elini öptürmezdi. Savaş kaçağı(...)Küf gençlikler, ezginsiz, anlamsız kıpırdanıslarda; ya balıksızlığım benim, yaklaşmayışlarım, geçer sanmıştım; öyle çok yabancı sözcüklerle konuşur olduk ki... Küçük Melih dinlemiyor onu, dinlemiyoruz onu.(...)kavgamız=kavgamız diyebilirim, ben yürüdüm... Sabahki kavga beni ilgilendirmiyordu handiyse, dingin dolaşmalarım, çayevine gelip, defterleri gönül rahatlığıyla karıştırmam, burjuva mıydım yani, burjuva aileden geliyordum...” (s. 233-234)

Hatta solcularca kahramanın eylemlere mesafeli oluşu nedeni ile dışlandığını da düşünebiliriz. Tüm bu yaşantılar nedeni ile kahraman içe kapanıktır, edilgendir. “Annem konuşacağım diye sapsarı, gücüm yeter mi hiç, ah bilmez anacığım, bağıırıp çağıracağım sanır, hep önüme bakıyorum...” (s. 237).

‘Eski Bir Kalbim’de kahraman Yazar’dır. Yazar, yalnızdır. Yalnızlığının sebebi de yabancılaşma meselesidir. Yazar, aşına olduğu kişilerin yozlaşmasından rahatsızdır. Yakın çevresindeki bu durum Yazar’ın iç dünyasını meşgul eder.

“Yusuf yakında İngiltere’ye gidecek. Çok büyük bir şirkette çalışıyor. İş sorunları büyük. Para kazanıyor, çok para kazanıyor. Derya öğretmenliği bıraktı. Evlerini değiştirdiler. Şimdi yine değiştireceklermiş ve bu kez Moda’da, deniz görür bir apartmana taşınacaklarmış. Sonra otomobilin ikilenmesine gelecek sıra: Bu kez son model bir BMW belki. Sonra evlilikleri yıprandıkça Derya’nın kürkleri, tektaş yüzükleri çoğalacak. İşte bu yaşamlarının kuralı... (...) Derya kararsız O, bir türlü alışamadı yeni durumlarına. Salt alımsatım sorunlarından haberli: Yeni çamaşır makinesi, yeni buzdolabı, yeni pikap filan. Ama bir gün kürk ve kuyumla yetinmesini, kumara alışmayı, saçları kızıl- sarı meçli, kahkahası bol bir kadın olmayı öğrenecek. O gün çocukları kolejde okuyacak.” (s. 241-242)

Sosyalist hassasiyetlere sahip bir birey olarak, sınıflı topluma karşıdır. Ancak işçi sınıfının durumunu da yabancılar, bir nevi onların da yozlaşma içinde olabileceğini düşünür. İşçilerin kendisini yabancıladığını, yabancılayacağını görürüz, “Küçük kentsoylu çocuk, işçilerin arasında ne kadar zaman yabancılanmaz?” (s. 244).

“Az uzağımızdaki fabrikada greve giriyorlar.(...)Her zaman ürktüğüm işçileri bir duvar dibinden gözetliyorum. Her zaman ürkeğim onlardan. Çünkü tanımıyorum. Şimdi grevlerini kutsal, eskil bir tören gibi büyü ve oyuna dönüştürüyorlar. (fakat kimbilir... yarın sınıf atlamaya çalışacaklar)” (s. 242-243)

Sevgisizlik, -“Yine âşık olacağım. Karşılık göremeyeceğim ya da kavgalar, tartışmalar, bir oktan daha delici...” (s. 241)- ve karanlık dönem, cinayetler - “Türkiye’nin taslağını çiziyorum: İnsanlar öldürülüyorlar.”(s. 240)- Yazar’ı yabancılaştırır. Söz konusu nedenlerle duyarlık yitimine uğrar, kendine yabancılaşır. Arkadaşlarınca dışlandığını düşünür.

“Ama bu defaki tükenişler, öncelerden çok farklı: Öyle dostuyokluklarda hissetmiyorum kendimi. Garip bir başışıklık ve direnç içindeyim. Biten sevgilere karşı başışıklık kazandım. Direncimi açıklarken de, kendime özel onurlar tanımayacağım.” (s. 238)

“Kimselere unutmabeni toplamayı gereksinmiyorum artık. Müthiş bir soğuma bu; kendi buzul çağıma geri dönüyorum.(...)Şimdi hiç korkmuyorum dostlukların sona ermesinden. Sıcak yaz geceleri fatura istenecek meyhanelere, domates soslu patlıcan kızartmasına, rakıya ve sevgi dolu bütün sözcüklere (benim sözcüklerim) başka bir insan gibi yaklaşıyorum.” (s. 239)

“Tekirdağ’da son kuruşlarımızla köfte yerken bütün sevdiğim insanlar benimle tek bir sözcük bile konuşmuyorlar. Varlığım yokluğum umurlarında değil. Ben de orada yokmuşum gibi, davranıyorum ister istemez. Fakat böyle duyarlıkları önemsemeyeceğimi söylemişim.” (s. 240)

Yazar, yaşanan yozlaşmadan rahatsız olmayanlara, topluma yabancılaşır. Yazar’ın yabancılaşması bu bağlamda bir tepki gibidir. Yazar, içe kapanık bir ruh halindedir. Kendi yabancılığını otobüste gördüğü bir kişi üzerinden ortaya koyar, “Hayata onun kadar yabancı...” (s. 242).

‘Yıllar Var Ki’de kahraman –isimsiz- üniversitedeki tek arkadaşına, “Biyoloji kitaplarımın ilk sayfasına yazmıştın adını, tümüne “Tek arkadaşın” demiştin.” (s. 251), yıllar sonra şimdide karşılaşmışçasına seslenir, ‘sen’li bir anlatımla konuşur gibidir. İlk kahramanın sol düşünceye yakın bir burjuva olduğunu görürz. Ancak

kahraman sol düşüncede olmasına karşın eylemlere mesafelidir. Bu durum onu solculara yabancı kılar.

“Az mı kızmıştın seni Kanlı Pazar’da seni yalnız bırakıp kaçtığımda.(...)Korkuyordum senin de gitmeni istemiyordum. Bana kalırsa Kanlıca’ya pudra şekerli yoğurt yemeye gidecektim.” (s. 250)

Kahraman, üniversitedeki tek arkadaşı nedeniyle solcularla geçmişte diyalogda bulunmuş gibidir. “Sana uyamamaktan, seni yitirmekten korkuyordum.” (s. 253). Dolayısıyla kahramanı sol düşünceye yaklaştıran arkadaşı aynı zamanda sevdiği kişidir. Kahramanın ‘kadınısı’ bir yanı vardır. “Gülerdin kadife pantolonlarıma, muhallebicilerde cumartesi tavukgöğüslerimiz, tıraş etmeye kalkmıştım beni, bir yerimde üç tutam kıl kalmış diye.” (s. 254). Kahramanın geçmişinde bir dışlanmışlık söz konusudur.

“Birbirimizi tanısaydık. “Benim de çocukluğum yalnızlıklarla örülüdür. Acıbadem’de yıkıldı yıkılacak, harap bir köşke giderdik. Bahçede dayıoğullarım oynardı kendi aralarında. Yaklaşamazdım yanlarına.” Güzel anlaşmış, yabancılara oyun hakkı tanımamaya kararlı...” (s. 254)

İfadelerden anlaşılacağı üzere kahraman kendini dışlanmış, yabancı gibi nitelendirir. Hikâyede kahramanın yabancılaşmasının gelişimi üzerine durulmasa da bu parçayla hissettirilir. Kahramanın yabancılığı, dışlanmışlığı şimdide de devam eden bir durumdur. Sol düşünceye yakın olsa da eylemlere mesafeli olduğu için ve burjuva bir aileden gelmesi nedeni ile sol kişilerce dışlanır. Hikâyede bu durum sık sık vurgulanır. “Seni gidi pis komünist...” (s. 251), “Bu burcuva çocukları bilmiş olurlar bakma sen.” (s. 255). “Beni gösteriyorsun Enver Ağbi’ne, “Siz eski soylular komünist oluyorsunuz sonunda zaten.” ” (s. 251). Hikâye kahramanı şimdide arkadaşıyla yaşadığı ayrılığı ve sol düşüncenin dağılımlığını, bir nevi yozlaşmışlığını ortaya koyar. Kişileri davaya sırtını dönmekle suçlar.

“Örgütlenmelerin, hareketin senden benden bize sıçramasının. Öğrenim dönemlerimiz bitince dağılıyoruz dostluğumuz örneği. Ayrı şehirler, ayrı insanlar olup. Vazgeçişler toplumculuktan, devrime er gönüllü katılmaktan. Çok iğrenç vazgeçişler.(...)Çabuk vazgeçiyoruz sosyalizmden, devrimden. Artık bir apartmanın, beş odalı bir dairenin mülkiyetini ele geçirmeye, bir Anadol almaya bakıyoruz.” (s. 252- 253)

Kahraman tek arkadaşının gidişinden sonra yalnız kalmıştır. Arkadaşının gidişinden sonra arkadaşı aracılığıyla tanıdığı kişilere adeta yabancı olduğunu belirtir. “Bir daha hatırlamayacağım insanlar. Çoğunu tanımadım, bir çift laf etmedim.” (s. 255-256). Arkadaşının gidişinden sonra –şimdide- içe kapanıktır. “... ses etmiyorum işte kabuğuma çekilmiş.” (s. 251).

“*Dostlukların Son Günü*”ndeki (1975) hikâyelerin kişisi Kemal’dir. Kitaptaki hikâyelerin bir kısmında kahramanın ismine yer verilmesi de kahraman -Kemal- farklı yaş ve ortamlarda karşımıza çıkar. Bazı hikâyelerde ise anlatıcıdır. Kitapta yer alan 16 hikâye; ‘Para’, ‘Yarın Ağlayacağım’, ‘Gelinlik Kız’, ‘Ayrılık Var’, ‘Bütün İstanbul Bilsin’, ‘Erişmez Nevbahar’, ‘Sizinle İğrenç’, ‘Elbise Haritaları’, ‘Kırık Minyatür’, ‘Mecnunu Çok Dağlar’, ‘Yarın Olsun’, ‘Kırlangıç Fırtınası’, ‘Bir Gönül Gurbetinde’, ‘Dostlukların Son Günü’, ‘Kuşlar Mı Konar’ ve ‘Söyle Kalbim’dir. Bu 16 hikâyeden hareketle –değinilmesi gerekli hikâyelere değinilecektir- ‘Kemal’in yabancılığını ortaya koymaya çalışacağız.

‘Yarın Ağlayacağım’da Kemal çocukluğunda ailesinden, yakın çevresinden gördüğü sevgisizliğin üzerinde dururken aynı zamanda bu sevgisizliğin kendinde neden olduğu neticeleri de anlatmış olur. Bunlardan en önemlisi yabancılaşıma meselesidir. Kahramanın yabancılaştığını aşağıdaki alıntılar ortaya koyar.

“Dayıoğullarım güçlü kuvvetli çocuklardı. Ben cılızdım, hastalıklıydım, çirkindim. Dayıoğullarım gelincik demetini döve döve alırlardı elimden. İçinde kayb olduğum karyolanın pirinç topuzuna bakardım gün ışıyana dek. Karanlıktan

korkardım. Dayıoğullarım yastık kapmaca oynarlardı. Kafama atarlardı yastıkları. “Ne istiyorsunuz?” derdi annem. Anneme sarılıp ağlamak isterdim.” (s. 273)

“ “Aneannem eşhedü’lere başlardı İsa’yı görünce.” “Neden yapardın?” “İsyân duygusu. İsyân etmek için.” Sağlıklı, mutlu, korkusuz dayı oğullarıma isyân etmek isterdim.(...)“Çünkü anneannem sevmiyordu beni. Hiç kimse sevmedi.” İsa’nın çarmıhı önünde durmuştum. Papaz gerimdeydi. Bana bakıyordu herhalde. İsa’nın başını çevreleyen ayla dikenlerdendi. Altın dikenler, İsa’nın kutsayacağına nasıl da inanmış-tım.” (s. 270)

“ “Seni odunluğa kapayacağım dedi” büyükannem, “bir daha kiliseye gidersen.” “Gideceğim” dedim, “hep gideceğim kiliseye, İsa çağırıyor beni.” “Gâvur musun sen?” dedi büyükannem. “İsa’yı seviyorum ben dedim, “İsa’yı çok seviyorum.” “Odunluktaki akrepler soksun seni” dedi büyükannem. Kolumdan yakaladı. İsa’nın çarmıha gerilişini düşünüyordum. Tıpkı İsa gibiyim diyordum kendi kendime. Kolumdan yakaladı. Korkmuyordum, odunluk onların sevgisizliğinden sıcaktı. İsa odunluktaydı belki, İsa her yerdeydi.” (s. 272)

İfadelerden de anlaşılacağı üzere; ailesi ve yakın çevresinin dışlamaları, sevgisizlikleri nedeni ile otoritenin –aile büyükleri- yapılmasını istemediği eylemleri gerçekleştirir. Bu eylemleri ile tepki verir. Çünkü dışlandığı, sevgi görmediği bir bakıma kabullenilmediği çevresine yabancısıdır. Bu nedenle karşıt bir cephe oluşturur. Ev, kahraman için kötüdür, “Evlerin cehenneminden, kendi evimin karabasanlarından kaçmak, kurtulmak istediğim gecelerde...” (s. 268). Karşısındakileri –dışlayanları, sevgisizleri- ‘öteki’ olarak görür. İçe kapanıktır, hikâyede tek arkadaşı olan Kenan da kendisi gibi içe dönüktür. “O da içine dönük. Öbürlerine, ötekilere, başkalarına benzemiyor. Eskiden tanıdıklarım dost bildiklerime.” (s. 267). Yaşadıkları kahramanı topluma, çevreye yabancılaştırırken - “ “İnsanlardan, hayattan nefret ediyorum.” “Hiç kimse sevmemiş seni. O yüzden sevmiyorsun insanları.” (Kenan gülümsüyor.)” (s. 273). - çocukluğundan bu yana olagelen eylemlerine de yabancılaştırır, “Çocukken çok topladım. Bir pisiotunun pisipisisi kopartılır, bağlanır gelincik demeti.(...)Kimseye gelincik falan

toplamıyorum. Hiç kimse yok artık.” (s. 269). Kahraman içe kapanık oluşu nedeni ile konuşmaz, kendinden söz açmak istemez. Susmayı tercih eder. “Nereye bakacağımı kestiremiyorum.(...)Boyuna kaçırıyorum gözlerimi.” (s. 269).

“Her şeyin gizleneceği, saklanacağı, hasıraltı edileceği bir arkadaşlık. Bütün duygularımın.Yavaş yavaş susmayı, kendimi anlatmamayı öğreniyorum.(...)Sessizliği, suskunluğu yaşıyoruz birlikte.” (s. 267)

‘Bütün İstanbul Bilsin’de Kemal, çocukluk yıllarını anlatır. Kemal’in kendini anlatımlarında çocukluğundan itibaren kendine ve çevresine yabancılaşması vardır. Kemal, çocukluğunda resim yaparken bile isteyerek, severek gülibrişim ağacı çizdiğini söyler.

“Biz resim defterlerimize dağlar, güneş ve bahar ağaçları çizerdik.(...)Bir tek sıradağların ortasında batan ok ok güneşi ve bahar ağaçlarını boyamakta ustalaşmıştım.(...)Oysa gülibrişim ağacını bilerek, isteyerek yerleştiriyorum kalın kâğıda. Hatta özleyerek. Öbür şekilleri aşıyor gülibrişim ağacı, ponponları fırçanın ucuyla vuruyorum. “Ne ağacı bu böyle?” diyor kutsayarak öğretmen... “Kemal’in ağacı çok değişik” diyor. Gülibrişim ağaçlarını çoğaltıyorum.” (s. 291)

Şimdide ise Kemal, mutlu bir manzarayı, gülibrişim ağaçlarını çizemeyeceğini bütün bunlara karşı ‘soğuk’ olduğunu ifade eder. Aşağıdaki satırlar bu bağlamda Kemal’in kendine yabancılaştığını ortaya koyar.

“İlkokulların öğretmenlerine: Ulviye Öğretmen’e, Belkıs Öğretmen’e, Nevzat Öğretmen’e söyleyemem, gülibrişim ağacından soğuduğumu, pembe ponponlar çizemeyeceğimi. Şimdi... şimdi...” (s. 291)

Bunlarla birlikte Kemal, daha çocukluğundan itibaren çevresine yabancı olduğunun altını çizer. Çocukluğundan itibaren yabancılik hissi Kemal’i kuşatan Kemal’in derinden duyumsadığı bir durumdur.



“Bir günah gibi onlardan, anneannemden, Neşecan Yenge’den, Lütfi Bey’den olmadığımı; onlara benzemediğimi yineliyorum kendime. Bir günah gibi, utançla bunun bilincine o yıllarda vardığımı ve karşı koyamadığımı duyumsuyorum.” (s. 292)

Kemal’in hassas, edilgen ve duyarlı olarak nitelendirebileceğimiz kişiliğinin çevresine karşı hissettiği yabancılıkta payı vardır. İlerleyen hikâyelerde bu daha belirgin bir şekilde görülecektir. Kemal’in yabancılaştığında dışlanmanın yer edinişi burada da karşımıza çıkar, “ “Sokağa çıkma, kaybolursun!” Kaybolurum. Çıksam da onlar beni arasına almayacak.” (s. 295). Kemal, şimdisinde tam anlamıyla içe kapanıktır. Aşağıdaki satırların Kemal’in içe kapanmasına işaret ettiği kanısındayız.

“Ama buraların çürümesine sık sık geliyordum, çürümeyle çürüylene karışmaksızın yudumluyordum. Gerçek yaşamdan kaçıp hayallere sığınma yanlışı. Yanlış, bu yudumlayışlarla başlıyordu.” (s. 293)

‘Kırık Minyatür’de Kemal, insanların maddiyatın peşinde sürüklenişleri – yozlaşma- nedeni ile çevreye, topluma yabancıdır. Alıntıladığımız bazı satırlar yozlaşmaya işaret eder. “Bak, bu taşlar, bu cam kırıkları... Bunlar için boğuşuyor hepsi. Ben herkes birbirini sevsin istedim...” (s. 330), “...öldüren duygusuzluklar.” (s. 327), ifadeleri ve Kemal’in arkadaşı Nesrin’in maddeye düşkünlüğünü ortaya koyan satırlar, “Nesrin Recibe Teyze’nin mücevherlerini, samur kürklerini görmek istiyor.” (s. 328). Kemal, içe kapanıktır. “Bir şey söylemiyorum Nesrin’e.” (s. 325). Sevdiği şeylere, kendine yabancılaştırmıştır, “Artık büyüyorum. Sevdiğim her şeyden nefret ediyorum.” (s. 328). Hikâye sonunda ise toplumdaki yozlaşma nedeni ile çocukluğunu simgeleyen topaç bağlamında çocukluğuna dönmek ister. “Yürüyorum. Topaç çevirmeye gidiyorum, fir döner topacım. Mandolin çalacağım tımbır-tımbır, Do-Re-Mi... yürümüyor Nesrin, arkamdan gelmiyor.” (s. 330).

‘Mecnunu Çok Dağlar’da Kemal’in yaşadığı yabancılaşmayı dışa vurumu evlenmeme isteğiyle somutlaştır. Kemal, çocukluğundan bu yana sevdiği Yurdanur ile yaşadığı içsel yıkım nedeniyle evlenemeyeceğini ifade eder. Kemal’in yaşadıkları, şahit oldukları Kemal’i kendine yabancılaştırmıştır. “Hayalindeki Kemal’i seviyor Yurdanur.” (s. 333). Çünkü Kemal, şimdide başka birisi gibidir, duyarlık yitimine uğramış, yaşanan yozlaşmadan -kendine yabancılaşma- etkilenmiştir.

“Eskiden yozlaşmış, kokuşan çevrem bir gözlemcisi, tanığı sayıyordum kendimi. Yıkılan köşklerle, ölen soylu akrabalarla hiçbir ilintim yoktu. Dimdik dururum gibi geliyordu. Etrafım üzerime çöküyormuş, habersizdim.” (s. 333)

Şimdide içe kapanıktır. “ “Evlenmeyeceğim anne. Evlenemem. Sana anlatamam, Bilmiyorsun bazı durumları.”(...) (Geçmişte düşünmeliydi. Annemin suçu değil...)” (s. 334). Kemal, yaşadığı yabancılığı, içe kapanmayı yabancılaşmayı yaşamayan çevreden hareketle ortaya koyar.

“Yurdanur’un sokağı. Yeniden yaza açıldığımız mevsim dönümü.(...)Her halimle yabancıyım.(Yağmurdan ıslanmışlığıma rağmen). Bu sokak değişmiyor. Dervişlerin bahçesine kimse dokunmuyor. Bu sokakta oturan insanlar yabancılaşmıyor...” (s. 335)

‘Yarın Olsun’da Kemal ve Önder’in yaşadığı yabancılaşma işlenir. Önder, sosyalisttir. Kentteki yozlaşma nedeni ile gitmeyi düşünür. Anadolu’da yılmamış, gözüpek dava sahiplerinin yanına gitme arzusu vardır. Bu nedenle kentteki yaşama, - kanlı bir dönemi de ihtiva eder- topluma yabancıdır. Kemal’in Önder’e ilişkin ifadeleri bu noktaya odaklı gibidir. “Yorgun yüzü, çok değişmiş, başkalaşmış, erişemeyeceğimiz bir huzuru yaşıyor diyeceğim neredeyse.” (s. 343). Kemal ile Önder’in konuşmalarında Önder’in yaşanan mekân ve zaman dilimindeki yaşama ne denli yabancı olduğunu görürüz.

“ “Kurtulacaksın gidince. Bu pislikten, çirkeften kurtulacaksın.” “Zaten hiç bulaşmadım.” Doğru söylüyor: Hiç bulaşmamıştı. Öyle sergi açılışlarında Çiçek Pasajı’nda, şarap içmelerde, zevkli bir evde –yakılmış kitaplar- toplanıp plak dinlemelerde Önder’i bulamazdım.” (s. 344-345)

Önder’in şu ifadeleri anlatmak istediklerimizi açıkça anlatır niteliktedir. “Ben kaçıyorum belki de. Büsbütün yozlaşmaktan kaçıyorum.” (s. 347). Kemal’in -burjuva bir aileden gelir- yaşadığı yabancılaşma ise, ne burjuva ne de tam bir sosyalist olmamadan, her iki tarafa da ait ol(a)mamaktan kaynaklanır. “Hep böyleydin Kemal. Ne tam bize benzerdin, ne de kendi sınıfınla olabilirdin.” (s. 346). Dolayısıyla Kemal’in yaşadığı yabancılaşma ‘içe kapanma’ ile görünür. “ “Böyle içine dönük mü yaşayacaksın?” diyor Önder.” (s. 343). Bütün bir topluma -yozlaşmış, kanlı bir dönemi yaşayan toplum- yabancıdır, içe kapanıktır.

“Artık gitmiyorum. Kimselere gitmemeyi öğrendim bir de. “Anlaşamıyorum insanlarla. İtici geliyorum bir süre sonra.” Kendi kaba, yozlaşmış ölçüleriyle değerlendiriyorlardı her olguyu. Al basıyordu yüzüme.(...)susmak temelli susmak belki doğrusu.” (s. 346-347)

Yaşadığı içe kapanma Kemal’i kendine yabancılaştırır, okula gitmeye, okumaya soğur.

“ “Okuldan ne haber?” “Gitmedim imtihanlara. Çalışmıyorum.” “Bırakacak mısın?” “Karar veremiyorum. Korkunç bir boşluk içindeyim. Gün dolduruyorum sanki. Güz dönemine artık.” ” (s. 349)

Kemal, içe dönük, her şeyden kopuk yaşamı içinde bir kimlik bunalımı yaşar. “(Kaç hayatı bir arada yaşıyoruz. Her an bir başkası gibiyim.)” (s. 350).

‘Kırlangıç Fırtınası’nda Kemal, arkadaşı Ekrem’in tutuklanması etrafında toplumdaki duyarlık yitimine, kargaşaya dikkat çeker. Kemal’in bu bağlamdaki ifadeleri toplumun durumuna yabancılığını, içe kapanıklığını ifade eder niteliktedir.

“Ekrem’in her gün selam verdiği, günaydın ya da iyi akşamlar dediği insanlar şimdi yabancı, sinirlenmiş, bir an önce yakalanıp götürülmesini isteyerek...(.)Korkunç bayağı yakarışlar. Korkunç bayağılıkta anlaşılamayışlar, sudan ilgiler. (...) (Radyo ihbar edenlerin ödüllendirildiğini, ihbar edeceklerin ödüllendirileceğini söylüyordu durmadan. Üç milyonluk şehirde herkes birbirine kara çalıyordu.)” (s. 356-357)

‘Bir Gönül Gurbetinde’de Kemal, duyarlı, hassasiyetli bir birey olarak, “Kemal çok duygulu çocuktur Bakiye. Bize benzemez.” (s. 364), “Dostluklar belli yaşlarda, ilkençlik dönemlerinde güzel. Ama ben çocuk kaldım, hiç büyümedim, hep sığ sularda.” (s. 366), yaşanan zamandaki -1970’ler- duyarlık yitimine, kanlı döneme, kültürel çözümlüğe; yozlaşmaya tepkilidir. Aşağıdaki alıntılar bu noktaları özetler. “Soruyorum şimdi: İnsanları öldürdüler. Kan niye döküldü bunca, kimileri kurşun yağmurunda can verdi.” (s. 361).

“O mağazalarda porselen vazolar, eski günlerin beğenisiyle yeni zamanların duyarlılığını kaynaştırmış, bütünlemiş biblolar; kenarları çiçekli Edirne aynaları: İşte özbenliğimiz, yerselliğimize dönüş... İğrenç. Her şey iğrenç. Olmayan bir yersellik...(.) Bu gece plak çalacaklar, şiir okuyacaklar, dedikodu yapacaklar. Bu gece gidip dans edecekler, sıkı sıkıya sarılacaklar birbirlerine, geceyarısı öpüşecekler, mutlu bin-dokuz-yüz-yetmiş-dört’ler! Harbiye-Şişli yolunda bir başıma, yapayalnız, kimsesiz yürüyordum. Dostlukların, sevgilerin, aşkların, duyarlıkların biteceğini bilebilir miydik hiç! Coşkularımızın, arkadaşlıklarımızın...” (s. 363)

Kemal, yaşadığı yabancılaşmayı direkt olarak söylemese de arkadaşı Güner’in karısından hareketle anlatmak ister gibidir, “Genç, ince bir kadın. Yeni insanlara yabancılık çekmiyor.” (s. 364). Geç kadın, olup bitenlere yabancı değildir ama Kemal, tüm bu yaşananlara, yaşama ‘yabancı’dır.

‘Kuşlar Mı Konar’da Kemal, içe kapanışını, topluma yabancı oluşunu, “Başka bir insan olmak isterdim. Kalabalığa karışmış insanlardan.” (s. 379), arkadaşlarına anlatmak ister. Zeki, Kemal’in duyarlı, hassas oluşuna dikkat çeker. “Sevilmek isteyen çocuk” dedi Zeki gülerek.” (s. 383). Bu bağlamda Kemal’in topluma yabancılaşmasının ve içe kapanmasının sevgisizlik içinde geçirdiği yaşantılarla ilintili olduğunu görürüz.

“Odama bakındı Mehmet. Gülümsedim. “İşte benim dünyam”dedim; “bir sığınak burası.” Gülümsedi; “Neden sığınmak ihtiyacı duyuyorsun?” dedi. “Kalabalıkları sevmiyorum ben. Yalnızlığa alıştım. Kimse kimseyi kırmıyor bu odada; horlanan, aşağılanan yok.”(...)(...)Uzaktan büyüdüm insanlardan. Çocukluğum, ilk gençliğim kötü geçti... Sonra da alışamadım insanlara, akşamları buraya sığınmayı öğrendim bir tek.” (s. 382)

‘Söyle Kalbim’de Kemal, topluma, herkese yabancıdır. Sevgisizlik içindedir. “...herkes sevse beni, sanki bütün bunlar geçecek o zaman.(...)Herkes sevse beni, sanki direnip bir şeyler yapacağım.” (s. 388).

“Herkes batıyor ona, herkes tedirgin edici. Şu başörtülü, yaz sıcağında mantolu kadın; şu memelik takmamış, ince belli, saçları savruk genç kız; askılı pantolon giymiş genç çocuk, geçip gidenler, bu çağcıl, çağdaş, süslü püslü, ne çok ucuz, ne çok lüks kahvede oturanlar; herkes; hepsinden tiksiniyor.” (s. 385)

Hikâyede Kemal’in Can’a yazdığı mektuplarda; Kemal, toplumdaki yozlaşmayı içeren yaşantıda, bilinçsizliğin, duyarsızlığın ve sevgisizliğin yerleşmişliğini ifade ederken, Kemal’in bu tabloya ne denli yabancı olduğunu; duyarlı, hassas ve bilinçli oluşu dolayısıyla anlarız.

“Herkes gibi olmak istiyorum, inanmazsın, o çağdaş kahveye gelenler gibi... Düşünmeyerek, tasalanmayarak, aldırış etmeyerek, önemsemeyerek... Gündelik konuşmalarla yetinerek, kök salan, töresini kabul ettiren daha iğrenç bir

sınıfın insanları gibi olmak istiyorum. Ne gülünç! Gidip kendime mavi-cin pantolonlar alacağım neredeyse. Sabah onda uyanıp esneye esneye dolaşacağım, sonra elimde mayo, havlusuz yollara düşeceğim. Sizlerle arkadaşlık edemiyorsam, tam da öyle olmadığınızdan belki. Yoksa düşünmeyen tasalanmayan, ala-ala-hey yaşayan insanların yanında rahat edebilirim. “Annem de bunadı” diye kahkahalarla gülebilirim. Beceremiyorum Can. Yapamıyorum.” (s. 387)

‘Sizinle İğrenç’te Kemal, çocukluk yıllarında Belkis yengesine olan aşkını anlatır. Belkis yengesinin yalnızlığını ayrıca işler. Belkis’in yaşadığı yalnızlık, yabancılaşma nedeniyledir. Belkis’in aşağıda anlatamadığım dediği ‘şey’in yabancılaşma olduğu kanaatindeyiz. “Hayır. Başka bir şey söylemek istiyorum; ne bileyim... Sana uyamıyorum. Arkadaşlarına, ailene, çevremize uyamıyorum... Anlatamadığım bir şey...” (s. 311). Çünkü Belkis de Kemal gibi duyarlı, hassas bir yapıdadır. Çevresi ise yozlaşmış, sevgisizdir. Belkis’in çocuk isteğine Sadat’ın “Bir köpek alırız.” (s. 313), cevabı yozlaşmaya işaret eder. Bu nedenle yabancılaşır, Kemal’in amcası Sedat ve diğerlerine.

Bu noktadan sonra değineceğimiz İleri’nin hikâyelerinde sanatçı ve aydın hassasiyetine, duyarlılığına sahip kahramanların yabancılaşmaları işlenmiştir. ‘Kapalı İktisat’ta Nedret, kadın, aydın ve şimdiki zamanın bütün meseleleri ile ilgilenen bir birey olarak yaşananlara yabancıdır. ‘Kapalı İktisat’ın kahraman anlatıcısı Nedret’in ‘farklı’ olduğunun altını çizer.

“Bütün davranışlarıyla yeni, hiç rastlamadığım türden bir insandı. Bir yandan burjuva kültürünün incelmışliğini simgeliyor, bir yandan da burjuvazinin yaşama biçimine karşı çıkıyordu.” (s. 435-436)

Nedret, yaşama bakışı, yaşamı anlamlandırışı noktasında yaşadığı toplumun yozlaşmışlığını, olumsuzluklarını ve evrensel anlamda insanların yaşadıkları sorunları ortaya koyar. Ancak çevresindeki bilinçsiz, yozlaşmış bireyler nedeniyle anlaşılabilir. Bir kadın ve aydın olarak toplumun kendisinden beklentilerini

anlamakta güçlük çeker, eleştirir. Nedret, her haliyle yaşama, topluma ‘yabancı’dır. Sosyalist hassasiyetlere sahiptir. Aşağıdaki alıntılarda Nedret’in yabancılığını ve yabancılığı ile ilintili anlaşılama problemi görürüz.

“Nedret’se acı acı güldü. “Benden istenen” diyordu bana dönerek, “dünyadan habersiz bir ev kadını gibi yaşamam, evimin kadını olmam. Tam bir ‘Madre-Madonna’, Türkiye’de Doğu kültüründe yaşamak bile bir şey değiştirmiyor. Şu ‘evinin kadını’ sözü bile ne bayağı bir şey!”(...)Nedret avuçlarıyla yüzünü kapadı. Sonra yeniden ikimize bakarak, “Anlamıyorsunuz” dedi, “anlamıyorsunuz... Bunlar genel olgular, ama her birey üzerinde tekil yönelmeleri var.” Anlamadığımız doğrudu.(...)Hayır, hiç kimseye benzemiyordu bu kadın.” (s. 437)

“Nedret’se biteviye sıradanlıktan, adamsendecilikten, kamuoyu yokluğundan, bütün bir toplumsal düzenin salt küçük burjuva yetiştirmek amacıyla silahlandığından söz açıyordu.(...)Bizler için yaşamın büyük ya da küçük herhangi bir anlamı yoktu: Gelişigüzel yaşıyorduk.” (s. 438)

“Sonradan, ilişkimizin en coşkun günlerinde(...) “böyle işte ilişkimiz. Zafer’den önce tanışsaydık da bir şey değişmeyecekti. Hem hiç kimse için bir şey değişmeyecek; hele bu ülkede. İnsanlar daha evrensel sorunları çözemediler. İletişim sorunları yani. Gittikçe odaklaşacak iletişim sorunları. Toplumlardan iki insan arasına... İki insan arasındaki iletişim, iki kişinin başkalarıyla iletişimi, tek kişinin...” Yüzünü asar, “Öf! Anlamıyorsun” derdi.” (s. 442-443)

Kahraman anlatıcı Nedret’in yaşadığı durumu “bunalım” (s. 440), olarak niteler. Nedret’in bunalımı, yaşadığı zaman ve mekâna uyum sağlayamayan, anlaşılmaayan aydının yaşadığı türden bir yabancılaşmadır. Nedret’in ölümü nedeniyle, “...Zafer’e bir erkek çocuk doğururken ölmüş.” (s. 457), Nedret’in aydın olarak yaşadığı yabancılığı takip edemeyiz.

‘Denizkızının Öyküsü’nde Yazar, kentteki yozlaşmış yaşama, topluma yabancıdır. Duyarlılığını yansıttığı hikâyeleri alıcı bulmamaktadır. “Son sıralar ‘işlerim’ -uğraşım, yazarlık- adamakıllı bozulmuş(...)Yazdıklarım eskisi kadar ‘alıcı’ bulmuyordu. Ben, inceliklerden söz açmaya çalışıyordum; hüznlerden.” (s. 533). Yazar, kentte yaşama egemen olan yozlaşma nedeniyle sevgisizlik içindedir, bu hayattan kopuktur. “Zaten şehirde her şeye ölüm egemendi: Buradan ayrılacaktım. Mutlaka ayrılacaktım.” (s. 535).

“Pasaj’ın çıkışında, dışarıda herkes kokoreç, midye kızartması yiyor, ayaküstü votka bira içiyordu: Bu da, kentin yeni töresiydi. Hayatımızı sokağa kusuyorduk gitgide. Hayatımız çoktan yaldız ışıltılı bir Beyoğlu taşına dönmüştü ve ben, böyle kolonya markaları, rujlar, esanslar, makyajla sıvanmış görüntüler arasında, yakın geleceğimiz için bütün umutları ıraksıyordum.(...)Aşksızlığa ve ölüme karşın, insanlar hâlâ ayaküstü votkallı bira içmeyi, yumuşamış patates kızartması atıştırarak, sadece efkârlanmayı yeğliyorlardı; hatta bu, bir öngörü yerine geçiyordu, bir kural, düpedüz ilke! Her şey gelgeçti. Aleladdenin hükümleri bütün bir yaşam’a, yaşamın dokusuna sızmıştı.” (s. 536)

Yazar, böyle bir yaşam içinde tek şansının piyango bileti almak olduğunu ifade eder. Aldığı bilete piyango vurur ve kenti terk eder.

“... piyango bileti satan çocukla karşılaşınca; artık hayatımızı kumar masalarında, yeşil çuha örtülerde, rulette (belki de Rus ruletinde) ve lotaryada denemekten çaremizin kalmadığını derin bir iç sızısıyla kavradım.(...)tayıre bileti satın aldım ve ertesi ay, büyük piyango bana vurdu. Ağustos ortasında kentten derhal ayrıldım. Boğaz’ın Rumeli yakasındaki uzak ve hırçın bir köşesinde, yüzyıllık bir ahşap evin üst katını kiralamıştım.(...)Sanki kalbin uzak köylerinden birine çekilmişim.” (s. 538)

Yazar’ın gittiği yeri anlatışı dikkate değerdir. Geldiği mekânda içe kapanmış gibidir. Yazar, topluma yabancıdır. Toplumun eğlenişine, anlam veremez.



“İşte şu iki çadırda eskiyle yeni, modernle klasik sanki çatışyordu. Bizim isteklerimizi, özlemlerimizi, sanatla alışverişimizi yansıtan bu gösterilere ben niye bütün ömrüm boyunca yabancı kalmış, karşı koymuş, hatta niye bu gösterilerden tiksinimişim? Yoksa, gösteri sandığım bu gariplikler, hayatımızın özü müydü? Olabilir miydi? Bu kadar korkunç bir şey olabilir miydi?” (s. 543)

Yazar, aşksızlıktan yakınmaktadır. Yozlaşmışlığın egemen olduğu yaşamda sevgi duyacağı birini bulması mümkün değildir. Yazar’ın gittiği yere kumpanya gelir; Yazar, kumpanyadaki denizkızı Eftalya’ya sevgi duyar, aşık olur. Ancak “... göç sırasında Eftalya’nın akvaryumu kırılmış ve Eftalya da sahici bir denizkızı olduğundan can çekişerek ölmüştü.”r (s. 545). Yazar, kente geri döner ve umutsuzluk içinde bohem hayata vurur kendini. “Bir yıl oluyor şehre döndüm. Çiçek Pazarı’nda birahanelere dadandım.” (s. 545).

‘Kötülük’te tipik bir burjuva olan Kenan’ın bakış açısı ve anlatımından yazar A.S.’nin topluma yabancılaşmasını okuruz. Kenan, okul yıllarında aralarında eşinsel anlamda bir yakınlık olan A.S.’nin intihar ettiğini öğrenir ancak gerçekte A.S., intihar etmemiş Kenan’ın kendisini terk edişi nedeniyle öç almak niyetindedir.

“...romancı A.S.’yle (utancımın, A.S.’nin gerçek adını açıklamama imkân yok; utancımın, nefretimden, öğrendiğim için...) aramızdaki gizli bağı, kimseler çözemez.” (s. 547)

Kenan, ne kadar yozlaşmış burjuva ise A.S.’de bir o kadar duyarlı, kırılabilir ve aydın niteliklidir. Zıt kişiliğe sahip iki bireyin arasındaki farklar büyüktür. “Sıra arkadaşım A.S.’yse olabileceği kadar bu dünyanın zevklerine, hayatın ve şehvetin tutkularına kapalıydı. Bir hayal, düş ve metafizik evreninde yaşıyordu.” (s. 554), “Yalnızca edebiyatla yetinmeyip, Flaubert kadar Diderot’ya da merak sardığını, usul usul felsefenin koyaklarında gezindiğini anımsıyorum.” (s. 560), “Bir başka yazarsa, “daha o yıllarda” A.S.’nin “bizim dünyamızı batıdaki yaşama tarzından çok farklı değerlendir...”diğini belirtiyor...” (s. 561). Aşağıdaki satırlarda ise Kenan, A.S.’yi

okul yıllarında dışlayışlarını, küçümseyişlerini anlatır. Dışlama ve sevgisizlik A.S.’nin topluma yabancılaşmasını, içe kapanmasını hazırlayan nedenlerdir.

“Okul yıllarımızın, çocukluk ve ilkgeçlik dönemlerimin fotoğraflarını arayıp buldum. İşte orada, tam da yanımda duruyordu A.S. Ve zaten yanımdan hiç ayrılmazdı. O usandırıcı, yapış yapış, insanı çıldırtan, sapkınlıklarla donanmış öykü bir kez daha gırtlığımı sıktı; boğulacak gibi oldum. Neyse ki ölmüştü A.S.: Bu dünyadan böyleleri bir an önce el ayak çekmeliler; çekmediler mi, toplum kendi dışına itmeli onları, aramızda yaşamaları engellenmeli.(...)-307’ydi okul numaram- yatağıma uzanıyor... her yerde, ne yaparsam ne edersem, her an A.S.’nin adeta gözetleyen ya da acı bir sevecenlikle ilgi bekleyen bakışlarıyla yaşıyordum. Kuşkusuz bu manevi bir gözaltıydı. Onu dövmek, ezmek, hırpalamak, canını yakmak yeniden eşsiz bir zevk, bir doyum oluyordu benim için.(...)Sınıf öğretmenimiz, mutlak surette güçlü kuvvetli, yaşından büyük gösteren bir öğrencinin yanına, cılız, çelimsiz, hanım evlâdı, yatılı erkek okulu deyişiyile ‘kız kılıklı’ bir başkasını özenle, dikkatle seçip oturtuyordu.(...) Benim yanıma –tabii güçlü kuvvetli olan bendim- iri kahverengi gözlü, perçemleri alnına düşen, kısa boylu, heyecandan tir tir titreyen bir çocuk düşmüştü: A.S.! ” (s. 551-552)

Aşağıdaki satırları ise Kenan, A.S.’nin eserinden okumaktadır. A.S., satırlarda Kenan ile kendisinin farklı olduğunun altını çizerken arkadaşının kendini terk edişi ile beslediği öç, intikam duygusunu açığa vurur. Nitekim A.S.’nin Kenan’ın eşiyle bir ilişkisi vardır. Kenan, bundan habersizdir, fark ettiğinde ise çok geçtir. “Frerler Mektebi’nin kız kılıklı öğrencisi bütün hayatıma etkimiş, sonunda benden acımasızca öç almıştı. Böyle olabilir miydi? Yılan gibi beni sokup duran işkiller...” (s. 578). A.S., terk edilmişinin sevgisizliğe itilişinin, dışlanmasının intikamını alır.

“Kendisi, şiirle ve felsefeyle düşlemeyi öğrenmişti. Arkadaşı şimdiki zamanı yaşıyordu. Ama ikisi de, düşünmüş yeni bir dünya söz konusu edildiğinde, maddi varlıklarına karşın yıkılıp gideceklerdi. Arkadaşından ve her şeyden iğrendi. Belli belirsiz bir öç duygusu, henüz odağını bulamamış bir

isyan, dünyayı ilence boğacak sözler benliğini sarmaysa başlamıştı bile...” (s. 579)

Öte yandan yazar A.S., Kenan’a yazdığı aşağıdaki satırlarda ise dışlanmış, sevgisizliğe maruz kalmış nihayetinde topluma yabancılaşmış bir birey olarak insan merkezli olmak üzere, evrensel değerleri gözetererek toplumdaki yozlaşmışlığı; duyarlık, nitelik yitimini yazacağını ancak böyle bir yaklaşımla topluma geri dönebileceğini bir bakıma toplumun kendisini kabullenebileceğini ifade eder.

“ “...ben, yazacağım, yayımlamaya değer bulacağım her cümlede ileriden, uygarlıktan yana bir siyaseti kollayacağım...(...)Bir süre geçmişten bugüne yitirdiklerimizin öyküsünü yazmak istiyorum: Ne adına yitirdik, karşılığında ne elde ettik... Daha sonra, her hissedişimizde bizi ateşle kavuran, ama aynı ateşte kendi öz’ünü de yakıp kül eden çürümüşlüğü, ruh çılgınlıklarını, ruhsal çöküntüyü, acıyı ve kötülüğü yazabileceğimi umuyorum.”(...)ancak bu sayrıl çürümüşlüğü, yangından farksız iç sızısını, toplum dışı kalmayı dile getirerek sizlerin arasına... şu aşağılık toplum kargaşasına geri dönebilirim ben... Bak göreceksin; topluma geri döneceğim. Toplum beni benimsemekle, bağrına basmakla kalmayacak; aynı zamanda alkışlayacak da... Bütün bunları öç almak için değil, sahiden uygar bir toplumun, gelecekteki daha güzel yaşamın siyasasını savunmak amacıyla yazacağım.” (s. 562-563)

‘Bir Denizin Eteklerinde’ ve ‘Son Yaz Akşamı’nda modern yaşam içinde entelektüel, bilinçli bireylerin yaşadığı yabancılaşmayı görürüz. Hikâye kahramanları (BDE) Cem ve (SYA) İskender, duyarlı, sanatçı ve aydın olarak yaşanan yabancılaşmaya tepki gösterirler, endişe duyarlar.

‘Bir Denizin Eteklerinde’nin (BDE), kahramanı Cem’dir. Cem, ‘BDE’de yazar-anlatıcının görüntüler (resim, imge) üzerinden edindiği izlenimlerle ve Cem’in karalamaları olarak anılan notlarla okuyucuya aktarılır. “Görüntünün bize göre sol köşesinde tek başına oturmuş biri var. Bir erkek. Otuz-otuz beş yaşlarında. Esmer, siyah saçlı, kahverengi gözlü.”(s. 467). Cem, peyzaj –bahçe- mimarıdır (s. 479).

Yazar-anlatıcı hikâyenin içeriğini açıkladığı satırlarda hikâye kahramanını diğer hikâye kişilerinden ayırır, okuyucunun da Cem'e odaklanmasını ister gibidir. Hikâyede Cem'in hikâyesini şöyle özetler:

“Olmayan bir kişinin (Cem, bahçe mimarı), olmayan kişilerle (Murat, Gilda ve Ergin) iletişim serüvenini, abuk sabuk bir sıralayış içinde dile getiren (dile getirme savındaki) bu yazınsal oyunun...” (s. 517-518)

Cem, kahraman olarak herkesin kendi dünyasına çekildiği yaşama, yabancılaşmaya ve yabancılaşma ile ilintili iletişimsizliğe, mutsuzluğa direnmek ister ancak çabaları boşunadır. Yazar-anlatıcı Cem'in durumunu bu bağlamda ortaya koyar.

“İşte bu fotoğraf; sevmekle yetinemeyen, sevgisine karşılık bekleyen, karşılık bekledikçe de yitiren, boyna yıkılan, yıpranan bir insanın bildik düşbozumunu saptıyor.” (s. 513)

İfadelerden de anlaşılacağı üzere Cem, yabancılaşmaya direnendir, hassas, duyarlıdır. “Cem için değişen, yaşamı değil öyleyse, karşısındakiler.”( s. 486), “Bu kadar duyarlı olmasan belki sorun kalmayacak.” (s. 509). Sevgisizliğini aşma gayretindedir, ancak yukarıda da dikkat çekildiği gibi çabaları sonuçsuz kalır. Her sonuçsuz kalan çaba Cem'i içe kapanmaya nihayetinde intihara götürür.

“Eski, bayağı bir deyişle küllenmiş bir sevgiyi mi yeniden yaşatmak, diriltmek istiyor Cem(...) Gilda'ysa kendi iç dünyasında aşamalı sıçramalı bir akışla çoktan küllendirmiş, söndürmüş diriltmesi özlenen duyguları. Aldırış etmiyor, önemsemiyor, acımıyor. Kaskatı, duruk, öylece gözlüyor Cem'le ilişkilerinin sonunu. Böyle bir diriltme çabası olmasa(...)Gilda'yı öpmek isteyişine(...)nasıl bir anlam verilebilir Cem'in? Ama geri çekiyor kendini Gilda. “Her şey, birbirimize yakınlık duyduğumuz günlerde önemliydi” diye düşünüyor.” (s. 485)

“Önce satrançtan söz açmıştı Cem. Belki Ergin’le ilişkisini açıklamak için kullanıyordu satranç sözcüğünü. Ama, bu, bir birikimin sonucunda kullanılmıştı. Bildiğimiz kadarıyla, verilerimizin kılavuzluğunda Murat’la Gilda’yla yaşanmış ilişkiler batkıya uğramıştı. Bilgili ve dikkatli bir satranç oyuncusu gibi davranmak gerekiyordu herhalde sevgi ilişkilerinde. Cem de başaramadığını itiraf ediyordu.” (s. 512)

“Bu, böyle giderse; acı duymaksızın, can çekişmeyerek, dudaklarımızda pembe köpükler birikmeyerek, her şey yolundaymışçasına, ama insan sıcaklığından yoksun, sessizce ölüp gidecek ilişkilerimiz. Hiç kimse birbirini korumuyor sanki bu toplumda. Hiç kimse de suçlu değil.” (s. 520)

Cem’in direnmeye çalıştığı yabancılaşmanın tasviri dikkat çekicidir. Cem’in yabancılaşmanın yaşandığı çevresine karşı yabancılaştığını aşağıdaki ifadelerde yazar-anlatıcının ortaya koyuşu önemlidir. Cem’in yakın çevresi ile arasındaki ‘fark’ı koyan ifadeler aynı zamanda Cem’in yaşadığı içe kapanmayı ifade eder gibidir.

“İşte, betimlemeye çabaladığımız, her biri kendi dünyasında, aynı bahçede, aynı çardak altında, birörnek koltuklara oturmuşken, kısacası aynı evin insanları olmaları gerekirken, sanki birbirlerinden habersiz bu üç kişiyi sonuncu erkek izliyor. Yüzü bahçeye değil, masaya dönük; dolayısıyla yandan görüyoruz onu. Yandan görmemize karşın(...)bu esmer adamın, bir masanın çevresinde toplanmış üç kişiyi(...)besbelli can çekişmenin eşliğinde bir kıvranısla izlediğini ayırmsıyoruz. Bu bize korku veriyor.” (s. 506)

Cem’in yaşadığı ‘yabancı’lığı hikâyede okuduğumuz notlarında görmek mümkündür. Cem, yabancılaşmanın hâkim olduğu yaşama; zamana ve mekâna yabancıdır, uyumsuzdur.

“Kaç yıldır geliyordum; beni tanıyordu; bu yaz biraz daha bitkindim. ‘Keşke yalnız gelmeseydiniz. Yalnız tadı çıkmaz buranın’ dedi. İki kişiyken de uyum sağlayamadım ben. Ne buraya, ne başka yerlere. “ (s. 480)

Cem, çevresindeki yabancılaşmaya yaşamında ve mesleğinde direnir. Direnmek ister, sanatsal bir yönü olan bahçe mimarlığında tepki bağlamında bahçeler kurar.

“Bahçe mimarisi, esmer kişi için, bizi dört bir yanımızdan kuşatan, yalnızlığa ve acılara, iletişimsizliklere, uyumsuzluklara boğan somut yaşama karşı ussal bir direniştir. Bu kadarına yetiyor gücü. Kurduğu, düzenlediği, beğenisiyle biçimlendirdiği bahçeleri tutmayanlar, göz okşayıcı bulmayanlar çıkacaktır.” (s. 482)

Cem, arkadaşları ile içinde bulunduğu iletişimsizlikler, içe kapanmalar, “Susuyor Cem: ne diyeceğini, bundan sonra ne demesi gerektiğini bilmediği için susuyor.” (s. 487), nedeni ile yaşamında kendine yabancılaşır, bahçe mimarlığını sürdürmek istemez. Yaşamına bıkkınlık egemen olur. Cem’in bahçe mimarlığını yapmak istemeyişinin diğer nedeni ise yozlaşmış burjuva insanlarına bahçe tasarlıyor oluşudur. Cem, yozlaşmış burjuva insanına bahçe tasarlamının kendisini tükettiğini belirtir.

“Bense her şeyin bittiğini, sevince ve üzünce ilişkin her şeyin sona erdiğini sanıyordum. Doğadan bıkmıştım. Yapma güzelliklerle uğraşmaktan, elışı bahçeler kurmaktan, parklardan geçmekten usanmıştım. Beni yeniden zakkumlara çekecek hiçbir şey kalmamıştı hayatımda. Şimdi çevreyi düzenlemem isteniyor benden, karşılığı ödenerek, ismarlanarak.” (s. 480)

“İnsanların yoğun toplumsal mutsuzluklar üzerine iletişim kurmaya çabaladığı bir dönemde, uğraşların en lüksüyle, en lüks görüneniyle yaşamak zorundaydım. Her bakımdan çıldırtıcı zorluktu, bahçe mimarlığı. Hem para kazanmak, hem güzelliği yaratmak, hem de bu güzelliğe para ödeme imkânındaki azınlıkla karşı karşıya olmak usul usul yok edecekti beni. Yaşayışımı ne denli sadelikler, yalınlıklar üzerine kurarsam kurayım, istemediğim işler de yapacaktım. Öyle oldu üstelik.” (s. 513-514)

Yazar-anlatıcı Cem'den bahçeler kurmasını isteyen burjuvaların yozlaşmışlığını anlatır.

“...özel mülkiyetinse kendilerine -ancak- derme çatma beğeniler, beğeniler, beğendirişler aşıladığı, yaşam karşısında kaygısız, iyimser kalmış, kalmayı yeğlemiş, yaşamın herkesçe paylaşılması gerekli bireysel ya da toplumsal sorunlarıyla ilgilenmeyen, harcadıkları paranın, pervasızca kullandıkları lüksün gösterişinden ötesini düşünmeyen, acının her türlüsüne dudak büken kişilerin toplandığı, bahçe ortasına oturtulmuş, kıyısında motoru, teknesi hazır bekleyen, başka motorların, başka teknelerin de bu gece için kıyısına çekildiği bir yalıda geçiyor konuşma.” (s. 527)

Aşağıdaki satırlar ise bir satranç tahtası üzerindeki taşlardan hareketle Cem'in kendine yabancılaşmasına rağmen bir yanıla hâlâ direnmekte olduğunu anlatır.

“Ama biz, ikinci olasılığı yeniden irdeleyebiliriz.(...)eski, yoz, tutucu değerler tarafından kuşatılan, kısıtılan, kendi değerlerini birer ikişer yitirse de, görkemli bir yanıla hâlâ direndiğini, belki de tek şahıyla beyaz taşların on beşini de alt edip, hiç olmazsa bu satranç tablosunu sonsuza bitimsizce götürecektir bir insanı simgelemektedir.” (s. 510)

Cem'in özel ve meslek hayatında içinde olduğu kısır döngü; çevresindeki insanların yabancılaşmaları, meslek hayatında yozlaşmış burjuvalara bahçe kurmak zorunda oluşu ve bu kısır döngüyü aşamayışı duyarlı, hassasiyetli Cem'in içe kapanışını ve intihar edişini hazırlar. Kuracağı bahçedeki zakkumlar adeta Cem'in intiharını, ölümünü simgelemektedir. “Lütfen... Zakkumlarla neyi simgelemek istediğini biliyorum. Çoktan beri her şeyi biliyorum.” (s. 508). Cem, intihar eder, intihar edişinden sonra Cem'in bedeninin aldığı şekil ise anne rahmine dönüşü simgelemektedir.

“... döşeme üstünde yatan yüzükoyun, dölyatağındaki gibi kıvrılmış, dertop olmuş, yatan, sağ şakağı parçalanmış, sağ

elindeki tabancaya susturucu taktıktan ve sevdiği, bir zamanlar dinlemekten sonsuz bir tat aldığı adını bilmediğimiz, orta yaşlı komşu hanımın kilise korosuna benzettiği bir plağı (herhalde bir operanın plağıydı bu) çalmaya başladıktan sonra kendini vurmuş kişinin kanlar içindeki cesedini...” (s. 530)

‘Son Yaz Akşamı’nda İskender çevresinin içinde bulunduğu yabancılaşmaya, toplumun giderek yozlaşmasına sanatçı (ressam) ve aydın olarak direnir. İskender, sanatçı ve aydın kimliğiyle hikâyenin kahramanıdır. İskender’i çevresinden ayıran en önemli nitelikleri sanatçı ve aydın olarak duyarlı, hassasiyetleri olan bir birey olmasıdır. Yakın çevresindeki yabancılaşmaya, “... herkes dağılmış, herkes dilsiz acı çekerek, tek başına var olmanın yollarını aramaya koyulmuştu, denizin sesi hâlâ çağırıyordu.” (s. 593); topluma hâkim olan ‘şeyler’ dünyasına, maddenin egemenliğine ve yozlaşmaya, “Bir kez, şeylerin dünyasını yok etmeyi becerbilsek, daha başka bir yaşamı da nasıl olsa duyumsayacaktık.” (s. 710), sanatçı ve aydın olarak yabancıdır, tepkilidir. Bu konularda aşırı duyarlılık, hassasiyet taşır. “... duyarlı ya da duyarlıkları yüzünden zayıf düşmüş insanlar; şu toplumun genel yaşamına uyamayanlar, yitik sevgileriyle baş başa kalıyorlardı.” (s. 711-712) –topluma yabancılaşma- , “... bir gece önce insanlarla bütün bağlarını koparmaya karar vermişken; yemin etmişti, çünkü insanlardan çok şey bekliyor ve hep karşılıksız kalıyordu...” (s. 695). Aşağıdaki satırlar İskender’in duyarlılığını, başkaları gibi ol(a)madığını tüm bu yaşananlara yabancı olduğunu ortaya koyar.

“... başkaları gibi olmamak, olamamak, başkalarına benzememek, başkalarınca yadırganmak, dahası yargılanmak eşsiz bir erdem olup çıkabilir.(...)hiç kimse büyük dayarlıkların ardında değildi. Ama o yalınkat görüşlerini yepyeni düşüncelermişçesine boyuna tekrarlıyor, üstelik bir özgünlüğün ardında yol aldığına inanıyordu.” (s. 597)

‘İskender itiraz etti: “Gerginlik, yalnızca bizim çevrelerimizde hissedilir, sizin çevrenizde, benim çevremde. Herkes kaygısız; doğrusunun bu olduğuna yüzde yüz inanıyorlar, yüzde yüz güveniyorlar. Toplumun düzeyi gün



geçtikçe düşünüyor. Ya da bizim dışımızda bir hayat geliyor.”  
” (s. 689)

“... hiçbir şeyden menun değildi. Çalışmaları kötü gidiyordu. İnsanlarla ilişkileri zayıflamıştı.(...)Başkalarını mutlu edemediği çok açıktı; herkes kendi dünyasına dalmıştı; İskender’se onların nasıl olup da bir çöküş yaşadığının ayırına varmamalarına şaşırıyordu. Gelecekte ürküyorlar mıydı?” (s. 606)

Aşağıdaki alıntılarda ise İskender’in duyarlılığı toplumun yozlaşmasına, çözümlüğüne dikkat çeker.

“Toplum, kültür gömlek değiştiriyordu. Kolay yoldan gitmek, bu yeni toplumun yordamıydı. Yüzyıllardan beri gizlenen servet, zenginlik, o gösterişli yaşam biçimi nihayet dışa vuruyordu; paylaşılmayan servetin gizlenmesine, yoksul görünüşlü yaşamaya, öyleyken öyle değilmiş gibi davranmaya artık gerek kalmamıştı.” (s. 631)

“İğrençti, iğrenç olmasına. Ama pek çok şey iğrençti. Söz gelimi Pazar yerlerindeki plastik eşyalar, plakçı önleri, şarkıcı posterleri, birahaneler, sesler, kentin uğultusu, kalabalık – kültür, gömlek değiştiriyor denmişti, belki de kendi söylemişti...” (s. 670)

İskender’in duyarlılığı gereken karşılığı bulamaz. Bir birey olarak yakın çevresince dışlandığını, sevgisizliğe maruz kaldığını görürüz.

“Ne kadar yalnız, ne kadar kimsesizdi! Gerçekten tek bir kez olsun İskender’i seven çıkmamıştı. Onurunu çiğnetmiş, başkalarına yalvarmıştı, hem de kaç kez! Bunları saklamıştı; ama ne gereği vardı; insan duygusunun yasaklanmasından tiksindiğine göre, saklamanın ne yararı olabilirdi.(...)Jâle’yle Kadir daha o gece, Mehmet’i de alıp sokağa çıkmışlardı, öylece kalakalmıştı İskender Kadife Sokak’da, evlerinin bütün ışıkları söndürülmüştü; Tay’ı aramaya çekinmişti, onun kendi arkadaşları vardı, İskender bir yabancıydı...” (s. 607)

İskender'in çevresindeki insanların yabancılaşmasına, toplumun çözülüşüne gösterdiği duyarlık sonuçsuz kalır. İsteddiği resimleri yapmakta güçlük çeker. Ressam olarak resimlerinde mutluluğu simgeleyen maviliği yakalayamaz. "Maviyi ne yapsa ne etse değiştiremeyecekti." (s. 590). Tüm yaşadıkları İskender'in içe kapanmasına neden olur. Hatta resim yapmak istemez hale gelir. Kendine yabancılaşır. "O kadar çok konuşmak anlatmak, söylemek istediği halde, gerilerde, kuytuluklarda, kimselere aktaramayarak, başarısız çalışmalara boğulmuş gün doldurup gidiyordu." (s. 622).

"Fakat hayatlarının uçsuz bucaksız çoraklığından bunalarak bu daracık eve, çatı katına, iki odaya sığındığını, fırtınadan, duygu patlamalarından sonraki ıssızlığı burada yaşadığı, yıkılarak, bir daha asla, bir daha kimseleri görmek istemem, bir daha böylesine acıdan sapsarı kesilmeyeceğim, bir daha hiçbir şey beni kırmamalı, sayıklayarak yatağa kapandığı ne çok zaman dilimi anımsıyordu." (s. 602-603)

"Resim yapmak istemiyorum" demişti Tay'a: "Yaptıklarımı da inanmıyorum. Beni yaşama bağlayan son şeydi resim. Onu da yitirmek üzereyim." Nasıl yaşarım, resim olmayınca ne yaparım, böyle yaşayamam, böyle soluk almama imkân yok, demek istemişti..." (s. 620)

İskender'in yabancılaşması beraberinde yalnızlığı, umutsuzluğu, nihilizmi ve intihar duygunsu da getirir. İskender'in ressam oluşunun yanında aydın olarak çevresi, toplum ile yaşadığı yabancılığı dikkat çeker. İskender, yakın çevresi ve toplumun yaşadığı olumsuzluklara duyarlılığı aydın yabancılığını, topluma yabancılaşmayı barındırır. Bu durum aynı zamanda İskender'in içe kapanışının nedenlerinden birisidir.

"Daha o zamandan beri; hiç de dostça davranmazlardı birbirlerine; insan ilişkileri eksik-püksük, kopkoyu bir dayanışmazlıkla, hatta zehirliydi. Bir zavallılık, bir kabagüç, bir vahşet dalga dalga yayılır, titreşimlerle herkesi sarıp sarmalardı; bütün bir toplumu sarıp sarmalamıştı. Belki de tek başına, başkalarıyla tartışmayarak, başkalarına sormadan yürümenin cezasını çekiyordu, başkalarının düşüncesini almadan onlar adına konuşmaya kalkışmıştı. Omuzlarını kısıp, çalışma masasının yanında, çökkün durdu. Fakat henüz çok gençtiler; çocuk sayılırlardı, kendisi ve bütün arkadaşları

çocuk sayılırlardı. Fırçayı alarak, damlacıkları süzdü. Onlara çok mu ters, çok mu bencilce davranmıştı? Belki de söylemeye uğraştığı her şey tersti; hayatın uyumunu bozmaya yelteniyordu da bu yüzden karşı çıkıyorlar, uzaklaşıyorlar ve kanserli doku gibi kesip atıyorlardı.(...)Toplumun çözüldüğünü hissederek, bir sıçandan farksız, tavanarasına kaçmış, geçmişin duyarlılıklarıyla oyalanıyordu.” (s. 588)

İskender’in sanatçı oluşu, modern bağlamda sanatçının; özgürlüğü ve özgünlüğü perspektifinden sanatını gerçekleştirme kısacası sanatını ideolojilere teslim etmiyor oluşunun getirdiği bir yabancılaşma da vardır. İskender, ideolojilerin kısılcığında, toplumun ilgisizliği içinde modern yaşamın kritiğini yaptığı sanatı ile yaşadığı zamanın, mekânın içinde ‘başkası’, ‘öteki’dir. Bu durum içinde bir dışlanma, hoşgörüsüzlük olduğunu düşünebiliriz.

“... sanatı küçümseyenlere, sanatın özünde yarar arayanlara karşı olduğunu belirtmişti; toplumcular, sosyalistler, hayır, ötekileri hiç anmak istemezdi, anlıyor muydu Tay, bazı görüşleri ideolojiden bile saymamak gerekirdi, ırkçılıkla sanatın ne gibi yakınlığı, birlikteliği olabilirdi, işte bu yüzden daima tartışmaya girebileceği kesimlerin görüşlerine önem verirdi, toplumcular da bağnaz davranırsa, bu gerçekten acı vericidir(...)hayır, diye bağırmıştı, yarın sabah her şeyin değişebileceğine inanmam, resimle hele bu hiç gerçekleştirilemez, bırak herkes bildiği resmi yapsın, herkes dediği kendisiydi tabii(...)parti sanatı diye bir şey yoktur, güdümlü sanat olamaz...” (s. 590)

“Sanatçı, özgürce çalışma ortamına gereksinirken, topluma ve hayata salt güzelliği aşılama isterken, ne zamana kadar ikiye bölünmüş davranacak, zaten var olan denetimlere bir de korkunun, kaygının, sağduyu adını verdiğimiz hesaplı kitaplı, ölçülü biçimli hareket edişin etkisiyle özdenetimler ekleyecekti. Hep böyle mi olacaktı? O zaman sanatla uğraşmak budalalıktı düpedüz.(...)sanat ve bilim önündeki omuz silkiş, sanatçıyla bilim adamını da boyunduruğu altına almıştır...” (s. 647)

“Zamanla yarışmıştı sık sık; toplumsal çalkantılarla boğuşmuştu, boyuna değişen siyasal koşullarla, moda eğilimi

gösteren düşüncelerle; çoğun genel akışa uymuştu üstelik. “Hoş, yine de yaranamadım” dedi; “ne onlara, ne kendime.” Resimleri birer gösteriştii, o kadar; kimseye de o resimlerle güzellik aşıluyamamıştı. Belki bir daha resim de yapmayacaktı. Kararsızlığından, bocalayışından duyduğu sıkıntıyı gizlemeyerek, alnını sıvazladı. Resim yapmadan yaşamasına da olanak yoktu. Tam bir çelişki söz konusuydu.” (s. 691)

İskender’in sanatçı, aydın olarak geçirdiği yaşantılar İskender’in içe kapanışını hazırlar. İskender, bildiği sanattan çağın insanın problemlerini yansıtmaktan modern sanat bağlamında özgür ve özgün oluşu ile oluşturduğu sanattan vazgeçmek istemez. Sanatçı ve aydın olarak umutsuzluk içinde olsa bile iyi günlerden umutludur. “Yaz onları bekleyecekti.” (s. 728).

“Sonra enikonu bireysel bir tutum içindeydi; benim gördüğüm dünya, benim alılmadığım görünüm, benim seçtiğim, benim duyumsadığım renkler. İçedönüklüğümlle, tutukluğumla sizlere aktarmak istediğim daha uygar, daha insanca bir yaşamdı.” (s. 664)

“Sanatsa, önünde sonunda bunlardan, bu sığlaşmadan, özün ve ruhun yoksullaşmasından kaynaklanacak, bir tepki gibi varlığını kabul ettirmeye uğraşacak, gelgelelim yine o sığlaşmada can verecek. Böyle bir şey sanat işte, böyle uğursuz bir edim, durmaksızın yanılısatan bir çelişki.” (s. 681)

Diğer bir açıdan ‘SYA’da yabancılaşmanın işlenişinde bizce önemli olan yabancılaşmanın nedenleri üzerinde durulmasıdır. ‘SYA’ kişilerinin yüksek tabakaya mensup kent insanları olduğunu düşündüğümüzde yabancılaşmanın nedenleri üzerinde bilhassa durmak gerekir. ‘SYA’da, yabancılaşmanın ortaya çıkışının modern yaşam üzerinden algılanışı önemlidir. Yabancılaşma, bu bağlamda içinde yaşanan zaman ve mekânın -kent- kendine özgü kültürü ve yaşama biçiminden, para ekonomisinden kaynaklanan durumdur, açmazdır.

“... unuttuğunuz tepkiler, iş hayatlarımızın kemirici, öldürücü, dokuyu paramparça eden baskılarından sonra(...)ben de size o işlerinizin o güçlerinizin insanı gitgide tüketeceğini söyleyip durarak, kendi kendime söylenip durarak, nerede ne zaman nasıl sona erdiğimizi, eğer şu küçük görünüm, resimdeki ayrıntılar sona erdiğimizi azıcık duyumsatıyorsa; ama ne kazanmak istemişlerdi, neyi elde etmeye çabalıyordu, neyi ele geçireceklerdi, daha çok kazanç daha çok tüketim, bir resimden artık nasıl tat alabilirlerdi...” (s. 628)

Yukarıdaki satırlarda kent insanın içinde bulunduğu yaşam ve ekonomik formlar nedeniyle kaçınılmaz bir biçimde kendine ve çevresine yabancılaşacağının altı çizilir. “Oktaf hayatı yok sayarcasına çalışıyordu, yalnızca çalışıyordu ve bu çalışmanın bir makinanın işleyişinden en küçük bir ayrımı kalmamıştı.” (s. 695). İnsan, şeyler dünyasında; kent/beton, ekonomi; tüketim ve üretim kıskacında öznelliğini yitirip nesneleşir. Tam da burada yabancılaşmanın birey üzerindeki etkisine değinmek gerekir.

“Gündelik yaşamın akışı içinde, hiçbir gelecek düşüncesi taşımadan, öylece har vurup harman savrularak var olunuyordu. Büyük bir duygu kalmamıştı.” (s. 694). Bireyde içe kapanma başlar, “Yine de ıssızlığı paylaşımları olanaksızdı. Dördü de, hatta çocuklar bile, kendi iç dünyalarında yaşıyorlardı.(...)Tabii bir iç ıssızlığıydı.” (s. 634). İçe kapanma ile birlikte insani olan duygular, ilişkiler niteliğini yitirir. “... yaşantısının giderek tekdüzeleşmesi, o çıldırtıcı heyecansızlık; güzel olan her şeyin solduğunu, solgunlaştığını duyumsuyordu.” (s. 662). Bireyin yabancılaşma ile yaşadığı içsel anlamdaki ıssızlık, kültleşme kişilerarası ilişkilerde kendini hissettirir. İletişim problemleri, -susku- birbirini dinlememe ve anlamama olarak nitelendirebileceğimiz olgu ‘SYA’ kişilerinin yaşamına sızar. Aşağıdaki ifadelerde arandığı, anlamlandırılmaya çalışılan neden şüphesiz genel anlamda yabancılaşmadır.

“Herkes kendi dünyasındaydı.(...)öncesiz sonrasız ayrılmışlardı. Bir soğukluk girmişti aralarına, buz gibi bir soğukluk.(...)Dargınlık söz konusu değildi. Fakat arkadaşlıklarının yürümeyeceğini kavramışlardı. Bir neden

yoktu işin tuhafı, kesin, açık, belirgin bir neden yoktu.” (s. 694-695)

“Ya onlar, çok mu içtendiler –şu içtenlik sorunu, herkesin ortaklaşa yaşadığı bir şey, bir olgu değil miydi- kimse birbirine içten değildi, karı kocalar bile.” (s. 599), “İnsan duygusu kendi aralarında bile yasak edilmişti. O ilk belirtileri, o yasakları ilençle anlamak elinde değildi. Yalnızca yabancıllığın ardında sürüklenmişlerdi.” (s. 606), “...konuşmaları, tartışmaları, inançları İskender’e kalırsa, hep yapmacık, hep yapaydı, yalan sanki dokularına sızmıştı.” (s. 613). ‘SYA’da yabancılaşma hikâye kişilerini, kişilerarası ilişkileri ve insani olan her şeyi negatif anlamda etkiler. Ana açmaz ve diğer pek çok meselenin nedeni olarak yabancılaşma, insan hayatını yaşanılır, yaşanabilir olmanın ötesine çekerek, insanı nesneleştirir. Yaşama kültürünün, biçiminin kaçınılmaz sonu olarak yabancılaşma bireyi, umutsuzluk psikolojisiyle intihara, gitmeye iter. Benzer şekilde ‘Bir Denizin Eteklerinde’de (BDE), yabancılaşmayı içeren satırlar vardır.

“Sen yokken, seninle değilken -düşün, zaten haftada bir gün görüşüyoruz, yılda elli iki kez yani- ne çok şey anlatmaya karar veriyorum sana. Sonra bir araya geldik mi bütün sözcükleri, konuşmak istediklerime anlam katacak büyülü sesleri yitiriyorum. Seni tanımıyorum, geçmişini bilmiyorum, yaşadığın ortamı, odanı, eşyalarını, tutkularını bilmiyorum. Ne korkunç bu! Seni bilmiyorum. Küçük, bayağı sorularla, beni küçük düşüren meraklarla bir şeyler öğrenmeye çabalıyorum.” (s. 489)

Yukarıda Cem’in Ergin ile arkadaşlığının ‘öteki’ bağlamında gerçekleştiğini görüyoruz. Cem, Ergin ile zaman zaman vakit geçirmektedir. Arkadaşlık, sathi yüzeyde gerçekleşir. Ergin, Cem için bilindik olana ‘sen’e dönemez. İki arkadaş arasında iletişim kopukluğu vardır. Kişilerin iletişimi sadece mekânın paylaşımı düzeyinde kalmıştır. Cem’in sorularıyla bir şeyler öğrenmeye çalışması yaşanan yabancılaşmanın aşılma istendiğinin göstergesidir. Cem, yabancılaşmanın getirdiği problemleri bilen biri olarak bunları aşma gayretindedir. Yabancılaşma Cem’in Gilda ile olan ilişkisinde sevginin, iletişimin olmaması olarak gözlenir: “Başkaları gibi

Gilda demeyi artık bırak. Sana, seninle ilişkimize yakışmıyor.” (s. 478). Cem ile Gilda arasındaki sathi düzeyde kalan ilişki şu soruyu da beraberinde getirir: “Gilda, insanların, yaşamına bu kadar yaklaşanların gerçekte kendisini sevip sevmediğini sordu.(...)Yanıtlamadı esmer kişi.” (s. 478). Cem’in yanıtlamadığı soru yabancılaşma neticesinde sevgisizliğin ve iletişimsizliğin yaşandığını gösterir. Sevgi, yabancılaşma ile düzey kaybına uğrayarak bir aidiyet bağı olmaktan çıkar.

İleri’nin son hikâyelerine baktığımızda yabancılaşma bağlamında ele alınan kişilerin yaşamdan, gerçekten hareketle kurgulandığını, meselenin işlendiğini görüyoruz. İleri, bu bağlamda ele alacağımız hikâyelerde sanatçı, aydın kişilerin yaşadığı yabancılaşmaya yer verir. ‘Prens Hamlet’in Trajik Öyküsü’nde “Öykünün en önde yer alan figürü ünlü tiyatro sanatçısı Cahide Sonku’nun hayatından esinlenerek “eserleştirildiği” belli olan Calibe Hanım’dır.” (Harmancı 2006:262). Calibe’yi Feridun’un bakış açısından, anlatımından takip ederiz. Calibe, sanatçı kişiliğiyle sanat dünyasında özgün bir yerde durur. “Onu birçok defa seyretmişim. Diğerlerine hiç benzemezdi. Bir defa karizması uçsuz bucaksızdı. Sahnede görüldüğü an, artık başka bir oyuncuya bakamazdınız.” (s. 734).

“Her şeyden evvel, konukseverdi, gülekti. Hatta alçak gönüllü bile denebilir. Ne var ki alçakgönüllülüğü aradaki yoğun üstünlük farkını hiçbir zaman ortadan kaldırmıyordu.” (s. 735).

Calibe, sanat dünyasının ikiyüzlü, çıkarıcı diğer kişilerine benzemez. Calibe, sanat dünyasının diğer sanatkârlarından farklı olarak topluma sırtını dönmemiş. Toplumun alt tabakasının sıkıntılarına duyarlıdır. İçinde bulunduğu sanat dünyasını eleştirmekten geri durmaz. Aydın bir kişi olarak muhalif gözle çevresinin içinde bulunduğu durumu ve bu çevrenin kişilerini yerer. Yozlaşmanın hâkim olduğu sanat dünyasından rahatsızlık duyar.

“Şimdi sosyete böyle mesleklerin delikanlılarına düşkün. Pekalâ zengin bir dul ayarlayabilirdiniz... Şaka Feridun Bey, şaka. Mamafih tiyatronun öldüğünü söylenmeliyim size.

Bence cemiyet başka birtakım kıymetlere... veya kıymetsizliklere kayıyor.” (s. 742)

““Feridun Bey, kıymetleri tükenmiş bir cemiyette yükselmek isteyen sanatkâr olamaz. O işi, olsa olsa, zavallı bir entrika simsardır.” demişti, “Sahnelerimiz onlarla dolu...”” (s. 755)

Hikâyede Şermin, Calibe'nin zıttıdır. “Şermin modern zihniyetin yıldızıydı özetle.” (s. 752). Yozlaşmış, entrikacı ve çıkarlarına düşkün birisidir. Calibe, yozlaşmanın hüküm sürdüğü sanat dünyasına, topluma yabancılaşır.

“... bu muhteşem kadın, Şermin'le ben ayrı ayrı sahnelerde yükselirken, unutulmuşluğun çamur dünyasında bile isteye yürüdü, görkemle ilgili her şeyden uzaklaştı.(...)Bence iki üç kez karşılaşmalarımızda onun asabiyetinde bir donukluk, insanlardan bir uzaklaşma, tiksinti hissediyordum.” (s. 741)

“Calibe Hanım ‘yeni’yi anlamayan bir oyuncu değildi Arkadina’da; tersine, yeniliği hiç mi hiç gereksinmeyen bir toplumun içyüzünü kavradığından, dünyayı amansız bir kara mizahın perspektifiyle değerlendirir gibiydi.” (s. 747)

Calibe, kendine yabancılaşarak tiyatroculuğunu, sanatkârlığını sekteye uğratar. Sahnelerden soğur, uzaklaşır. İçe kapanır. Yozlaşmanın hakim olduğu sanat dünyasından elini ayağını çeker. Belediye Tiyatroları’ndan kovuluşunu bu nedenle önemsemez. “Size hiçbir zaman büyük bir kıymet vermedim. Benim için daima küçük mahlûklardınız.” (s. 746).

“Taşbebek Calibe Hanımefendi kâh oynuyor, kâh sahneden uzak kalıyordu. Birkaç ay büyük muvaffakiyetlerle bu sanatı, tiyatroyu sarsıyor; sonra âdeta söze dökülemez bir usanç, bıkkınlıkla kaçırıyordu sahneden.” (s. 744)

Calibe, tüm bu yozlaşmış yaşama tepki olarak kendini bohem bir yaşama vurur. “Her şeyinde hep tezat, karşı uçlar egemenlik kuruyordu.(...)Çok içtiğini, uyku ilacı, nihayet uyuşturucu kullandığını biliyorduk.” (s. 745). Kendini ölüme



sürükler. Burada Calibe'nin yaşamında ölümüne sürüklenişi sanatçı olması bağlamında önemlidir. Feridun'un Calibe'nin düşüş isteğini yorumlayışı önemlidir. "Besbelli, düşüş isteğiyle hepimizin ruhsuzluğundan intikam almıştı Calibe Hanımefendi." (s. 755). Calibe, bile isteyerek bir tepki olarak 'bohem' bir hayata yönelir ve ölür. "Calibe Hanımefendi'nin bir otel odasında ölüsü bulundu. Sadece elli sekiz yaşındaydı..." (s. 748). Calibe'nin ölümü ve ölümünün ardından bıraktığı sanatı yüceltilir. "Bir daha yetişmeyecek büyük yıldızlar, hayatını bir sanat eseri gibi yaşamış Calibe'ler..." (s. 749).

İleri'nin "*Yağmur Akşamları*" eseri ise yabancılaşma meselesinin bu noktasında çok önemli bir yer tutar. 'Gündüzün Bir Kadeh Konyak'ta Fikret K.'nın (Fikret Ürgüp) yabancılaşma serüvenini ortaya koyar. Fikret K.'nın kendine ve topluma bütüncül anlamda 'yaşama' yabancılaşması nihayetinde içe kapandığını ve bohem bir hayata kendini vurduğunu görürüz.

"Fikret K., yazdıklarının peşinde koşmuyor, onları okutmak için fazladan çaba harcamıyordu. Muhakkak ki, kendi dünyasına kapanarak yazmayı tercih ediyordu. Deniz üstü meyhanede, içki dilimlerine, kadeh dilimlerine ve ölüm bekleyişine böldüğü günde(...)Club 12'de onu herkes tanıyormuş.(...)Bazan konuşuyor, söyleşiyor; bazan da barda tek başına oturuyor, kimseyle konuşmuyormuş. İçkili geliyormuş, birkaç kadeh konyakla devam ediyormuş." (s. 73-75)

İleri'nin Fikret K.'nın "Van"ından aktardığı ifadeler Fikret K.'nın içe kapanışını anlatır niteliktedir.

" "Sen Gideli"nin ilk sayfasında(...)benzerine Şizofreni'de rastladığım şu cümle, bölük pörçük: "anlaşılma ihtiyacıyla ilgili ve şahsiyeti içinde kendine kapanmış yaşayan kişinin sanat eseri vasıtasıyla yalnızlıktan kurtulma çabası..." " (s. 79)

İleri, aynı hikâyede Sait Faik'i ve eserlerini sanatçı, aydın kişilerin yabancılaşması bağlamında yorumlayan Fikret K.'nın yazılarından, ifadelerinden aktarımlarla işler.

“Fikret K., bu soydan hikâyelerin okurun gayretiyle, sezişiyle kavranabileceğini öne sürüyordu. Sanatkârca bir okuma, birdenbire, yazarın hem yazıp hem yazmadığını belki yazmak istemediğini yazmaktan uzak durduğunu belki kaçındığını bütün değerleri ikiyüzlü kirli toplumda yazmaya değer bulmadığı ahlâkı okura söyleyecekti.(...)Sait Faik'ten bol bol söz açmıştı. Hikâyelerinden, şiirlerinden değil; yazar olmayan Sait Faik'ten: İçkiyi kestiği yıllarda, büsbütün içine kapandığını, daha çabuk parlayacağı umulmuşken, hemen hiç öfkelenmediğini; ama her öfkesini için attığını anlattı.” (s. 76-77)

‘Yağmur Akşamları’nda Lâle Dilek’in (Selçuk Baran) bir yazar olarak edebiyata, topluma hayata yabancılaşması nihayetinde içe kapanışı ön plandadır. Lâle Dilek’in yabancılaşmasına hikâyede pek çok yerde dikkat çeker, İleri.

“...Lâle Dilek, Kadıköyü’nde Baylan Pastanesi’nde buluşunca, işte, tuhaf şekilde içe kapanıyor, içe kapanışla birlikte, ‘sönmüştük’ kendi hayatımı da kuşatıp kaplıyordu. Âdeta kucaklayış. Galiba.” (s. 94)

“Argos zamanı Lâle Dilek’i aradım.(...)Dergi için hikâyeye istedim. Sustu. “Yoksa yazmıyor musun” “Onun gibi bir şey...” Sesi uzaktı. Israr ettim. Bir an yine sustu. Sonra, “Yazıyorum ama yayımlamıyorum” dedi. Dergilerden, edebiyat çevrelerinden uzaklaşmıştı. Hikâyeleri, kitapları, romanları şimdiden unutulmuş. Yayın dünyası onu epeydir ilgilendirmiyordu.(...)Yakınma sözcüğü aslında uygun kaçmıyor. Geriye büsbütün çekilme, büsbütün kopma, insanlardan(...)benden, kim bilir başka kimlerden, kopma, içine kapanma, yok olma. Sanat, edebiyat adına. Fakat belki hayat adına da.” (s. 100-101-102)

“Lâle Dilek, 1980 sonrasında İstanbul’a taşındı.(...)O genç, alımlı, güzel kadın(...)yıllar öncesine ait bir hayal olmuştu. Yorgundu, bıkkındı. Yıllar öncesinde dedim ama, beylik ifade, hepi topu on yıl, belki daha az. Konuşmuyordu, kendinden söz açmıyordu.” (s. 98)

İleri, Lâle Dilek’in eserlerinde kahramanların yaşadığı yabancılaşmayı, içe kapanışları Emel Uluç’tan hareketle yorumlar. Bireyin yaşamdan bile isteye geri çekilişi, iç dünyasına kapanışı kendine, topluma her şeye yabancılaşması.

“Şu saptayım da Emel Uluç’un: “Lâle Dilek’in sıradan yaşamlara yazgılı küçük insanları büyük aşklar, derin acılar özler, bir türlü yırtamadıkları tekdüzelikte.” “Küçük insan”la söylenmek istenenin, Orhan Veli’nin şiirindeki, Garip şiirindeki insan olduğunu sanmıyorum. Herhangi biri. Büyük çoğunluğun içinde kaybolmuş, sivrilememiş kişiler... Ya da, sivrilmemeyi, kaybolmayı seçmiş kişiler... Lâle Dilek’in mesafeli hukuk dili büsbütün kavramamızı ısrarla engeller.” (s. 86-87)

İleri, ‘Şark ve Garp, Ne Şark Ne Garp’ta ressam Muhittin Sebatî, Mehmet Âkif’in oğlu Mehmet Emin Ersoy ve özellikle Tanpınar’ın sanatçı, aydın olarak yaşadığı yabancılaşmayı, içe kapanmayı “Odanıza kapanıyorsunuz.” (s. 116), ele alır. Tanpınar’ın yabancılaşmasına; yakın çevresiyle –edebiyat çevresi, sükût süikastı- , toplumla yaşadığı ve sağ-sol eksenindeki kutuplar arasındaki sıkışmışlığı, herkes gibi olmayışı gibi pek çok açıdan değinir. “Büyük iç sarsıntılarında sonra alkol yatıştırıyordu... Uyuşturuyor. Tesiri ne kadar sürüyorsa. Ardından büsbütün içe kapanış. İçsel hayata çekiliş.” (s. 112).

“Bir cümlede geçiyor: “...inine çekilmiş bir hayvan gibi, hiç kıvıldamadan orada kıvrılıp kaldı.” Bir diğerinde: “... kaçıp, inine çekilmek hikâyesi.” İnine çekilen yalnız bir adam.” (s. 120)

“Yaşamı ölçüp biçmeye başlamıştınız artık. Kimim, neyim, Şarklı mı Garplı mı? Varlık sebebim? Fakat niye tahkik edip duruyorum? Herkes gibi olmalıyım. Bu eski hikâye: Herkes

gibi olmak. Herkes gibi olabileceğinizi, herkes gibi olunabileceğini sanmıştınız.” (s. 125)

“Şairin iskambil oynayan, öte beri satan, düğün dernek için borçlanan “gündelik” insanları, cümbür cemaat, yanibaşınızdaydı. Pek alaturkalar. Onlara Debussy dinletmek imkânsız. Bu kadar yabancı mıyım? Eliniz kapağında geziniyor...” (s. 136)

“ “İki kutup... Âkif ve Fikret...” İki kutup...Fakat ikisinin de, yeni urba giymemiş salıncaklara binmek isteyen, boynu bükük, bayram günlerinde, yoksul, yetim çocuklara şiirler yazdığını hatırlayarak. Kiminle paylaşacaktınız; ne Şark ne Garp'ta kutuplar arasında koşuşturulur, daima ihtiyaç duyulur kutuplara. Yılgı, usanç, nefret. Freud haklı: Ana rahmine...” (s. 140)

İleri, cumhuriyetin ilk yıllarında ressam Muhittin Sebati'nin resim dersleri vermek için geldiği Ankara'da topluma yabancılığını, belki de kendine yabancılaştığını artık resim yapmadığını sonuçta içe kapandığını ortaya koyar.

“Ressam Paris'ten gelmişti, Ankara'ya sizin liseye. Resim öğretmeni. Beethooven'a deli gibi tutkun.(...)Yahya Kemal'in yaptığını yapamıyor; tarihimizi, medeniyetimizi Paris'te yakaladım filan demiyor. Muhakkak ki, Yahya Kemal'in de yakalamamış olduğunun bilincinde. Bazı öğrencilerin “İnkılâp Ankara'sı”nda, günaha girerim korkusuyla resim yapmak istemeyişlerinden yılgın. Bu pek erken bozgun! Buraya ait hissetmiyor kendini. Burada artık yabancı. İstirabı içten. Gelgelelim, başkalarının gözünde gülünç ve zavallı.

Talebeler resim yapmak istemiyorlar.

Ressam, günahkâr hoca, onlara resim sanatını nasıl sevdireceğini çözemiyor, kestiremiyor. Belki kendi de resim yapmıyor artık. (s. 128)

Hikâyede, Mehmet Emin Ersoy'un alkol ve uyuşturucu ile noktalanmış yaşamını da yabancılaşma, içe kapanma bağlamında okuruz.

“Âkif’in cenazesinde katılmış mıydı? Sorar sormaz, o!, tanıdınız: Oğul. Biraz daha ışık olsa, biraz daha aydınlık, Emin’in gözlerini daha seçik göreceksiniz. Kim bilir hangi sınavlardan, hangi içe kapanışlardan, kaç yaşındaydı bu fotoğrafta, yolun başındayken hüüzün, kara duygular sarmış onu. Doğu’nun öldüren içe kapanışları ve Batı’nın savurup, tekmeleyip fırlatışları.” (s. 146)

## 2.2.2 YALNIZLIK

‘Lanterna Magica’daki ifadeler İleri hikâyelerinde yalnızlığın ne denli yer tuttuğunu açıklar. “... pankartlarda insan yalnızlığından söz açılmayacaksa, bir şeyler hep eksik kalacak...” (s. 395). Bu bağlamda İleri hikâyeleri ‘insan’ yalnızlığını ortaya koyan hikâyelerdir. Farklı nedenlerle hikâyeler ‘insan yalnızlığına’ açılır. Aşksızlık, arkadaşsızlık; insanların yozlaşması neticesinde insan ilişkilerinin erozyona uğramasıyla gelişen yalnızlık. Sanatçı, aydın –duyarlık- kahramanların sevgisizliğin, iletişimsizliğin kol gezdiği çevrelere yabancılaşmalarıyla içe kapanmaları neticesinde gelişen yalnızlık. İdeolojilere bağlanamamaktan, herhangi bir çevrenin insanı olamamaktan bir bakıma ait olamamanın getirdiği yalnızlık. Zaman zaman yaşlılık yılları ile gelen yalnızlık. Yalnızlık, İleri’nin kahramanlarının yerleşik bir açmazı olarak karşımıza çıkar, aşılamayan durumdur. Kahramanlar yalnızlık açmazında, arkadaşlığı, sevgiyi, aşkı, dostluğu ve iletişimi özlemler. Tüm çabalara rağmen aşılamayan yalnızlık İleri’nin kahramanlarını umutsuzluğa sürükler.

Yalnızlık, yukarıda işaret ettiğimiz bağlamlarda İleri’nin de yaşadığı bir meseledir. İleri, yalnızlığı işlerken hikâyelerine yaşantısını taşır, kurgularında yaşamından esinlenir. İleri, son hikâyelerinde doğrudan kendi yalnızlığına değinir. Son hikâyelerinde İleri, içe kapanıktır. Yaşamındaki yalnızlığını ortaya koyar. Öncelikle İleri’nin doğrudan yalnızlığına göndermelerde bulunduğu hikâyelere bakalım.

‘Eski Bir Roman Kahramanı’nda İleri, kentten ayrılma isteği duyar ve yıllar önce kalem aldığı romanının geçtiği mekânı ziyaret eder. İleri, yalnızdır ve geldiği mekânda eski günlere dair hatıralar aranır. İleri, kendine Selim dışında bir ad takar, Cem yıllar önce yazdığı romanının kahramanıdır. Ada’daki gezintisi yalnızlığını dindirmez, “Yüreği sızlamıştı; çünkü Cem, ışık oyunlarının aldatıcılığını biliyor, burada da bir şeyin değişmeyeceğini yalnızlığın dinmeyeceğini fark ediyordu.” (s. 7).

‘Hayat Sönüp Giderken’de İleri’nin entelektüel anlamda ve aşksızlıktan doğan yalnızlığı vardır. Aşksızlıktan doğan yalnızlığı düşünsel yalnızlığının önündedir.

“... aşk! Asıl bunu özlemiyor muydum? Hiçbir şey değilse, öncesiz sonrasız ateşle birleşebilecek bir kıvılcım taşıdığımı inanmak istiyordum. Görünüp kaybolan ışık pırıltıları arasında yol almak zorundaydım. Bazı günler o kadar yalnız ve aylakken aşkı düşünür, aşkı yakalar gibi olurdu. Sonra gündeliğin hayhuyunda bu aşk, bu tansık benden kaçır giderdi.” (s. 68)

İleri, hikâyede hayali olarak yer alan ressamın bir resmini incelerken yalnızlığa, yalnızlığına değinir. Ressam yitirdiği aşkıktan sonra yalnızdır. Ressam havanın kararmasına rağmen ışığı yakmıştır. İleri, bu durumu yalnızlıkla ilintili yorumlar.

“Mumlar kesinlikle yanıyor. Sanatkâr, resmi için mumları yakmış.(...)Bir resim, bir şiir hiçbir şey ‘anlatmak’ zorunda değildir. Fakat bu resim bana benden bir şeyler anlatıyordu. Enginleri çok özlememize rağmen sığışıp kaldığımız dört duvar arasında bize özgü, hayli kapanık, hayli küskün, yine de buruk sevinçlerle, çocukça neşelerle donanmış bir iç mekan yaratmak!.. Sebebi yokken, şamdanlardaki mumlar bu yüzden yakılmış değil miydi zaten? Bu yüzden yakılmıştı.(...)daha kararmamıştı hava. Oysa mumlar yanıyordu. Yalnız insanların, hele kendileriyle baş başa kaldıkları anlarda, başkalarınca anlaşılmaz tavırları, seçimleri, tercihleri vardır. Ressam, resminde mumları yakmıştı.” (s. 39)

‘Perisiz Evler’de İleri, geçmişi ele alırken yalnızlığını çocukluğu üzerinden ortaya koyar. Çocukluğundan şimdiye uzanan ve devam eden yalnızlık açmazdır. İleri, yalnızlık nedeniyle okumaya ve hayallere sığındığını söyler. “Nereye sığımlır? Kitaplara, hele resimli kitaplara.” (s. 124). Yalnızlığını yatılı okuduğu yıllardaki günlerini anımsayarak anlatır. “Yağmurlar, çocukların mutsuz, tedirgin uykularına karışır. Derken çocuk uyanır, gözlerini açmaz, eşyasızlığı ve yalnızlığı daha çok hisseder.” (s. 123), “...çocuklar okul bahçesinde top oynuyorlardı.(...)İki ders arasında apar topar oynanan bir oyun bu: Benim de katılmak istediğim. Katıldığımı, aralarında olduğumu düşlediğim.” (s. 125).

“Tenha arka bahçedeki denizkızının beni beklediğine inanır, avunurdum. Belki boş yere. Ama başka avuntum yoktu. Bana öyle gelirdi ki, denizkızından başka kimsem de yoktu.(...) Onu gökyüzünün yıldızlı karanlığında bıraktım, o da beni bıraktı. Sonra herkes.” (s. 135-136)

Yakın zamandaki yalnızlığını ise evlerde hissedişiyile aktarır, “Kapısını açıp içeri girdiğim her evde eşya yabancıydı. Bir şair bana, “Yalnız evler soğuk olur,” demişti. Evler... evlerim ıssızdı.” (s. 85). Yalnızlık içindeki yaşamında zaman zaman ‘gitme’ bağlamında evinden ayrılır ancak gittiği yerde de yalnızdır. ‘Perisiz Evler’de İleri’nin yalnızlığı içe kapanma ile de ilintilidir. Yalnızlığı içinde yaşamına devam eder.

“Küçük çekip gidişlerim de oluyordu. Vapura binip Kadıköyü’ne geçiyordum. Doğup büyüdüğüm Kadıköyü!(...) Sonbahar plajlarında tek başıma duruyor, bekliyordum(...) Karanlığa kadar beklerdim.” (s. 140)

‘Nar Çatlağı’nda İleri’nin yalnızlığında eski dergilere, kitaplara sığındığını, onları konu edindiğini görürüz. “Geceydi. Yalnızdım. Çoktan beri çok ama çok yalnızdım. Kitaplar, dergiler, yazılardı son avuntum -kendi yazdıklarım değil-.” (s. 175). Yalnızlık, İleri’nin yaşamında özümsemiği, aşına olduğu bir durumdur.

‘Gregor Samsa’nın Elyazısı’nda İleri, yabancılaşmayla ilintili olarak yalnızlığını fotoğraf üzerinden konu edinir. İleri’nin fotoğrafta yer alan kişilerden – ailesi- ayrı yerde duruşu yalnızlığının belgesi gibidir. “...çocuk niye onların yanında değilmiş?” (s. 261). İleri’ye fotoğrafta gördüğü mekân ona yalnızlığını anımsatır ki bu daha fotoğrafı tamamıyla incelemeden İleri’de uyanan histir.

“Arkada harabe var galiba. Harabeye dalıp gidiyorsun. Kısa bir süre. Harabeler, yıkıntılar, örenler her zaman seni büyüledi.(...)Onlarda hayatının sarplığını, ıssızlığını okudun.” (s. 237)

Diğer taraftan İleri’nin şimdideki yalnızlığına da değindiğini görürüz. Şimdideki yalnızlığını özümsemiştir. “Bir süredir, bu ‘can yoldaşı’ sözü dilinin ucunda, ikide birde. Oysa ölüme yalnız başına hazır olmalısın, cinnete, sonsuz melankoliye.” (s. 250).

‘Nerval Diye Biri’nde İleri, Şişli’de çatı katında oturduğu yıllardaki yalnızlığına değinir. “Burada sakindim, çatı katında. Kapı çalındığında ürkmem için sebep yoktu. Ayrıca, kimse kapımı çalmıyordu.” (s. 21). Yazar’ın yalnızlığındaki tek arkadaşı ‘yazma’ eylemidir, kalemidir. “...yazmanın durakalacağından... tek yoldaşım beni yine terk edeceğinden korkuyordum.” (s. 22).

‘Gökyüzü Yıldızlarla Dolu’da İleri, içe kapanmışlığı ve aşksızlığında ‘yalnız’ oluşunu vurgular. Yalnızlık içinde bulunulan süregelen bir durum olmakla birlikte aynı zamanda şimdiden sonrada da devam edeceğine inanılan durumdur. “Uzun akşamlar yaşadım orada, yazı masasının başında, bezgin, içime kapanmış, ıssızlığı dinleyerek. Günbatımını seyretmek avuturdu.” (s. 35).

“Eski pikabımda eski aşk şarkıları dinledim; üzüldüm, hayaller kurdum. Bırakıp gidenler dönmedi, beni yapayalnız bırakarak. Rüyalarda onlara acımıyordum artık, kanımıyordum. Sesleri, çığlıkları. Kimse dönmeyecek sana, kimse gelmeyecek, kimse olmayacak...” (s. 40-41)



‘Kirazlar Olduğu Vakit’te İleri, yazı masasının vaziyetini tasvir ederken telefonunun çalmasıyla bahsederek yalnızlığına değinir. “Bazı günler çalsın! Çalsın! Diye beklediğim, gözümü dikip baktığım telefon yazı masamda duruyor. Yazı masam aslında bana hayatımı anlatıyor.” (s. 52).

‘Gündüzün Bir Kadeh Konyak’ ta İleri, yalnızlığını özetler gibidir.

“Birçok gece var ki, eve kendi kendime döndüm. Hayata kendi kendime dönmeye çalışarak. İnsanlara iyi şeyler yazmaya çalıştım, iyi sözler. Kendi kendimeyken. Karaköy’de kendi kendime, kızgın gökyüzü altında o yapayalnız Fikret K.’yı görmeme rağmen. Kendi başıma bir şeyler yazmak ve yapmaktı hepsi, belki, bir gün, başkalarının acısını dile getirebilirim, yapraklar havuzda yansı, yemyeşil, solgun yeşil, çok özlenmiş uyku... ölüm uykusu, ölüme götüren uyku.  
Kimsenin olmadığı bir hayattı.  
Hepsi bu kadardı.” (s. 83)

‘Yağmur Akşamları’nda İleri, kaybettiği arkadaşlarına, biten arkadaşlıklarına değinir.

“Yakın arkadaş değildik. Hiçbir zaman da olmadık. Ama yakın arkadaşlık nedir? O dönemde çok yakın olduğumuzu sandığım, ustam bildiğim kişiler sonra hayatımdan hatırasız ya da karanlık hatıralarıyla çıkıp gitmediler mi?..” (s. 88)

İleri, son hikâyelerinde sanatçı, aydın kişilerin yabancılaşmalarını, içe kapanışlarını ortaya koyarken bazılarının yalnızlığının altını özellikle çizer. ‘Gündüzün Bir Kadeh Konyak’ ta Fikret K. (Fikret Ürgüp), “Öyle yalnızdı ki Fikret K. ...” (s. 67) “...o yapayalnız Fikret K. ...” (s. 83); ‘Yağmur Akşamları’nda Lâle Dilek (Selçuk Baran),

“Bana öyle geliyor ki, duyarlı, önsezili yazarlar, gelecekteki hayatlarını yazabiliyorlar. “Son Vapur”, Lâle’nin sonraki

yaşamına bir gönderme gibidir. Son vapurdan da beklenen kişi inmez...” (s. 89)

“Yakınma sözcüğü aslında uygun kaçmıyor. Geriye büsbütün çekilme, büsbütün kopma, insanlardan(...)benden, kim bilir başka kimlerden, kopma, içine kapanma, yok olma. Sanat, edebiyat adına. Fakat belki hayat adına da. Hikâyelerindeki insanlar gibi yalnızdı şimdi yazar.” (s. 102)

‘Şark ve Garp, Ne Şark Ne Garp’ta ise Tanpınar’ın yalnızlığını vurgular. “Arkadaş çevreniz sizi hızla terk ediyormuş. Umurumda değil diyorsunuz; ıssızca konuşmak, yazmak yetti bana.” (s. 111), “Operanın yapay görkemiyle, uğuldayıp duran yalnızlığınız, ıssızlığınız arasında garip yakınlıklar kuruyorsunuz.” (s. 114).

“Dokuz yüz elli birdesiniz, gençliğiniz sona ererken ve gençliğinizden söz açarken, yalnızlık sizi kitaba savurmuş, fırlatıp atmış.(...)Kimseye merhamet duymuyorsunuz. Bir tek Kırtıpıl’ın ıstırabı. Döküm çıkarıyorsunuz: Sevgilerde, arkadaşlarda, arkadaşlıklarda iflas! İçin için homurdanıyorsunuz...” (s. 117-118)

“Defterlerinizde okurlar okurlar özlemişsiniz. Her yazar ister. Oysa pek bir şey değişmiyor. Yalnız kalış değişmiyor.(...) Yaşamdayken sizi yalnız bırakıyorlarmış. Çocuk gibi küskün, çevrenizce yalnız bırakıldığınızı söylüyorsunuz.” (s. 108-109)

İleri’nin ilk hikâyelerine baktığımızda; ‘Hüzün Kahvesi’nde kahramanın – isimsiz- yaşadığı sevgisizlik, dışlanma neticesinde yabancılaşmasıyla ortaya çıkan yalnızlığı vardır. Kahraman sadece ve sadece bankadan çıktıktan sonra bulunduğu vaktini paylaştığı, sevgi, aşk beslediği arkadaşıyla yalnızlığını hissetmez. Ancak ev sahibinin tecavüzünü arkadaşına anlattıktan sonra kahramanın yalnızlığı katlanır çünkü arkadaşı onu terk eder.

“Yol uzundu, iki yanı ağaçlıktı, oradan rıhtıma inilirdi, rıhtımdan yük gemileri kalkardı, öte limanlarda insanlar daha

anlayışlı olurlardı. “Gitme” demiştin sana. Aldırmamıştın, çekip gitmiştin.” (s. 18)

Kahraman, anlatımında sık sık yalnızlığına vurgu yapar. “Dağlarca yalnızlığıyla topluma karşınca yürümesini şaşırır, ellerini koyacak yer bulmazdı.” (s. 16), “Gözlerime baktım aynalarda, milyar tümce yalnızlık okudum..” (s. 18). Kahramanın sevgi beslediği arkadaşının onu terk etmesinin ardından hayatında arkadaşı dışında yakınlık kurduğu tek varlık olan martı da onu terk eder. Yabancılaşma ile gelen yalnızlık, sevilen kişinin terk edişi ile artar. Kahraman, yalnızlığında; umutsuzluğa, boğunça düşer.

“En azından martıyı yazmalıydı Sait Faik. Benim güzel, benim ak martımı. Bankaya giderken yol üzerindeki kilisenin çan kulesindeki puta konardı her sabah. İlk dostum oydu benim. Aynı martıydı, çünkü yanılmaz hep aynı puta konardı.(...)Sonra sen gidince o da yitti.” (s. 13-14)

‘Yürek Burkuntuları’nda Bay T., eşcinseldir ‘ayrıkası’dır. “Çocukken de ayrıydım ben. Bebeklerle oynamayı severdim, allı pullu kuklalarla. Zayıflamam, incelmem gerekiyormuş.” (s. 25). Toplum ile mesafelidir. Toplumun çevrenin kendisine olan bakışlarından rahatsızdır. “Herkes arkamdan gülüyor yanılmıyorsam. Onlardan tiksiniyorum.(...)Ötekiler dedikodularını varsın kendi başlarına yapsınlar. Sergime de gelmesinler.” (s. 24). Hikâye boyunca Bay T.’nin yalnızlığının altı çizilir. Erkek ve kadın sevgilisi vardır. Kadın sevgilisi, Sevgi ile ilişkisi yürümez ve tam anlamıyla yalnızlaşır. İçsel bunalımı, umutsuzluğu daha da artar. Çünkü yaşama bağlantısı aşk beslediği Sevgi’de buluyordur. Ayrılıktan sonra hikâye başından beri hissettirilen yalnızlığı katlanır. Yalnızlık nedeniyle zaman zaman öfkelenir, hınç duyar.

“Nicedir insanlardan ayrıydım. Düşünüyorum da... Haftalarca evden dışarı çıkmazdım. Okula giderdim ya, öğrencilerden ayrı okurdum; tarım dersleri olsun isterdim.(...)İşte şu başaklar bile, şu olgun, şu dokunaklı başaklar bile yanıma gelmiyorlar. İşte şu sonsuz tarlaların

Akdeniz sıcaklığı başaklar ve şu kanarcasına umut dolu gelincikler ve onların ince mi ince dilek yeşil sapları bile İlgi için esintide sallanıyorlar. Yalvaçlığını kabullenircesine eğiliyorlar. Koparıp atmak gerek hepsini.” (s. 20-21)

Hikâyenin son cümlesi ise tek kelimedir, “Yapayalınızım.” (s. 36). Bay T.’nin günlüklerinde gerçek olması mümkün olmayan zaman ve mekânlarda geçen yaşantılar yer alır. Bu durum yabancılaşma ve yalnızlaşmanın neticesinde ortaya çıkan şizofrenik bir durum olarak algılanabilir. Bunlardan bazılarının ise Bay T.’nin yalnızlıktan kurtulma çabasıyla yazmış olduğu sayfalar, bilinçli uydurmalar olduğunu düşünebiliriz. “Kahramanın yalnızlığının zamanda ve mekânda yaptığı yolculuklarla azaltmaya çalıştığı görülür.” (Bildirici 2006:155).

‘Türkü’süz’de esas mesele Suat’ın Marangoz’a olan aşkın ayrılıkla sonuçlanması neticesinde yaşamı boyunca duyacağı bir yalnızlıktır. Suat, bu ayrılıktan sonra hayata küser yalnız ve umutsuz olarak yaşamını Anadolu’da öğretmenlik yaparak sürdürür. Kendini çalışmaya verir. “Öğrenciler, o soysuz sürü yetmeliydi bana. Geceleri gün ışığıncaya dek oturur çalışırdım.” (s. 42). Yanındaki tek kişi, annesi Mediha’dır. “Benden başka kimsesi yok. Yapayalınız.” (s. 38). Suat, aşksızlığın getirdiği yalnızlık içindedir. Suat’ın abisi Nejat’ın bakışından Suat’ın yalnızlığını okuruz.

“Dindirilmemiş bir sevgiyle dolu o. Aç sevgiye. Geceleri yataktan kalkıp yemek yemesi bundan. Soruşturma açmışlar Amerika’da. Evlenmemişlerin yüzde doksanı geceyarısı bir şeyler atıştırırmış. Kızkardeşim işte.” (s. 39)

Yalnızlık Suat’ta yalnız ve mutsuz olmayan insanlara karşı bir kıskançlık, öfke duygusunu meydana getirir. “Başka insanlar vardı, bilirdim. Mutluydu çoğu. Mutluluklarını kıskanmazdım ama, sevmezdim mutlu olmalarını. Biraz da acı çeksinler isterdim.” (s. 39), “Okulu, okulda evli öğretmenleri, sevgilileriyle yakaladığım öğrencileri de sevmezdim pek. Benim yalnızlığımı giderecek insanı onlar çalmışlar gibi gelirdi bana.” (s. 42).

‘Asalak’ta Güner, hem evlatlık olması hem de sevgisiz olmaları nedeniyle ailesine ve çevresine yabancıdır. Ailesinden bir tek üvey annesine yakınlık duyar.

“Ama annem; annem koltuğun içine gömülmüş, anlayışlı, belki bilgisiz, olup bitenleri kavrayamadan sever beni. Ülküme, inancıma saygısı vardır. Kızkardeşiyle babamın yanında soluk silik bir kadıncıktır annem, Urumelili.” (s. 55)

Annesine yakınlık duyusunda annesinin ülkülerine saygı duyusunun büyük payı olduğu kanısındayız. Güner’in yalnızlığı ilk açıdan bir ‘ait olmama’ ve ‘ait olamama’nın getirdiği manevi anlamda bir yalnızlıkken ikincil açıdan ideolojik, düşünsel açıdan burjuvaların içinde ‘ayrıkısı’ düşüncelere, ülkülere sahip oluşundan da kaynaklanır. Zira Güner, sol düşünceye sahip Eşref Selim’e yakınlık duyar. Kendi yakınlarından ve çevresinden göremediği sevgiyi ve düşünsel yakınlığı onda bulur, ondan etkilenir. “Niçin var olduğumuzu, insanca yaşamamanın ne demek olduğunu Eşref Selim’le öğrenmiştim.” (s. 58). Güner, yaşamının her alanında yalnızlığını duyumsar, yalnızlığından hüznü duyar.

“Okulda varlığımı kimselere sezdirmeden dolaşırdım. Büyüktü okul, üç katlıydı. En üst kattaydı yatakhane, en geç ben çıkardım. Herkes yattıktan sonra giderdim... Sınıfta pencere kenarında oturuyordum; bahçede içine yaprak ölülerinin atıldığı paslı bir çöp tenekesi vardı, bakar bakar ağlardım. Canlıymış gibi gelirdi bana. Tren yolculuklarına çıksaydım, uçsuz bucaksız ovalardan geçerken yumurta kabuklarını bile atamayacaktım. Yalnız kalacaklar diye ürkerdim.” (s. 58)

Güner, ideolojik bağlamda duyumsadığı yalnızlığı nedeniyle ‘gitme’ isteği duyar. “Herkes ayırdı benden. Karlarda yaşamalıydım.” (s. 58). Kentten Anadolu’ya ülküleri uğruna geçip yeni bir hayat kurmak ister kendine. Güner, evlatlık oluşunun ve sevgisiz bir ailede bulunmasının yalnızlığını da derinden duyumsar. “Bir vapur gelir yanaşırdı. İnsanlar insanlar çıkarlardı içinden; benim için kimse inmezdi, benim için kimse kalkan vapurlara el sallamazdı.” (s. 61).

“Ben Güner’im yalnızca bir kişi. Eşref Selim’in evinde koca bir çini soba vardı.(...)Kızıl bir alev yanar da yanardı içinde. Yüreğim o ateşle severdi insanları ve ben böyle ayrı, böyle terk edilmiş...” (s. 60)

‘Güzün Savaş’ta Burak, devrimcilerle eyleme katılır. Eylemde devrimcilere yabancılaşır. Yaptıklarının doğruluğundan şüpheye düşer, sorgular. “Kuzey, “Kuzey” demişti, “doğru mu bu yaptığımız?” demişti. Oysa doğruluğuna kendi de inanmamıştı...” (s. 64). Devrimciler içinde yalnızlık duyar. “Derin derin soluyordu, içi bir garip yalnızlıkla dolup taşıyordu.” (s. 64), “Kuzey dinlemiyordu(...)Kimse dinlemiyordu onu, kimse ilgilenmiyordu onunla. Şimdi herkese yabancı, herkesten ayrıydı.” (s. 68). Eylemde kalabalıktan ayrılır, sığındığı apartmanda çaldığı kapılar açılmaz, yalnızdır. “Son katta boşuna çalmıştı kapıyı, aldırın çıkmamıştı. Ve polisler üstüne üstüne gelmişlerdi.” (s. 65). Burak, devrimcilerden farklı bir bakış açısına sahip oluşu nedeniyle yalnızlığı yaşar. Bakış açısın farklı oluşu ve meselelere farklı bakışı onun yalnızlığının en önemli nedenidir. Burak, meselelere daha ‘insani’ bir noktadan bakar. Serpil’in polislerce dövülüşü ve hayatını kaybedişinde takındığı tavır dikkate değerdir. Herkesle arasına mesafe koyar. Duyarlılığıyla da yalnızdır. Gerek polisin gerekse solcuların önemsemediği durum karşısında Burak, ‘isyan’ eder. “Caddeye büsbütün karşınca avazı çıktığı kadar “DÜNYA İNSANLARI BİRLEŞİNİZ” diye bağırmaya başladı.” (s. 72).

‘Cumartesi Yalnızlığı’nda deri işçisi Kız, Kaynakçı ile evlenmek arzusundadır. Ancak Kaynakçı, kızı terk eder.

“Orada, o mermer taş yığını arasında beni böyle yapayalnız, böyle kaygılara düşmüş bırakmak erkeklige sığar mıydı?-(...) Kız koluna giriyordu Kaynakçı’nın. Kolunu indiri indiriveriyordu Kaynakçı. İçi sıra bir şeyler ağlıyordu Kız’ın.” (s. 76)

Hikâyede deri işçisi kızın bu ayrılıktan sonra yaşadığı yalnızlık ele alınır. Kız'da ayrılık derin bir üzüntüye neden olur. Kız, Kaynakçı'nın evine gider, ancak Kaynakçı bir not bırakıp gitmiştir. Kız, yalnızlığa gömülür.

“Kulağım sokak kapısında, açılmasını bekliyordum, senin gelmeni bekliyordum. Yalnızdım cumartesi. Cumartesi tek sevinç günümüdü, kötü geçemezdi dost yüreğim, sensiz olamazdım.” (s. 78)

‘Ağlayan Kiremitler’ ve ‘Zeytinliklerin Altında Sükûn Yok’ta işçi Recep ve arkadaşları ücretlerine zam isterler. Recep ve arkadaşları isyan çıkarmışlar gibi kabul edilip hapsedilirler. Bu noktadan sonra Recep’in sevdiği Macide’nin yeni doğan çocuğu ile yaşam mücadelesi, yaşama savaşı başlar. Macide, Recep’i beklerken yaşam da yalnız olduğunu duyumsar. “Macide bir ara birilerine başvurmayı düşündü, yardım eli uzatacak insanlar aradı yakınında. Nasıl da yalnızmış meğer.” (s. 81), “Bilir Macide Teyzesi’nin yapayalnızlığını.” (s. 87). İşçilere yemek vermek için yer açarlar, Sacit’ten borç alıp. Sacit, Macide’den ahlaksızlık yapmasını ister. Macide direnir, ancak işçiler yemek verdikleri yeri talan ederler. Neticede ‘yalnız’ kalırlar. Macide ve çocuğuna komiser sahip çıkar. “Komiser Bey, senden başka kimimiz kimsemiz yoktur. İki yalnız kadınız, böyle böyle...” (s. 91).

‘Hicran Yarası’nda günlüklerinden takma adının Leylâ olduğunu öğrendiğimiz asilzade bir kızın bahriyeli bir gence olan aşkı merkezdedir. Bahriyeli gence büyük aşk besleyen Leylâ, bahriyeli gencin göreve gidişinin ardından aşk duygusunun getirdiği bir yalnızlığı yaşar. “O yine sefere çıkıyor.(...)Bugünlerde pek yalnız ve bedbahtım. Nur yanımdan hiç ayrılmıyor.(...)Gözlerimden acı yaşlar boşanır. Uzun uzun kimsesizliğimi dinlerim.” (s. 106-107). Bahriyelinin gittiği görevde hayatını kaybettiğini öğrenen Leylâ’nın yalnızlığı daha da artar, umutsuzluğa dönüşür.

‘Duyarlık’ta yaşlı, aristokrat kadının şimdiki zamandaki yalnızlığı ve bu yalnızlığından şikâyeti vardır. “...dinlemiyorsunuz, giderek yalnızlığıma gömülüyorum...” (s. 125).

‘Pastırma Yazı’nda Faruk, Bursa’dan İstanbul’a üniversite okumaya gelir. Alt tabakanın insanıdır, sol düşünceye yakındır. Bir burjuva olan Elif’e âşık olur ve zamanla burjuvalara benzer, kendine ve çevresine yabancılaşır. Zamanla yaşamındaki yanlışlığı fark eder. “Ayrı sokaklardan geliyorduk, başka sesler başka çalgılar. Ben Afrika menekşelerine limonluklarda tutkun, o evlerde alışkın.” (s. 128). Sosyalistlere de mesafeli yaklaşmaya başlar. “Rasim’den soğuyordum, Rasim’i ütopyacı sayıyordum... (...)Karma karışıkta kafamın içi.” (s. 136). Neticede ‘ait olamama’nın getirdiği yalnızlığı yaşar. Kimlik bunalımı yaşar. “Ne alan adamı olmuştum, ne onların istediğince türedi bir burjuva.” (s. 150). Faruk’un yalnızlığı hem yaşamında hem de düşünselindedir. Faruk’un yaşadığı yalnızlık, içeriği itibariyle her şeyden kopuşunu beraberinde getirir. Sol düşünce ve diğer düşünceler bu yalnızlıkta bir kenara bırakılır. Faruk, yaşama bakışını ve yaşamı değerlendirişini kendisi oluşturmak ister ki bu uğraşında da yalnızdır. Çünkü kimsenin yürümediği bir yoldan gitmek ister. Faruk’un yalnızlığını diğer yalnızlıklardan farklı kılan nokta burasıdır. Faruk, bu uğraşında pek çok soruya cevap bulmak zorundadır. Hikâyenin bitişindeki cümle bu bağlamda önem arz eder. “Kimin doğru, kimin eğri olduğunu bilmeden gidiyorum. Kendimin de.” (s. 170). Yalnızlığı ve arayışları içinde kendini çalışmaya verir. “Gümlerdir kesiyorum, boyuyorum; koca bir takımım oldu. Elimden iş gelirmiş meğer. Odamdan çıktığım yok. Çalışınca üşüdüğünü unutuyor insan. İş verince kendini.” (s. 168).

‘Hayatımın Romanı’nda aristokrat Cenân Hanımefendi, yaşlılık yıllarında yalnızlık içindedir. Şimdiki zamandaki yalnızlığından şikayetçidir. “Kimsenin umurunda değil, dünya alemin bir hanımefendisi, koskoca Cenân Hanımefendi öldü mü kaldı mı.” (s. 171). Bunun ötesinde hikâyede Cenân Hanımefendi, hayatını anlatır. Cenân, hayatında birkaç evlilik yapmış ancak mutlu olamamıştır. Anne ve babasının ölümünün ardından yaşamındaki yalnızlığı artmıştır. Cenân hem aile



bireylerini kaybedişi hem de evliliklerinde, ilişkilerinde mutlu olamayışı nedeniyle hep yalnızlığı hisseder. “Zira dünyamda kimim kimsem kalmamıştı.” (s. 192), “Aslında Ebrukeman’ın yapayalnız kalıp bu dünyada bana dönmesine sevinmiyor değildim.” (s. 194), “Kapımı çalan kalmadı. Kimse aramıyor beni.” (s. 210), “Günlerce ağladım. Öteki acılarımın hiçbirine benzemiyordu bu seferki yalnızlığım. Yapayalnız yaşıyordum.” (s. 220).

‘Kılıç Artıkları’nda kahraman –isimsiz- okul yıllarından itibaren çevresine yabancılaşmıştır. Edilgen bir kişiliğe sahiptir. İletişim problemleri yaşar. Tüm bunlar yalnızlaşmasını da beraberinde getirir. “... şişemi alıp gene yalnız koridorlara gidiyorum.” (s. 231).

“Tuğ, (bize gücenikti; Soner’den, omzunu tutsaydı, ah dostu-yokluk, salgın hastalıkmişçasına)(...)bi okul bitirdik, armatör oğulları falan, ben çöpçüleyin, konuşmazlardı, parasız yatılı sanırlardı...”(s. 234-235)

Arkadaşlarından ziyade bir balığın hayatında tuttuğu yeri anlatır. “yaşamımda sevinç kaynağı bi alabalık, bi gökbölenim alaca, havasızlıktan mürekkep şişesinde, geceyi geçirmeden kalktığımda ters yüzü suyun üstünde.” (s. 236).

‘Eski Bir Kalbim’de kahraman Yazar’dır. Yazar, yalnızlık içindedir. “Herkes bırakıp gitmiş beni, herkes!” (s. 240). Aşksızlığın, dostuyokluğun yalnızlığını yaşar. Yazar, yalnızlığa alıştığını söylese de esasen yalnızlık duygusunun getirdiği eksikliği yaşar.

“Tek tek, baş dönmeleri ve yalnızlıklarla. Ama bu defaki tükenişler, öncelerden çok farklı: Öyle dostuyokluklarda hissetmiyorum kendimi. Garip bir bağışıklık ve direnç içindeyim. Biten sevgilere karşı bağışıklık kazandım.” (s. 238)

‘Yıllar Var Ki’de kahramanın yalnızlığı ön plandadır. “Biyoloji kitaplarımın ilk sayfasına yazmıştım adımı, tümüne “Tek arkadaşın” demiştin.” (s. 251). Üniversitede yakın olduğu tek arkadaşı vardır, ancak okul bittikten sonra arkadaşlıkları biter. “Öğrenim dönemlerimiz bitince dağılıyoruz dostluğumuz örneği.” (s. 252). Kahramanın –isimsiz- şimdide olmayan, yitik arkadaşının dışında yakını yoktur. Sol düşünceye yakındır ama arkadaşları onun burjuvadan gelmesini yabancılar, “Siz eski soylular...” (s. 253). Kahraman yapılan eylemlere mesafelidir. Kahramanın hikâyede ayrıksı bir yapısı da vardır, yabancılığından beslenen bir yalnızlığı da hissettirilir hikâyede.

“Birbirimizi tanısaydık. “Benim de çocukluğum yalnızlıklarla örülüdür. Acıbadem’de yıkıldı yıkılacak, harap bir köşke giderdik. Bahçede dayıoğullarım oynardı kendi aralarında. Yaklaşamazdım yanlarına.” Güzel anlaşmış yabancılara oyun hakkı tanımamaya kararlı...” (s. 254)

‘Para’da çocuğun –Kemal- yalnızlığı zaman zaman öne çıkar. Kemal’in yalnızlığının altı çizilir.

“Küçük çocuğun hiç arkadaşı yoktu. Yaz aylarında sokaklara fırlayan, bir yaban arısı gibi vızıldayarak koşuşan yaşlılarıyla konuşmazdı. (Yasaktı.) Onların oyunlarına da katılmazdı.(...) Küçük çocuğun bir tek kitapları vardı...” (s. 260)

‘Yarın Ağlayacağım’da kahraman –isimsiz- çocukluğunda aile içinde gördüğü sevgisizlik nedeni ile içine kapanmış, yalnızlaşmıştır. “...odunluk onların sevgisizliğinden sıcaktı.” (s. 272). Dolayısıyla geçmişinden bugününe uzanan derin bir yalnızlığı vardır. “Gündüzleri işkenceler bahçesinde yapayalnızdım.” (s. 269). Hikâyede yalnızlığını aşabileceği tek kişinin Kenan olduğunu düşünür. Kenan’ı yabancıladığı çevresinden ayrı tutar. “O da içine dönük. Öbürlerine, ötekilere, başkalarına benzemiyor. Eskiden tanıdıklarına dost bildiklerime” (s. 267).

‘Gelinlik Kız’da İncilâ ve ailesi yoksuldur ve de yalnızdırlar. Yalnızlıkları içinde yaşam mücadelesi verirler. Hikâyede İncilâ söylenir. Ailenin yalnızlığı diner ancak söz bozulunca İncilâ ve ailesi derin bir yalnızlığın içine düşerler.

“Dışarıda yaşanan kalabalıklardan, eğlencelerden, sevinçlerden, hattâ üzüntülerden ve kederlerden bu eve sızabilen bir tek bizlerdik; Annemle ben.(...)Başka gelip giden yok muydu oraya? Sanki üst katlarda kimse oturmuyordu ve biz, kimsenin yaşamadığı bir konağa tanıktık. Öbür kiracılarla merdiven başında, bahçede, dut ağaçlarının gölgeğinde, hiçbir yerde hiçbir yerde karşılaşmazdık. Nuhbe Hanım’ın sözünü ettiği insanlar geçmiş, göçmüşlerdi.” (s. 276-277)

‘Bütün İstanbul Bilsin’de Kemal, çocukluk yıllarını anlatır. Kemal, çocukluktan itibaren yalnızlığı yaşayışını çevresinden hareketle ortaya koyar.

“Dar sokağa, öterlerden birçok çocuk gelmişti. Saçları başları dağınık, yüzleri gözleri kirli... Bana hiç benzemiyorlar. Gülüşüyorlar, söyleşiyorlar ve mutlulukla el çırpıyorlardı.(...)“Sokağa çıkma, kaybolursun!” Kaybolurum. Çıksam da onlar beni aralarına almayacak.” (s. 295)

‘Sizinle İğrenç’te Kemal’in, çocukluğunda duygusal yakınlık beslediği Belkıs yengesi, yalnızlık içinde hisseder kendini. “Belkıs yengenin bütün günler yapayalnız yaşaması garipti, şaşırtıcıydı.” (s. 311). Kemal’in amcası Sedat ile iletişim problemleri yaşar. Özellikle yalnızlığından yakınıır. “Sen yokken çok yalnız kalıyorum evde.” (s. 312). Belkıs, yalnızlığını aşmak için Sedat’tan çocuk ister.

‘Elbise Haritaları’nda Kemal, çocukluğunda evlerine dikiş dikmeye gelen Funda’nın yalnızlığını işler. “Funda bir yalnızlık, akşamlar bir erkeği beklemeyiş, sessizce ve gözyaşlarını tutarak uyumak.” (s. 315). Funda, otuz yaşlarında aradığı aşkı bulamamanın yalnızlığını yaşar.

“Gülümseyişi Funda Abla’nın rahat, kaygısız. Gözleriyle uyuşmuyor. Zaten gözlerinden başka mutsuzluğu simgeleyen bir yanı yoktu. Acı çekmiş, dayanılmaz yalnızlıklara karşı koyabilmiş birinin arınmışlığıyla bakıyorlar.” (s. 314)

‘Kırık Minyatür’de Kemal, yozlaşmışlık içindeki toplumun içinde yalnızdır. “Yeni bir yalnızlıktan ürküyorum. Sonra Nesrin de çekip gidecek.” (s. 325), “Çok yalnızım.” (s. 326).

‘Mecnunu Çok Dağlar’da Kemal, içe kapanık ve yalnız bir yaşam sürer. Kemal, şimdideki yalnızlığından ziyade çocukluğunda derinden duyumsadığı yalnızlığına göndermelerde bulunur.

“Aşağıdaki kız çocuğuyla arkadaşlık kuracağım. Bütün akrabalarım kimselerle dost olmamı istemiyor. Kabullenmiyorlar.(...)Bunaldığımda bir başınalığa dayanamadığımda...” (s. 337)

‘Yarım Olsun’da Kemal, hiçbir çevreye ait olamayışının, olmayışının getirdiği yalnızlığı yaşar. Yalnızlık açmazı içindedir, “Hangi yalnızlık çemberi; düpedüz kısır döngü.” (s. 344).

“ “Ortalıkta kaldım” diye gülmeye çabalıyorum. Alaya aldığım bir şey değil bu. Devamlı önemseydiğim, tedirginliğini duyduğum bir yalnızlık. Bütün savrukluğum bundan. Üsteliyorum alaycılığı.(...)Bazan dayanamıyordum insansızlığa, dört duvara.(...)Müthiş yalnız, dayanıksız hissediyordum kendimi. Önüne geçilmez gözyaşlarıyla boğuşuyordum.” (s. 346)

‘Bir Gönül Gurbetinde’de Kemal, biten arkadaşlıklarına, dostluklarına dikkat çeker. “Dostluklar belli yaşlarda, ilkençlik dönemlerinde güzel. Ama ben çocuk kaldım, hiç büyümedim, hep sığ sular da.” (s. 366). Şimdideki arkadaşsızlığı, dostsuzluğu nedeni ile yalnızlık içindedir. Toplumdaki duyarsızlıktan rahatsızdır.

“Harbiye-Şişli yolunda bir başıma, yapayalnız, kimsesiz yürüyordum. Dostlukların, sevgilerin, aşkların, duyarlıkların biteceğini bilebilir miydik hiç! Coşkularımızın, arkadaşlıklarımızın...” (s. 363)

Aşağıdaki hikâyelerde de Kemal’in yalnızlığı işlenir. Tüm arayışlarına rağmen Kemal, yalnızlık çemberini kıramaz. Yalnızlığı, yaşamını kapsar.

#### ‘Dostlukların Son Günü’nde

“Gene geliyorum ama. Yürek burkucu yalnızlıklarımın.(...) Yalnızlığın alfabetini sökeli yıllar oldu.(...)Odamın duvarları üstüme üstüme yürüyorlar. Yatağın kenarına asılmış bir oyuncak ayıyla yetinemem. İnsanlara, arkadaşlıklara alabildiğine ihtiyaç duyduğumuz zayıflık anları.” (s. 368-369)

#### ‘Kuşlar Mı Konar’da

“Yine günler girecek araya. Her telefon çalışında yüreğim çarpacak.(...)Ne zaman görüşeceğimizi bilmeden ayrılmak tedirgin ediyor beni. Son tutamak Mehmet.” (s. 380)

#### ‘Söyle Kalbim’de

“Yine oraya gelişine, ayaklarının sürüklenişine şaşırıyor. Bir alışkanlık belki, Can’ı orda bulma alışkanlığı. Çay isteyişine garson şaşırıyor... (...)“Çınarcık’a gideceğiz hafta başında” dediğinde, “Ben ne olacağım?” diye sormadım. ” (s. 384-385-386)

‘Lantern Magica’da Yazar, yalnızlık içindedir. Yalnızlığı Yazar’ın şikâyet ettiği durumdur. “Anna Karenina, Vranskiy’e ‘Sizden başka kimsem yok. Unutmayın bunu’ der. Anlatabiliyor muyum?” (s. 397).

“Bakalım cumartesi günü telefon eder mi? Pansiyon kapısında hafta sonu evet hafta sonu araşırız dediğimiz için, bakalım cumartesi günü telefon eder mi? (...) Bir Fincan çay, gecenin bu saatinde iyi gelir evet; yalnızlığımızsa yüreğin diline yeni sözcükler katar.” (s. 393)

‘Oda Musikisi’nde Yazar, “Yaşlı, yalnız bir insanım.” (s. 401), der. Yalnız ve şimdide okunmayan bir yazar olmaktan mutsuzdur.

“Yazarlığımın ilgi topladığı günlerde beni evine çağırın, akşam yemeğine alıkoyan dostlarım vardı.(...)Gelgelelim yazmadan olmuyor; uykusuzluktan çıldırdığım gecelerde bana eşlik edebilecek başka hiçbir arkadaşım yok artık.” (s. 400)

“(Bu okurların benden niye el ayak çektiklerini, aradan yirmi dokuz yıl geçmiş olmasına karşın –gelecek yıl çalıştığım dairenden emekli olacağım- hâlâ anlayabilmiş değilim.) (...) Bu akşam saatinde, içimdeki ıssızlığa son yoktu. İnsanlardan oldum olası yakınlık görememiştim. Gelgeç ilgiler, sınırları önceden kurullarla donatılmış bir sevgi bana göre değildi.” (s. 404-405)

‘Sabahsız Geceler’de yazar, Selim İleri, yalnız bir insan olarak yalnız insanların yalnızlıklarının yaşama biçimi haline gelişini anlatır.

“Yalnız yaşayan insanların yaratılışlarında bir değişme oluyor, bir süre sonra, bu insanların tümü de birbirine benziyor. Yalnızlığın, tek başına yaşamının kendine özgü bir vahşeti olduğunu sanıyorum.(...)Durduğum yerden edinmedim bu gözlemlerimi: Yıllardır yalnız yaşıyorum ve asıl dostlarımın çoğu da yalnız kişiler. Haftada birkaç kez biraraya geliyoruz; birlikte gittiğimiz lokantalar var.(...) Kimi zaman ilişkilerimizde solgun bir aşk öyküsü, amansız acılar bırakarak yanıp sönüyor. Çünkü yalnız insanlar, belki de sevme yetisinden yoksun oldukları için, sevgilerinde olağan sonuçlara varamıyorlar.” (s. 411-412)

‘BDE’de Cem’in yalnızlığı ön plandadır. Cem, Gilda ile olan ilişkisinde yalnızlık çekmektedir. Diğer bir boyutta ise Cem’in Murat ve Ergin ekseninde yaşadığı yalnızlık işlenir. Aşk, boyutuna baktığımızda, “Sevmekle yetinemeyen, sevgisine karşılık bekleyen, karşılık bekledikçe de yitiren boyuna yıkılan insanların bildik düşbozumu.” (s. 466), gönül bağları bir türlü kurulamaz. ‘BDE’de Cem-Gilda aşkında sevgisizlik, yakın olamama ve hayatın paylaşılabilmesi nedenlerini barındıran yalnızlığın esasta yabancılaşmadan kaynakladığı kanaatindeyiz. “Başkaları gibi Gilda demeyi artık bırak. Sana, seninle ilişkimize yakışmıyor.” (s. 478). Duygusal bir yakınlaşmanın sevgi bağlarının kurulamaması neticesinde çıkmaza giren bir ilişkinin yalnızlık boyutuna düşüşü vardır. Gilda’nın Cem’e söylemek istediği durum; öteki’nin sen’e dönememesi meselesine işaret eder. Dolayısıyla ait olmanın gerçekleşmediği, paylaşımın olmadığı ve bilindiği (sen’e) dönemeyen ilişkide iletişim problemleri de beraberinde gelir.

Cem’in hikâyenin diğer isimleriyle olan ilişkisinde iletişim problemleri olduğu göze çarpar. Bu iletişim problemlerinin yukarıdaki gibi yabancılaşma nedeniyle ortaya çıktığı ve yalnızlığı doğurduğu kanısındayız. Aşağıdaki parçada Cem, Ergin’le olan durumunu anlatır:

“Birbirimizi dinlemeden, birbirimizin yürek atışına ses vermeden yaşamaya alışmıştık. Bu yüzden seninle bunları konuşacağım yerde, dinlememeyi, işitmemeyi yeğlemiştim. Sonra kalkıp gidiyordun sen; ben de seni düşünmeye başlıyordum. Seni düşününce; içe dönük, kapalı, bilmediğim bir dünyada yaşadığımı anımsıyordum.” (s. 519)

Satırlardan anlaşılacağı üzere yalnızlığın temel bir mesele olarak susku ve yabancılaşma bağlamında derin bir mesele olarak vurgulandığını görüyoruz. Cem, Gilda aşkında ve çevresindeki diğer isimlerle aynı nedenler nedeniyle yalnızlık içerisindedir. ‘BDE’nin kahramanı Cem, yalnızlığını hikâyede vurgular. “Daracık sokaklarda tek başıma yürüyorum. Herkes gitmiş.(...)Ben yine yaz kırgınıyım. Kimse kalmadı dalgakıranda. Kimse yok.” (s. 469).

“İşte burası, işte burada yaşıyorum ben. Tek başımayım. Kimi geceler yalnızlık çıldırtıcı geliyor. Bir yere gitmemişsem... geç saat bir yerden dönüyorsam, kapıyı açar açmaz bütün lambaları da yakıyorum. Arkadaki balkonun lambasını bile.” (s. 486)

Yalnızlık, ‘BDE’de bütünü kuşatan bir mesele olarak kişilerin yaşamının yaşamsal bir durumu haline gelir. Gilda’nın yalnızlığını dile getirdiği cümle bu durumu, yalnızlıkla bütünleşmeyi en iyi şekilde ifade eder: “Evet ama ben her zaman yalnızım.” (s. 493).

‘Denizkızının Öyküsü’nde bir yazarın yalnızlığı ele alınır. Yazar, yalnızlıktan yakınmakta ve bir aşk aranmaktadır. “Çölde yol alır gibi yalnız ve aşksızdım.(...) birini bir insanı sevmek istiyordum ben.” (s. 534). Yazar’ın yalnızlığı kentte ve kent dışına çıktıktan sonra da devam eden bir durum olarak karşımıza çıkar. 1981 tarihli hikâyede yaşanan toplumsal çalkantılar ve kentin yazarda oluşturduğu umutsuzluk psikolojisi Yazar’ı kentin dışına çıkmaya ve yazmaya odaklanmaya -içe kapanma, topluma yabancılaşma- iter. Yazar’ın taşındığı yere bir gün kumpanya gelir. Yazar, kumpanyanın şarkı söyleyen denizkızına âşık olur. Kumpanyanın gidişiyle Yazar, yalnızlığı içinde “Eftalya, geri dön!” (s. 545), der ve hikâye sona erer. Diyalogun olmadığı öyküde yazar sık sık toplumla ilgili düşüncelerini aktarır. Yazar’ın bu düşünceleriyle entelektüel anlamda yalnızlık çektiği görülür. Yazar, yaşanan hayatın madden ve manen dışındadır.

‘Kapalı İktisat’ta yalnızlık kahramanın –isimsiz- âşık olduğu Nedret’in ölümü neticesinde ortaya çıkar. “Şimdi hayatım büyük bir sessizlik içinde geçiyor. Burada konuşabileceğim tek bir tanışım kalmadı.” (s. 464). Hikâyede oluşan yalnızlık durumu derinliklidir çünkü Nedret, kahramanın hayatında bir dönüm noktasıdır. Nedret, kahramanın entelektüel ve duygusal anlamda ‘kendiliğini’ oluşturandır.

“Konağın hiç kullanmadığımız odalarına sığındım: Eşyasız, yıllardır insan ayağı basmamış. Günlerce tuzağa yakalanmış



hayvanlar gibi inledim. Artık Nedret yoktu ve bu ne korkunç bir hakikatti!” (s. 458)

Yalnızlık bütünsel anlamda bir ‘içe kapanma’yı, Nedret’in kaybıyla sığınılanı, bir bakıma hayatiyetin durduğu boyutu içerir. Bunalım haline ulaşan yalnızlığını kahraman “Yeniden ıssız odalara kaçtım. Görüntülerin sağanağına tutulmuştum...” (s. 459), ifadeleriyle açığa vurur. Yalnızlık, kahramanı umutsuzluğa düşüren bir açmazdır. Nedret’in aydın olarak yalnızlığı da Kapalı İktisat’ta işlenir. Nedret, düşünceleri nedeniyle yalnızlık içerisindedir. Nedret karakterinde aydının anlaşılama meselesi ortaya konulur.

“Nedret avuçlarıyla yüzünü kapadı. Sonra yeniden ikimize bakarak, “Anlamıyorsunuz” dedi, “anlamıyorsunuz... Bunlar genel olgular, ama her birey üzerinde tekil yönelsemeleri var.” Anlamadığımız doğruydı.(...)Hayır, hiç kimseye benzemiyordu bu kadın.” (s. 437)

‘Kötülük’te A.S.’nin özellikle öğrenim gördüğü yıllardaki yalnızlığı, Kenan’ın bakış açısıyla okuyucuya yansır. A.S., içine kapanık, duygusal ve kadınsı özellikleriyle çevresinden ayrı bir insandır. A.S.’nin arkadaşlarınca dışlanması yalnızlığın manevi boyutuna maddi boyutu da eklemiştir. A.S., iç dünyasıyla, yaşamıyla yalnızdır. Kenan’ın değerlendirmesi bu açıdan önemlidir. “... alabildiğine ıssız bir ovada sanki yapayalnız yaşıyordu.” (s. 554). A.S.’nin hikâyedeki yalnızlığını aşma çabası ise ‘çalışma’da toplanır: “Fransız edebiyatını baştan sona neredeyse ezberliyordu.(...)Yalnızca edebiyatla yetinmeyip(...)felsefenin koyaklarında gezindiğini anımsıyorum.” (s. 560). Çalışma ile A.S., yalnızlığını gölgelerken yalnızlığından kaçarken okuduklarıyla ‘entelektüel’ düşünsel anlamda çevresinden ayrılır. Yalnızlığın ikinci boyutu olarak kalabalıklar içinde yalnız bir ‘aydın’ın işlenişi belirir.

A.S., ve Kenan’ın eşcinsel bir boyutu olan arkadaşlıklarının bitişiyle A.S.’nin yalnızlığı duygusal boyutuyla artarken A.S.’de Kenan’dan ‘öç alma’ duygusunu uyandırır. ‘Kötülük’, kelimesi hikâyenin ismi oluşuyla bu bağlamda anlam kazanır.

Kenan, eşi Neslihan'ın A.S. ile olan ilişkisini anlayınca intihar etmiş olduğu bilenen A.S.'nin mezarını açar ancak mezar boştur. A.S, kendisini terk eden Kenan'dan intikamını almıştır.

'Prens Hamlet'in Trajik Öyküsü'nde (PHTÖ), yalnızlık ana meselelerden biri olarak karşımıza çıkmaz. Calibe'nin aydın olarak yalnız olduğunu görürüz. Calibe, onu anlamayan çevresince yalnızlığa doğru itilir. Tiyatro ile bağları kesilir. Ahlaksızlığın, ikiyüzlülüğün olduğu çevresinden Calibe uzaklaşır. "Bense iki üç kez karşılaşmalarımızda onun asabiyetinde bir donukluk, insanlardan bir uzaklaşma, tiksinti hissediyordum." (s. 741). Calibe'nin çevresiyle uyumsuzluğu ölümüyle sonuçlanır. 'PHTÖ'de Calibe'nin yalnızlığı aydın insanın yozlaşmış, kütleleşmiş çevre içindeki -sanat dünyası- durumunu içerir. Anlaşılamamayı, uyumsuzluğu beraberinde getirir. Feridun, başta Calibe'nin zıt kutbunda bir kişilik sergilerken Calibe'yi tanıyışla uyanır ve çevresindeki, sanat dünyasındaki ahlaksızlıkları, entrikaları ve yaşamındaki boşluğu görür. Calibe'nin ölümü ile Feridun'un da bir nevi yalnız kaldığını söyleyebiliriz. Feridun, eleştirdiği çevresinden fiziken kopamaz ancak manen etrafı ile bütünlük içinde değildir, yalnızdır.

'Son Yaz Akşamı'nda (SYA), ressam İskender'in yalnızlığı işlenir. İskender'in yalnızlığı, birey olarak sevgisizlikten ve aşksızlıktan kaynaklanırken İskender, aydın yönüyle de yalnızlık çeker. "...aşk konusunda ölüncüye dek kimsesiz kalacaktı, duygularını, titreşimlerini, rüzgâra kapılmışçasına sürüklenişini söylemek, açmak ve karşılık beklemek İskender'e uzaktı."(s. 635). İskender, yalnız yaşamını paylaşabileceği birisi olmaması nedeniyle yaşamını ressamlığı kaplamıştır. İskender'in küçük çevresindeki arkadaşlarıyla olan bağlantısı yabancılaşma nedeniyle kesintilere uğrar. İskender, arkadaşları ile iletişimsizlik çeker, bir çevreye ait olamamanın ve neticede yalnız kalmanın problemlerini yaşar. Mutsuzluk psikolojisiyle gitmeyi kurar, zaman zaman intiharı düşünür. "... herkes dağılmış, herkes dilsiz acılar çekerek, tek başına var olmanın yollarını aramaya koyulmuştu, denizin sesi hâlâ çağırıyordu." (s. 593), "... şimdi başka hiç kimsesi kalmamıştı." (s.

613), “Yüreğini bütün içtenliğiyle, bütün çıplaklığıyla, bütün duygulanımlarıyla açabileceği tek kişi kalmamıştı...” (s. 622).

“Ne kadar yalnız, ne kadar kimsesizdi! Gerçekten tek bir kez olsun İskender’i seven çıkmamıştı. Onurunu çiğnetmiş, başkalarına yalvarmıştı, hem de kaç kez! Bunları saklamıştı; ama ne gereği vardı; insan duygusunun yasaklanmasından tiksindiğine göre, saklamanın ne yararı olabilirdi.(...) Belki o korku dolu yüzler, resimlerinde bu yüzdendi, yalnızlığın yüzünden.” (s. 607)

İskender’in insanın yabancılaşmasını toplumun yozlaşmasını farkında oluşu nedeniyle gösterdiği hassasiyetin çevresince paylaşılmaması, insanların bu olgulardan habersiz gibi hayatlarına devam edişi İskender’i yalnız kılar. İskender, aydın olarak ‘SYA’da yalnızlığını duyar ve yaşar. İçe kapanma, gitme ve intiharın ortaya çıkışı yalnızlık durumundan beslenen açmazlar olarak karşımıza çıkar.

‘Suva dö Pari’de (SDP) Yazar’ın evine gelişi ile yalnızlık ana mesele olarak işlenir. Yazar, yalnız yaşadığı evinde eşyalardan hareketle geçmişi anımsar, anımsayışların pek çoğu yalnızlık ile ilintilidir. Yazar’ın ayaklı lambadan hareketle kurduğu, hayal ettiği bir tiyatrodan Yazar, yalnızlığı üzerinde durur. “Aktris: “İnsanların birbirine yavaş yavaş kalbini açması ne güzel şey...” der demez, eskisi gibi gözyaşlarını tutamıyordum” (s. 760). Yazar’ın yalnızlığını ve sevgisizliğini vurgulamak için ‘SDP’de aktrisin dile getirdiği cümle leitmotiv olarak yer alır.

“Şimdi bu gece Neşat Fehmi Bey’in içli lambasından gözlerimi ayıramaksızın fark ediyordum ki, evli bir adamın hayatıyla yalnız bir insanınki arasında düşünüldüğünce uçurumlar yoktu ve özlemler arayışlar hep aynıydı.” (s. 760-761)

Yazar’ı hüzne ve mutsuzluğa boğan yalnızlığın içe kapanmaya da neden olduğunu görürüz. Yalnızlık, Yazar’ın hayatını kuşatan bir çeper olarak açmazdır.

“Çok zamanlar var ki hayatım zehir gibi geçiyor. Kapımı kimse çalmıyor, çalanlara ben açmıyorum. Çalan her telefon bende korku uyandırıyor. Sonbahar, kırık pencere camından bir sarmaşığın kızıl yaprak dökümüyle geldi.” (s. 765)

‘Şahane Bir Tuvalet’te. İleri, annesinin arkadaşı olan Madam Jüliyet’in yaşamında çektiği yalnızlığı çocukluğu üzerinden hikâyeye taşır. “Madam Jüliyet, “Ben gülün beyazını severim,” diyordu. Uzak, donuk, bir yandan da içli, yalnızmış beyaz gül.” (s. 16). Madam Jüliyet, eşinin ölümünden sonra içinde bulunduğu yalnızlık durumundan şikâyet eder, yakınındaki insanları kaybetmekten rahatsızdır. Madam Jüliyet, yalnızlığının getirdiği hüznle İleri’nin annesine dert yanar.

“ “...Kimsesizlik çekiyorum. Vahram’ın matemi dinmedi...”  
 (...)“Senin çocukların var. Belki çok parlak bir izdivaç yapmadın ama, mesut bir yuvan, iki evladın var.” (...) “Benim için hiçbir şey kalmadı. Hatıralar arasında yaşıyorum.” ” (s. 27-28)

“*Yağmur Akşamları*”nın ilk hikâyesi olan ‘Mahpes’te tarihten esinlenen bir iktidar ortağının trajedisi anlatılır. Hikâye kişinin adı Mustafa’dır. Ancak ‘deli’dir, “...sayrı Mustafa’ya...” (s. 11). İktidar ortağı, şehzade olduğu için abisi Ahmed, tahta çıkınca hapsedilmiştir. “Buradan, kafesimden...” (s. 9), Mustafa’nın hapsedilmişliğindeki yalnızlığı, acısı durumu hikâyenin ana meselesidir.

“Kendi kendimeydin. Kendi kendime konuşuyordum. Yalnız yaşayanlar çoktan iki kişi. Yanıma yaklaştı, “Sen kendini bilmezsin”, fısıldayarak söylemişti. Ağabeyim Ahmed bana derviş tabiatını gösteriyor. Gam çektiğimin farkında değil...”  
(s. 8)

### 2.2.3 MUTSUZLUK/ UMUTSUZLUK

İleri’nin hikâyeleri en az yabancılaşmayı, yalnızlığı barındırdığı kadar mutsuzluğu/umutsuzluğu içerir. İleri’nin kahramanları yabancılaştıkları yaşamda

yalnızlık içinde şimdide mutsuz olmakla beraber gelecekte iyiyi ummak noktasında negatiftirler. İyiyi, iyimserliğe iç dünyalarında zaman zaman yer verseler bile baskın olan mutsuzluk/umutsuzluktur.

İleri, yabancılığı ve yalnızlığı yaşayan bir birey olarak mutsuzluğu/umutsuzluğu hikâyelerine taşımıştır. İleri, iç dünyasındaki mutsuzluğuna, karamsarlığına son hikâyelerinde sık sık değinmiştir. ‘Gregor Samsa’nın Elyazısı’nda İleri’nin yabancılaşması ve yalnızlığının hemen yanındaki mesele umutsuzluktur. Hikâye boyunca incelediği fotoğrafta ‘kendiliğini’ ele alırken umutsuzluğunu da açığa vurur. “Yıllar öncesinin... Bir gün, bir saat, bir yerde başlamış olmalı. Durdurulamaz iç karanlığı, boğunç...” (s. 254), “Kimseyle paylaşmadığın... paylaşamayacağın iç karanlığını yazdın. İç karanlığına ‘yalnızlık’ ismini taktın. “ (s. 250). Umutsuzluk yerleşik bir ruh hali olarak İleri’nin kendiliğinde yer edinmiştir. İleri, ‘Perisiz Evler’de kendiliğine dair pek çok konuya değinir. Özellikle, çocukluğunu hatırlayarak yaşamını, yaşamındaki yalnızlığını, yabancılaşmasını ve içe kapanışlarını ele alışı önemlidir. Bunlara eklenen bir diğer mesele ise bu durumlar içinde hayata bakışındaki umutsuzluğunun çocukluğundan itibaren iç dünyasındaki yeridir.

“Çocuk kapılıp giderdi.(...)Fakat kendi zamanıma -işte yatakhane için zil çaldı!- dönmek zorunda kalınca, okul hayatının katı gerçekliğiyle yüz yüze geliyordum. Hiçbir şey tılsımlı değildi. Gökyüzünde her şey tılsımlıyken, yeryüzünde her şey tılsımsızdı.” (s. 135)

İleri, mutsuzluğu içinde okul yıllarında Fransızca kitabındaki iyimserliğe bakışını anlatır. İçinde bulunduğu durum onu hayallere dalmaya, kitaplara sığınmaya itmiştir.

“Nereye sığınılır? Kitaplara, hele resimli kitaplara.(...)insan elinden çıkma bu güzellik, bu illüstrasyonlar, her üç dört sayfada bir, bize, fazlasıyla iyimser bir dünyadan söz

açardı.(...)Resimlerde seyredirdim. O dünyayı. O dünyada olmaya, o dünyanın kişisi olmaya içim giderdi.” (s. 124-125)

‘Şahane Bir Tuvalet’te annesi ile ilintili olarak yaşadıkları mutsuzluğa dair ifadeler yer verir. Yaşamlarındaki solmuşluğa dikkat çeker.“Gülümserdi. Acı bir gülümseyişken; misafir gittiğimiz Amiral Cevat Bey’in evinde boş yere mutluluklar kuşanırdı.” (s. 18).

“Çiçekli emprime, eteğindeki geniş büzgüsü olan, dekoltesiz bir giysiydi. Geceye müziğe dansa kahkahaya değil, öğleden sonralara, yaz akşamüzerlerine, mutsuz evlere geri dönüşlere dikilmişti.” (s. 31)

‘Nar Çatlağı’nda İleri, umutsuzluğuna sık sık atıf yapar. “Otuz beşimdeyken, Dante gibi ortasında mıydım ömrün, bilmiyorum ama Cahit Sıtkı’nın iyi kalbine epey uzaktım.” (s. 143). Umutsuzluğu pek çok meselesi gibi şimdide de devam eder mahiyettedir, “Güzel ve mutlu günleri düşünüyordum, güzelliğini, mutluluğunu anlayamadığım, kaybettiğim günleri. İçim karanlık. Bir şeyler sızlayıp duruyor.” (s. 175).

‘Ada Gezintilerim’de üç yaz önce kaleme aldığını söylediği ‘*Yarın Yapayalnız*’ isimli eserini kaleme alırken yaşadıklarını bugüne taşıırken İleri’nin umutsuzluğuna dair belirtiler ile karşılaşırız. Bu yazım sürecinde İleri, yakın dostlarını ve adayı ziyaret edişlerini hatırlar. Uzun yıllardır görmediği çarkıfelek çiçeği ile ilintili olarak umutsuzluğunu şöyle dile getirir.

“ Yıllar var ki, çarkıfelek görmemişim. Çarkıfelek bile sevindirmiyordu. Yarın Yapayalnız’ın –Adı keşke Yarın Kapkaranlık olsaydı...- (...) Sadece yazmaktan mutluydum.” (s. 232).

İleri’nin mutsuzluğunu/umutsuzluğunu çalışarak aşma gayreti vardır, ‘yazma’ eylemi İleri’de bir nevi hayata tutunmaktır. ‘Ölü Hikâyeci’de İleri ölü hikâyecinin

edebiyat dünyasında yer edinemeyişinden rahatsızdır. İleri, hikâyeci ile ilintili eleştirdiği meselelerin hikâyeci yaşasaydı dahi değişmeyeceğini düşünür. Bu değişmeyeceğine inanılan durumlar İleri'nin umutsuzluğuna işaret eder, “Yaşasaydı ne değişecekti? Ne düzelebilirdi? Soruyorsun, ihtiyar kaplumbağa. Hiçbir şey diye yanıtlıyorsun.” (s. 204).

‘Eski Bir Roman Kahramanı’nda İleri, yıllar önce yayımladığı romanın geçtiği yere ziyarette bulunur. Kentten ayrılma isteğiyle buraya gelen İleri, yalnızdır. Geldiği mekânda geçmiş ve geçmişte yaşadıklarını düşünür. Geçmiş, iyi geride kalmıştır. Gezintileri sırasında umutsuzluğu zaman zaman belirir.

“Öyleyken şöyle olabilir mi: Çökkün, yitik, yitirmiş yazar, kış günü Ada’ya gelmiştir. Ada’da gençliğini düşünür. Bir zamanlar Bodrum Akşamları diye bir roman yazmıştır. Görüntüler üst üste belirir: Yazarın gençliği, deniz kıyısı kasabası./ Ada’da yürüyen orta yaşlı yazar, gün batımı.(...) Ama artık acısını duymadığım bir dünyada. Toulouse-Lautrec şafakları çoktan silindi. Zaman bunları elinizden alıyor, zaman ve çöküş, kaybediş, birbirini öncesiz ve sonrası kaybediş.” (s. 8-9-10)

‘Son Sayı’da İleri, arkadaşının kapanıp gidecek bir öykü dergisine üzüluşüne bir anlam veremez. Arkadaşının üzülmemesini isteyişi genel bir ‘umutsuzluk’ halinin varlığına isnatla gerçekleşir. “Hep birlikte yıkıma sürüklenirken kim okuyacak öykü möykü.” (s. 15-16). Herkesin sürüklendiği, çekildiği olumsuzlukların ortasında bir derginin kapanışına şaşırılmamak ve de üzülmemek gerekir. “...edebiyat göçüyor, birbirinin gözünü oyan insanlar, kimin umurunda öykü, sesim yükselsin istiyorum.” (s. 17).

‘Nerval Diye Biri’nde İleri, negatif durumları öne alır. “Güneyde, tatildeyken, dünyanın dört bir yanında ölümler öldürümler, Afrika, su, şişman karınlı ölümcül sıska çocuklar.” (s. 24). Nerval’i ele alırken şu ifadeleri dikkat çeker, “ ‘Daphne’yi dilimize çeviren -‘O hep ağladığın tanrılar dönecek bir gün/ Zaman getirecek

düzenini eski günlerin”- Orhan Veli...” (s. 25). Bu ifadelerden sonra birkaç satırda başka cümleler kurduktan sonra şunları söyler, “Eski günler gelmeyecek. Her eski tanrı yalan söyler.” (s. 25). Bir başka yerde ölüm ile ilintili olarak hayata bakışını görürüz, “Sönmüş bir şeydi yaşamak. Senin de küçük küçük ışıkların tek tek sönecek. Sönmüş bir şey hayat. Seninde yıldızların tek tek...” (s. 25).

‘Gökyüzü Yıldızlarla Dolu’da İleri’nin umutsuzluğu; yalnızlığı ve yabancılaşması ile ilintilidir. İleri, sık sık hayatının akşının birörnekliğinden şikayet eder. Hayatında değişmesini istediği şeylerin değişmediğini, değişmeyeceğini söyler. “Sisyphos’a benzetiyordum kendimi: Bundan sonrası böyle, hep aynı, hep aynı görünüm, hep aynı hayat, hep aynı hayal kırıklığı.” (s. 33), “Rüyalar hayatımın dökümüydü. Biten gençliğimin. Bana öyle geliyordu. Sonra hep iniş, hep düşüş. Önümde, gelecekte.” (s. 40).

‘Kirazlar Olduğu Vakit’te İleri’nin “Dün gece sarhoşken yazmışım” (s. 52), diyerek hikâyeye eklediği yazı parçasındaki umutsuzluğu yaşlılıkla birlikte ölüme yaklaşma ve yazmama, yazamama durumuyla ilintilidir.

“Sona erdiğini, geri gelmeyeceğini, geri dönülemeyeceğini. Uydurduğun denize bakıyorsun. Uydurduğun denize güneş yansımış. Güneş yansımaları, altın, gümüş, bakır çalığı yıldızlar serpiştiriyor denize. Uydurduğun denize baktıkça iyileşeceğini sanıyorsun.” (s. 52)

‘Hayat Sönüp Giderken’deki “Hayatı uzun süre öyle gördüm, hem donuk hem çığ, ne kenarı erimiş, ne buğulu, tülsüz ve kaskatıydı. Ta ki...” (s. 46), “Güzel yaz günlerinin mutluluklar getirmesini umarken, tam tersi oluyor, her şey bir anda yitiriliyordu.” (s. 64), “Sabahları kalkınca sonbahara bakıyordum, yalnızca sonbahara.” (s. 71).

“Boyuna hava kararıyor, boyuna ayna kararıyor, boyuna renkler kararıyor... Ressamın sözlerini anımsıyordum: “...



“Çünkü ıstırabım çok büyüktü. Dünyayı renkli olarak göremiyordum...” (s. 48)

“Çok mutsuzum. Niye uzaklardaki bir ses gibi her şey? Her şey uzağımda. Kumdan sarayım ikide birde çöküyor. Öyle geliyordu bana, plaj, deniz, güneş ve mutsuzluk...” (s. 73)

ve ‘Gündüzün Bir Kadeh Konyak’taki ifadeler İleri’deki yerleşik mutsuzluğu/umutsuzluğu ortaya koyar niteliktedir.

“Gündüzün... gündüzleri de bir kadeh bir şey içmeye başladığımdan beri, tersini düşünüyorum. Aydınlanmadı. Önüm ardım alacakaranlık. Belki ben anlatamadım. Ama hep yazdım, boyuna yazdım.” (s. 73)

İleri, son hikâyelerinde sanatçı, aydın kişilerin yabancılaşmaları, içe kapanışları doğrultusunda yaşadıkları durumlardan biri olarak mutsuzluğa/ umutsuzluğa değinir. ‘Gündüzün Bir Kadeh Konyak’ta Fikret K.’nın (Fikret Ürgüp) yaşamındaki, yaşama bakışındaki mutsuzluğuna/ umutsuzluğuna yönelik ifadeler kullanır. “Fikret K.’ya gelince, düzgün cümleler falan umurunda değil, dünyası kaygılı, bulanık ve karanlık.” (s. 72), Resimlerinin, “Hepsi dünyadan usanmış bir ressamın elinden çıkma.” (s. 79), dır. ‘Son Sayı’da Tezer Özlü’nün yaşamındaki mutsuzluğuna göndermede bulunur.

“Büyükbabasının karşısında oturan kız çocuğu, büyümüş, hayatını sokağa, başkalarına ezildiğine inandığı insanlara savurmuş, felsefe okumuş, içmiş içmiş, yıkılıp kalmış, alkol tedavisi görmüş, güzel uzun saçları ağarmış, kalbi hep ağrımıştı. Arkadaşımdı o benim. Ben hâlâ içiyorum.(...)Niye nereden aklıma geliyordu Tezer Özlü, bin dokuz yüz yetmişler.” (s. 16)

‘Yağmur Akşamları’nda Lâle Dilek’in (Selçuk Baran) mutsuzluğunu/umutsuzluğunu bir fotoğraftan hareketle ortaya koyar.

“Kitabın, bu yeni basımın kapağına baktım önce. Dalıp gittim. Kapakta Lâle Dilek’in portresi. Lâle Dilek gülümsüyor mu, mutlu mu, kırgın mı, pek anlaşılıyor. Fakat etkileyici bir fotoğraf. Gülümsüyor muydu? Gençlik fotoğrafı; kırılması için sebep yok. Fakat yaralanışların gençlikte başlamadığını kim ileri sürebilir?” (s. 85-86)

‘Şark ve Garp, Ne Şark Ne Garp’ta Tanpınar’ın umutsuzluğunu ele alır. “Hayatınızın ışıkları tek tek söniyordu. Yahya Kemal’inkiler parlıyor. Sizinkiler simsiyah. Sürükleniyordunuz arenada.” (s. 120), “Saat yirmi üçte yatıyordunuz. Şark’ın Garp’ın yoldaşlığı sayılmazsa, yapayalnız. Giderek artan yorgunluk. Giderek artan umutsuzluk.” (s. 125).

“Operanın yapay görkemiyle, uğuldayıp duran yalnızlığınız, ıssızlığınız arasında garip yakınlıklar kuruyorsunuz.(...) Avunma oyunlarıydı. Önünüzdeki bungen günler.” (s. 114)

İleri, aynı hikâyede Muhittin Sebatî ve Mehmet Emin Ersoy’un yaşamlarındaki mutsuzluklarına/umutsuzluklarına da değinir.

“Muhittin Sebatî, sabah okula gelmiyor. İkinci, üçüncü sabah, gelmiyor. Bir sabah da kapısını nihayet kırıyorlar.(...) Veremden öldüğünü siz söylüyorsunuz, bir intihar, niçin olmasın ki.(...)büyük olasılıkla canına kıymış(...)ona küçücük bir yaşama sevinci bile sunmayan coğrafya, kültür, her şey, dün ve bugün.” (s. 130)

“Gazeteler Mehmed Emin’in ölüm haberini duyurmakta(...) Besbelli, onun da, ne mâzi ne gelecek düşüncesi kalmış. Besbelli, yalnızca mâzinin ıstırapları. Elinde yakıcı bir zehir tutarak, ölümü bekliyor.(...)Kim bilir hangi sınavlardan, hangi içe kapanışlardan, kaç yaşındaydı bu fotoğrafta, yolun başındayken hüzün, kara duygular sarmış onu. ” (s. 145-146)

İleri’nin “*Otuz Yılın Bütün Hikâyeleri*”ndeki hikâyelerini incelediğimizde, İleri hikâyelerinde mutsuzluğun/ umutsuzluğun ne kadar geniş bir yer kapladığını görürüz. ‘Dostlukların son Günü’ndeki şu satırlar:

“Sanki mutlu olmayacağız. Hiç mutlu olmayacağız.(...) (İlkyaz geliyormuş; bu yağmurlar ilkyaz muştularmış. Mevsimler gündelik, sıradan, hayatımıza etkisiz bir olay sanki.)” (s. 368)

İleri'nin hikâyelerinde yaşanan mutsuzluğu/ umutsuzluğu özetler niteliktedir. Hikâyelerin genelinde, en iyicil olanlarında bile mutsuzluk/ umutsuzluk bir şekilde kendine yer edinir. Hikâyelerin geneli umutsuzlukla biter. İyimserlik, umutsuzluğun içinde yükselen cılız bir ses gibidir.

‘Hüzün Kahvesi’nde kahraman -isimsiz-, yabancılaşmış ve yalnızdır. Kahramanın yaşamında tek sevinç kaynağı, sevgi beslediği arkadaşıdır. Hikâye kişinin yaşadığı umutsuzluğu perdeleyen bir durum olan sevdiği arkadaşı kahramanda ‘sevgi’nin iyimserliğin kaynağıdır. Kahraman sevgi beslediği arkadaşına çocukluğunda komşunun sapkın yaklaşımına maruz kalışını anlattıktan sonra terk edilir. Bu noktadan sonra kahramanın yalnızlığı, umutsuzluğu artar. Hikâye kahramanın ‘umutsuzluğunu’ yerleşik bir psikoloji olarak algılamak mümkündür.

“İnsanlardan uzak yaşamıştı hep, çok uzak yaşamıştı. Aşevlerinden ürkmüştü, sinemalarda bir başına, gerisindeki tütün kokulu soluğu boynuna duyarak, umutsuz mu umutsuz...(.)Sensizken de sinemalara giderdim ben. Yerime oturdum çarçabuk, gereksiz olduğumu sezerdim birden.” (s. 16)

Kahramanın kendini bildi bileli yaşadığı yabancılığı, yalnızlığı onda yerleşik bir umutsuzluk algısına neden olmuştur. Hayatta kendine, kendiliğine yakın hissettiği tek arkadaşını, sevdiği insanı kaybettikten sonra kahramanın yaşamındaki tek ışık da söner.

‘Yürek Burkuntuları’ Bay T.’nin umutsuzluğuyla örülmüş bir hikâyedir. Bay T.’nin günlüğünden okuduğumuz satılarda, Bay T. yabancılaşmış, yalnız ve umutsuzdur. “Eski zaman giysileriyle solgun kızların ve ağlamaklı delikanlıların

yaşadığı parklarda oturuyorum gündüzleri. Umutsuzlar parkının son kanepesinde.” (s. 26). Bay T. zaman zaman resim yapar. Yaptığı resimlere umutsuzluğu yansır. “Kişilerim hep hüzünlü, hep solgun, göklerim koyu karanlıklarda.(...)Benim resimlerimi küçümserlerdi; dudak bukerlerdi acılı çizgilerime, boynubükük kişilerime.” (s. 20). Umutsuzluğu özellikle âşık olduğu Sevgi ile beraberliğinin bitmesinden sonra derinleşir.

“Her şeyin bittiğini; bütün güzelliklerin, bütün umutların, düşlerin sona erdiğini artık kavradım. Kurtuluş yok benimçin. Sevgi gerçeği öğrendi; yaşamını paylaşacağı, kötülüklerde güveneceği erkeğin, ben’in İlgi’yle olan serüvenini açıklamışlar.” (s. 28)

‘Türküsüz’de Suat’ı Marangoz sevgilisi ülküleri uğruna terk etmiştir. Suat’ta bu ayrılığın ardından içine kapanır ve öğretmen olarak Anadolu’ya gider. Kendini öğrencilerine, çalışmaya adanır. Suat’ın yaşadığı bu hayal kırıklığını onu umutsuzluğa iter. Yalnızlığı Suat’ta yerleşik bir karamsarlığa neden olur. “Bir şey dilemiyor o.” (s. 38).

“Kent kent dolaştık Anadolu’da. Dağlık bölgesini de, ovalık yöresini de gezdik annemle. O gide gide kuru bir dal oldu, ben bodur bir çalı.(...)Yaramadı hiçbir yerin havası bize. Sınırlı, herkese nedensiz yere küsen, daha önemli kötücül biri oldum çıktım.” (s. 43)

Annesi Mediha, Suat’ın umutsuzluğunu, ruh halini anlatır. Suat’ın umutsuzluktan vazgeçmesini ister.

“Kızılın böylesi sana gidiyor Suat. Genceliyorsun, yaşlı mısın sen! Bırak ölümü düşünmeleri, sırasını bekleyen var. Sana mı düştü ak kefenlere bürünmek. Hiçbir mutluluğu tatmadın üstelik. Yaşamının güzelliklerini bilmeden, duymadan...” (s. 38)

Suat'ın umutsuzluğu Suat'ta mutlu olanlara, mutluluğa doğru bir öfkenin doğmasına neden olur. Suat, adeta öç almak istercesine mutlu olanların da mutsuzluğu tatmasını ister.

“Annemin kentten kente değişen kedileri bile bana bayağı, acımasız yaratıklar gibi gözükdü. Başka yerlere atanmak, o kedilerden kurtulmak istedim. Yalnız, yapayalnız kalsınlar... Bencileyin.” (s. 43)

‘Asalak’ta Güner, evlatlık geldiği aileye onun toplumsal tabakasına yabancılaşma çeker. Ait olamama duygularını, manevi ve düşünsel yalnızlığı yaşar. Yakın çevresine olan ‘ayrıkça’lığı sevgisizliği yaşayışı derinden bir umutsuzluğa neden olur Güner’de.

“O çocukların, o ayrıcalıklı ailelerin zengin ve şımarık çocukları içinde daha ilk gün yitmişim. Eşref Selim başımı yakalar göğsüne dayardı. Üzülme be Güner, bir gün olur...O gün hiç, ama hiç gelmeyecekti. Beklediğim, özlediğim, düşlediğim o mutlu gün benim için değildi.” (s. 59)

Umutsuzluk Güner’de özellikle sevgisizlik ve ait olamamanın getirdiği psikoloji ile yerleşik bir ruh halini ifade eder. Güner, geleceğin iyi olacağına dair inancını buna rağmen kaybetmez.

‘Güzün Savaş’ta Burak devrimciler ile eyleme katılır. Ancak eyleme karşı kafasında soru işaretleri oluşur. Tutuklanır, devrimcilere yabancılaşır ve yalnızlığı artar. İletişimsizlik yaşar. İç dünyasında umutsuzluğa kapılır, eski güzel günlerini anımsar.

“Çaresiz susmuştu, gölge yitmişti zaten. Gene eski yerine dönmüştü umutsuz.(...)Çocukluğu gitgide allanıp pullanıp uzanıveriyordu gözlerinin önünde.(...) “(...)Eski mutlu günlerimi düşledim, gözlerim doldu, ağlayamadım ama.” derdi, diyecekti de.” (s. 67-68-69)

Serpil'in polislerce dövülüşü, çocuğunu kaybedişi ve neticesinde Serpil'in kan kaybından ölüşü; bu ölüme karşı herkesin susuşu Burak'ın 'isyan' etmesine neden olduğu gibi umutsuzluğunu da arttırır. "...dünya olanca ağırlığıyla omuzlarına çökmüştü Burak'ın. Bütün güzellikleri unutmuştu. Polisin biri indirmişti copu Serpil'in karnına." (s. 70), "Gökyüzü hiç açmayacakmışçasına kapanmıştı." (s. 72).

'Cumartesi Yalnızlığı'nda deri işçisi Kız, evlenmeyi hayal ettiği Kaynakçı tarafından bir tartışma sonucu terk edilir ve yalnız kalır. Hayalleri suya düşer. Yalnızlığı derin bir umutsuzluğa dönüşür.

"İçi içine sığmaz olmuştu Kız'ın, bu el kadar odada yaşamak güçtü. Hava yoktu hiç. Pencereleri açmak boşunaydı, sevdiğinin olmadığı yerde hava yoktu. Boğulabilirdi insan... (...)Bu kadın hep böyle başkalarıyla övünürdü. Kendi kızını, kendi çaresizini görmüyor muydu kapı gibi. Ayşe'den de, ötekilerden de..." (s. 75-76-77)

'Ağlayan Kiremitler'de ve 'Zeytinliklerin Altında Sükûn Yok'ta Macide, sevdiği işçi Recep'in hapsedilmesinin ardından çalışarak, alın teriyle yaşama tutunmak ister. Macide, verdiği yaşam mücadelesinde umut ile umutsuzluk arasında gidip gelir. Karamsarlığa düşer. "Artık hiçbir şey umut etmiyordu." (s. 83), "Ödenir gibi değil, bu borcun altından kalkılmaz." (s. 86), "Bize yasaktır mutluluklar Zehranım, alnımıza orospu damgası vurulmuş bir kez, n'apsan n'etsen boş." (s. 88).

'Hicran Yarası'nda takma adının Leylâ olduğunu öğrendiğimiz asilzade bir genç kızın bahriyeli bir gence olan aşkını takip ederiz. Günlüklerden 1930'larda geçtiğini öğrendiğimiz aşk romantik, nostaljik niteliktedir. Leylâ, bahriyeli gencin göreve gitmesi ile yalnızlık duygusunu yaşar. "İçim paralanıyor, içim kan ağlıyor. Her şey bitti artık. O yok, o uzak deryalarda bir başına boğuşuyor ..." (s. 106). Bahriyeli gencin görevi sırasında hayatını kaybettiğini öğrendikten sonra ise yalnızlığı aşkının romantikliği nedeniyle umutsuzluğa dönüşür. "Saadet benim için artık fani hayatta hiç gelmeyecek." (s. 109). Öyle ki Leylâ, bir yıl sonra bir başka

kişiyile evlenişini, evlenmek zorunda kalışını aşkının getirdiği duygulanımlarla, umutsuzluğuyla ‘intihar’ olarak görür. “... bu gelin tacı benim kefen gelinliğimde ölü yüzümü örtecek duvara serpilmiş bir iki alçakgönüllü yalnızlık demetinden başka ne ki.” (s. 110).

‘Pastırma Yazı’nda Faruk, âşık olduğu burjuva kızı Elif’in evinde kalmaya başlamıştır. Geç de olsa Faruk, Elif’in de burjuva olduğunu ve kendisinin de Elif’in ailesinin yanında kalarak yozlaştığını farkına varır. “Ne alan adamı olmuştum, ne onların istediğince türedi bir burjuva. Yozlaşan, toplulukların dışına kayan, inançlarını yitiren bir bir...” (s. 150). Tıpkı burjuvalar gibi yaşamaya başladığını fark ettiğinde ise yaşamındaki boşluğu derinden duyar. “Bunalmalar başlamıştı, cigara veriyordu üzüldüğümde.” (s. 156). Derin bir umutsuzluğa düşer. “Sevince, mutluluğa benzer bir şey kalmadı hayatımda.(...)Yaşamamdan kim yarar görecektir.” (s. 169). Gitmeyi, İstanbul’dan ayrılmayı yeni bir başlangıç yapmayı düşünür.

‘Hayatımın Romanı’da aristokrat Cenân Hanımefendi’nin durumunu şu cümle çok iyi ifade eder: “Hayat karanlıkmiş, bir gözyaşı, bir gülümseme ve birçok gözyaşı, gözyaşları...” (s. 191). Bu ifadelerden hareketle Cenân Hanımefendi’nin iyimserlikten daha ziyade umutsuzluk psikolojisi içinde olduğu düşünebiliriz. Cenân’ın umutsuzluğu Paris’te adeta zirve yapar.

“Çok zayıflamıştım, bir de durmadan öksürük nöbetlerine uğruyordum. Vereme ihtimal vermiyordum, lâkin bir sabah kan kustum. Doktor ikinci dereceden verem olduğumu söyledi. Artık yapılacak hiçbir şey kalmamıştı. Paris cehenneminde evlâtlarımdan uzak ölecektim, bu çaresiz bir şeydi.” (s. 223)

Cenân’ın yaşamına dair düşündükleri gerçekleşmez. Veremi atlatır. Kendisi değil de aşk bağı kurmadığı Kont vefat eder. Cenân, İstanbul’a dönüşü ile iyimser olur.

‘Kılıç Artıkları’nda kahraman –isimsiz- yaşamına odaklanır. Genç yaştaadır. Bu nedenle okul yılları ön plana çıkar. Anlatımlarında çevresine yabancılaşması, iletişimsizliği yaşayışı ve yalnızlığı vardır. Bu meseleler ile ilinti olarak umutsuzluk ortaya çıkar. “Okul bahçesinin sevilmeyişinde bilince işleyen anılara katlanmak dayanılmazdı.” (s. 232). Tek olumlu hatırlanan alabalığıdır. “...bi tek yaşamımda sevinç kaynağı bi alabalık...” (s. 236). Kahramanın yaşamında bir balık tek sevinç kaynağı ise yaşamın diğer noktalarında umutsuzluk vardır.

“İşte kavga edilir. Tuğ bi bardak şarap içemedi diye, gözü yaşlı aile tablolarında yaşandığımdan(...)kavga edilir gülünmez hiç. İçimi burkanı anlamıyorum, dağılıyoruz...” (s. 236- 237)

‘Eski Bir Kalbim’de kahraman Yazar’dır. Yabancılaşmanın ve yalnızlığın umutsuzluğu içindedir. Hikâyede Yazar, geçmişe değinir. Arkadaşları ile yaşadıklarını anlatır. Bu anlatımlarında yaşadığı kırgınlıkların, hayal kırıklıklarının kendisinde umutsuzluğu doğurduğunu düşünebiliriz. Yalnızlık, aşksızlık ve hep hayal kırıklıkları Yazar’da karamsarlığa yol açar.

“Bu eve daha çok geleceğim, yüzlerce kez; sarhoş olacağım. Dünyanın en abuk sabuk aşkları için ağlamaya başlayacağım. Yusuf’la Derya beni avutacaklar. Yine âşık olacağım. Karşılık göremeyeceğim ya da kavgalar, tartışmalar, bir oktan daha delici, daha kanatıcı, ölümcül dargınlıklar girecek araya. Dönüp-dönüp geleceğim onlara.” (s. 241)

Yazar’ın yaşadığı umutsuzluğu Türkiye’nin içinde bulunduğu kaotik durum da artırır. “Türkiye’nin taslağını çiziyorum: İnsanlar öldürülüyorlar...” (s. 240), “Kendimleyim ve kendimce bir taslak çiziyorum. Türkiye, ilkokuldan bu yana renkli atlaslarda görmeye alıştığımız bir harita, anayurt değil; Türkiye, bir kan ülkesi.” (s. 244).



‘Yıllar Var Ki’de kahraman üniversite yıllarındaki arkadaşıyla yakınlıklarının bitmesinden üzüntülüdür. Çünkü tek yakın arkadaşını yitirmiştir. “Öğrenim dönemlerimiz bitince dağılıyoruz dostluğumuz örneği.” (s. 253). Bu durum kahramanda umutsuzluk psikolojisine yol açar. “Giden şeylerin, bitenlerin, tükenenlerin, bozuk para gibi harcadıklarımızın bir daha geri gelmeyeceğini biliyorum tabii. Bütün yitirdiklerimizin.” (s. 249).

‘Para’da yoksullukla ilintili olarak, umutsuzluk işlenir. Genimet ve “-Melâhat Hanım’ın üç kızı: Nedense sarışındır Sevtap, Türkân’la Füsün esmer...” (s. 257), alt tabakanın insanları olarak saf ve masumane hayattan beklentileri ile öne çıkarlar. Yaşamdan iyicil beklentileri hayal kırıklıkları ile sonuçlanır. Hikâyede anlatıcı, yoksul insanların beklentilerinin boşa çıkışı ile gelişen umutsuzluklarını ‘isyan’ duygusu ile ortaya koyar. “Ama Sevtap(...) Bir gece, (lise sınavlarında) gökyüzüne bakıp yıldızların söz verdiği güzelliklere kanmıyor. Yaşam böyleyse böyle, hiçbir hak tanımadıysa onlara öç alınmalı...” (s. 265).

‘Yarın Ağlayacağım’da kahraman –isimsiz- çocukluğundan itibaren ailesinden gördüğü sevgisizlik nedeni ile yabancılaşır ve yalnızlaşır. Kahramanın yaşadığı bu meseleler onda derin bir umutsuzluk psikolojisini doğurur.

“İşkenceler bahçesinde toz pembe bulutlara bakıp yarının iyi bir gün olacağını düşlerdim. Yarın ağlardım, yarın kötü bir gün olurdu. Bulutlar, üstümüzde, esintiye kapılmış parçalanıyorlar, bölünüyorlar.(...)Başımı kaldırıp bulutlara bakıyorum. Toz pembe yaşam bana göre değil. Kara yaşam, kapkara yaşam.” (s. 272)

‘Gelinlik Kız’da İncilâ ve ailesinin yoksulluk ve yalnızlıktan gelen umutsuzluğu, hikâyede sık sık okuyucuya hissettirilir. Adeta umutsuzluk evde genel bir havadır.

“Çay içtikten sonra İncilâ Abla bize ut çalardı. “Çek deveci develeri engine/ Şimdi rağbet güzel ile zengine” diye bir Güney-Anadolu türküsü söylerdi.(...)akşamın karardığı saatlerde kapının gıcırdayarak sokaktan açılmayacağını bilmek, bende çözemediğim duyguların başlangıcı sayılır.” (s. 278)

Bu hüzne rağmen mutlu olmaya çalışırlar. Nitekim İncilâ'nın sözlenmesiyle mutlu günlerin yaşanacağı, yalnızlığın aşılabacağı günler beklenir. Ancak İncilâ'yı Cahit'in terk edişiyile derin bir umutsuzluk hali oluşur. Bu umutsuzluk hali Kemal'in annesi aracılığıyla hikâyede hissettirilir. “ “Üzülmeğin İffet Abla” diyordu annem; “nerde İncilâ gibi kız bu zamanda. Kısmeti kapanmadı ya.” Kendi de inanmıyordu söylediklerine pek.” (s. 281).

‘Erişmez Nevbahar’da Kemal, Asım Paşa’ların köşkünün şimdide yıkılacak olmasından rahatsızlık duyar. Eski yaşamı, eski İstanbul’u anlatmaya odaklanır. Anlatımlarının ortasında şimdide umutsuz bir yüreğe sahip olduğunu belirtir. “Şimdi yıllar geçti. Şimdi kötücül evler, şimdi kırbaçlanmış beslemeler. Şimdi umutsuz bir yürekle duyumsuyorum.” (s. 305).

‘Elbise Haritaları’nda Kemal, çocukluk yıllarında otuzlu yaşlarında evlerine gelen dikişçi Funda Abla'nın yalnızlıktan, yoksulluktan doğan umutsuzluğunu işler. Özellikle evlenememe durumu Funda'nın umutsuzluğunda önemli pay sahibidir. “... Funda Abla'nın siyah gözlerindeki kederi. Bu kederle uyuşmayan gülümsemelerini. Aynalı dolaptan yana hiç bakmayışlını.” (s. 317). Funda, bu psikoloji içinde hikâye sonunda delirir.

‘Kırık Minyatür’de Kemal, yaşanan yozlaşmadan ötürü içine kapanır. Beklentisizlik içine düşer. “Belki de bir ölüm; sessiz, ağır, kötü bir ölüm. Bir an önce sona ermesini beklediğim. Ölümün tutuk yürek atışları, ölümcül bir yalnızlık, öldüren duygusuzluklar.” (s. 327). Bu açıdan bir tepki gibi de değerlendirebileceğimiz umarsızlık ve evlenmeme isteği oluşur.

“Nesrin’in duvağını açmayacağım. Ağlayan, alkışlayan insanların önünde öpüşmeyeceğim. Bir evimiz, saksılarımız, saksılarda sardunyelerimiz olmayacak. Sabahları karşılıklı kahvaltı etmeyeceğim.” (s. 328)

‘Mecnunu Çok Dağlar’da Kemal, şimdideki mutsuzluğunun, umutsuzluğunun altını çizer.

“Sıkıntılıyım.(...)araya yıllar girdi. Aykırı yetiştik birbirimize. Yabancılayacağız ne türlü. En önemlisi umutsuzluk. (Benim umutsuzluğum.) Kalbim, gece gündüz umutsuzlukla çarpıyor. Eskiden yozlaşmış, kokuşan çevrem bir gözlemcisi, tanığı sayıyordum kendimi. Yıkılan köşklere, ölen soylu akrabalarla hiçbir ilintim yoktu. Dimdik dururum gibi geliyordu. Etrafım üzerime çöküyormuş habersizdim.” (s. 333)

‘Yarın Olsun’da Kemal, hiçbir çevreye ait olamayışının getirdiğı yalnızlığı içinde mutsuzdur. Yaşayışındaki olumsuzlukların ‘yarın’ biteceğini umar. Ülkenin içinde bulunduğu karanlık günler de umutsuzluğunda etkendir.

“Bir dönemdi işte. Herkesin herkese düşman olduğu, bu düşmanlıkta vur patlasın çal oynasın yaşadığı, gününü gün ettiği, korkunç kanlı bir dönemdi. Kendimi aldatmam.” (s. 345)

“ “Ortalıkta kaldım” diye gülmeye çabalıyorum. Alaya aldığım bir şey değil bu. Devamlı önemsedığım, tedirginliğini duyduğum bir yalnızlık. Bütün savrukluğum bundan. Üsteliyorum alaycılığı.(...)yarın olsun bu insanları sevmiyorum hiç sevmiyorum herkes birbirine düşman bilemezsin...” (s. 346-347)

‘Kırlangıç Fırtınası’nda Kemal, ülkenin yaşadığı karanlık zamanın iyiye evrilmesi noktasında umutsuzdur. “Gülümseyorum hep. Yapay, yalancı bir gülümseme.” (s. 353), “Ve sevgiye geri dönebilecek miydik? Bütün bir toplum, yeniden, bir kez daha, duygu ve ülkü birliğinde... O hayal!” (s. 357).

“O gece götürülmüş Ekrem. Ne konuşmuşlardı? Yarına ilişkin umutlar, duyarlıklar,, sevinçler. Sanmam: Böyle şeylerin konuşulabileceği bir dönem değildi artık.” (s. 356)

‘Bir Gönül Gurbetinde’de Kemal toplumdaki yozlaşma ve yine ülkede yaşanan öldürmeler nedeni ile karamsardır. “Bu ne korkunç yılbaşı gecesi: Son üç yıl cehennemse...” (s. 365), “Gece artık sevecen değil. Gece karanlık. Kara gece. Gece dost değil.” (s. 361).

Kemal, ‘Kuşlar Mı Konar’da, “... bu umutsuzluk anları... (...) bu umutsuzluk anları... (...)bu umutsuzluk anlarına direnmek için çok uğraştım...” (s. 377) ve ‘Söyle Kalbim’de, “Gönençli olacak bir şey kalmadı belki.” (s. 385), diyerek umutsuzluğunu ifade eder.

‘Lanternia Magica’da orta yaşlardaki Yazar, yalnızlık, “Annemle babam, kızkardeşim hiçbir şey söylemeden beni bırakıp gittiler, bazı aşkları yitirdim, her şey geçti.” (s. 396), nedeniyle karamsardır. “Rüzgârla ve sessizce başlayan yağmur, ağustosun bittiğini, artık sonbahardan başka hiçbir şeyin yaşanmayacağını söyledi. İşitmek istemedim.” (s. 391).

‘Oda Musikisi’nde yaşlı ve yalnız Yazar, şimdideki yalnızlığı ve unutulmuş bir yazar olmaktan derin bir üzüntü duyar. “(Tanrım, yirmi dokuz yıl önceki gibi, okunan bir yazar olmayı ne çok isterdim şu an- güzellik, tozlu kâğıtlar üstünde kaybolup gitmezdi.)” (s. 405).

“Aradan epey bir zaman geçtikten sonra, şu an duyumsadıklarımın, anıların ayrıntıları ve izdüşümleri -bir sevgi serüveniyle başlayıp yine yalnızlıkla biten o korkunç insan ilişkileri-, kısacası yaşam, olanca acıyla uzanıp gidiyor önümde.” (s. 399)

Yazar, yaşamındaki bütün olumsuzluklara rağmen, yazma eylemi ile yaşama tutunmak ister. “Ölümünden sonra bir yayıncının bu yazdıklarımı gün ışığına çıkaracağı hayali, son avuntum.” (s. 410).

‘Sabahsız Geceler’de yazar Selim İleri, yaşanan kanlı dönem ve yalnız yaşamın gelecekte vereceği mutsuzluğa, umarsızlığa dikkat çeker.

“Onlarda kendi geleceğimizi –bu hayli korkulu, düşsüz, umarsız geleceği- görüyoruz; sanırım bu yüzden kahkahalarımız adamakıllı yapay.(...)bizi uyandıracak dost sesinden bunca uzak geleceğimiz kim bilir nasıl güç olacaktır.” (s. 412)

‘Bir Denizin Eteklerinde’de (BDE), Cem’in yaşamındaki yabancılaşma ve yalnızlık meselelerini aşamaması nedeniyle umutsuzluk, kişi psikolojisi olarak ortaya çıkar: “Bundan böyle hiç kimseye rastlamayacağım, hiç kimseyi sevmeyeceğim bu Akdeniz kentine neden tekrar geldiğimi kestiremiyorum.” (s. 513). ‘BDE’de Cem’in intihar edişine kadar geçen süreçte okuyucuya umutsuzluk yazar-anlatıcı tarafından hissettirilir:

“Gözümüzse rıhtımda açıklara kayacağı yerde, hâlâ nefti-beyaz fotoğrafta takılı. Hiç olmazsa Murat’ın gözlerinde, hızla kararan yeşili silebilsek. Gelgelelim Akdeniz’in zeytinliklerini çağrıştıracak fotoğraf boyasını elde edemedim, açık yeşile külrengi katıp katmamamız gerektiğini başka bir kâğıtta, boş bir kâğıtta dönerken sonsuz bir çevrintiye yakalanıyor görüntü. Narçiçeği güneş de, kanlı âyinde, yılansı çizgilerle kabarık toprak da, sarhoş gemi de burgaçlarda yok oluyor.” (s. 501-502)

‘BDE’de yazar-anlatıcı kaleme aldığı yazının (hikâye) umutsuzluk taşıdığını ele aldığı görüntü üzerinden bize aktarır. Yukarıda yazar anlatıcı hikâyede, mutlu imgeler oluşturulmak istenirse de bunun gerçekleşmediğini belirtir. Akdeniz’deki görüntüler güneyin sıcaklığını taşımaktan uzak birer umutsuzluk tablolarıdır.

‘BDE’de iyimserliğe geçilemez, hikâye yazar-anlatıcının da aksettirdiği gibi umutsuzluk içerisinde Cem’in düşüşüyle devam eder, intiharıyla sonuçlanır.

‘Denizkızının Öyküsü’nde bir Yazar’ın toplumu kent ve dönem açısından değerlendirmesinde umutsuzluk öne çıkmaktadır. Yazar, kent ile gelen yaşama biçiminin gelecek için umut vermediği kanısındadır.

“Pasaj’ın çıkışında, dışarıda herkes kokoreç, midye kızartması yiyor, ayaküstü votka bire içiyordu: Bu da, kentin yeni töresiydi. Hayatımızı sokağa kusuyorduk gitgide. Hayatımız çoktan yaldız ışıltılı bir Beyoğlu taşına dönmüştü ve ben, böyle kolonya markaları, rujlar, esanslar, makyajla sıvanmış görüntüler arasında, yakın geleceğimiz için bütün umutları iraksıyordum.” (s. 536)

Yazar, kentte oluşan eski-yeni karşımı yaşamın toplumu bir yere götürmeyeceğini düşünür. Kentte, insanların yaşamı gerek görüntü –fiziksel- gerekse felsefi bağlamda bir temelden uzak olarak nitelendirilir. Yaşam, Yazar’ca tanımlanamaz gibidir çünkü hayatın salt hareketten ibaret olduğu görülür. Kent ve kentte yaşanan yaşam başlı başına bir umutsuzluk nedeni olarak yer algılanır. ‘Denizkızının Öyküsü’, 1981 tarihli olması açısından Türkiye’de yaşanan toplumsal kargaşaya ayrıca değinir. “Gelgelelim dış yaşam öylesine karmaşıktı ki, ne çok didinirsem didineyim, somut gerçekliklerden kendimi yalıtamıyordum. Pek kanlı bir dehşet tarihinin ortalık yerindeydik.” (s. 539). Umutsuzluğu bu iki açıdan dile getiren düşünceler hikâyede sık sık tekrar edilir.

‘Kapalı İktisat’, 1970’li yılların öğrenci olaylarını barındırması itibariyle toplumsal anlamda gelecekte endişenin öne çıktığı bir umutsuzluğu taşımakla beraber kahramanın –isimsiz- âşık olduğu kadın Nedret’in ölümüyle birlikte içine düştüğü ruhsal bir psikoloji olarak umutsuzluğu da barındırır: “Gençliğimde yaşadıklarım(...)neden ikide birde beni sarsıyor ve ben neden böylesine karanlıklar içinde umutsuz yaşıyorum...” (s. 464). Nedret’i yitirmeden önce iyimser olan kahraman Nedret’in ölümüyle tam tersi duygulara bürünür.

Kahraman evli ve hamile olan Nedret'e duyduğu aşkın umutsuz olduğu kanaatindedir. "Evet, bir aşktı. Fakat bu aşkta umutsuz acı veren ne çok şey vardı! Karım değildi Nedret, karım olmayacaktı." (s. 443). Nedret'in de görüşü aynı doğrultudadır. Nedret, aşkın verdiği umutsuzluğun yanında ülkenin içinde bulunduğu durumu da umutsuz görür.

"Sonradan, ilişkimizin en coşkun günlerinde(...) "böyle işte ilişkimiz. Zafer'den önce tanışsaydık da bir şey değişmeyecekti. Hem hiç kimse için bir şey değişmeyecek; hele bu ülkede. İnsanlar daha evrensel sorunları çözemediler. İletişim sorunları yani. Gittikçe odaklaşacak iletişim sorunları. Toplumlardan iki insan arasına... İki insan arasındaki iletişim, iki kişinin başkalarıyla iletişimi, tek kişinin..." Yüzünü asar, "Öf! Anlamıyorsun" derdi." (s. 442-443)

'Kötülük'te Kenan, geçmişte A.S.'ye olan bakışı ve tutumu nedeniyle vicdan azabı çekmektedir. Kenan, bir sabah gazetede intihar haberini okuduğu A.S.'den af dileyemeyeceğini, vicdanını temize çıkaramayacağını düşünerek umutsuzluk içine düşer. "Eğer vicdan azabına katlanabilirseniz, mesele yok. Ben katlanabilecek miyim? Neden böyle oldu? Neden bundan böyle bu kadar karanlık, bu kadar umarsız hayatım!" (s. 564). Kenan'ın iç konuşmasından bir parçayı içeren satırları umutsuzluk bağlamında değerlendirmemiz, gazete haberini okuduktan sonra bu duygunun Kenan'da kesintiye uğramayışı, içsel anlamda boğunca neden olmasıdır. Kenan, A.S.'nin eşi Neslihan ile ilişkisini far ettiğinde bu atmosfer dağılır. Bir diğer umutsuzluk durumu ise Kenan'ın A.S.'nin eserlerinden birinde -roman- okuduğu parçada görürüz.

"İkimiz için ve bütün sevgiler için söylenecek her sözden artık tiksiniyorum. İkimiz için ve bütün sevgiler için artık güzel olan hiçbir şey söylenmeyecek. Hayattan çok uzak ölüme çok yakın." (s. 581)

Kenan'ın okuduğu satırlarda adeta A.S., Kenan ile olan duygusal yakınlıklarına gönderme yapmaktadır. A.S., biten bir aşkın, ayrılığın ardından

sevgisizliğin doğurduğu umutsuzluk içinde sürüklenir. Ancak bu parçanın öncesinde A.S., terk edilmekten, biten aşktan ve arkadaşlıktan dolayı ‘öç’ alma isteği duyar (s. 579).

‘Prens Hamlet’in Trajik Öyküsü’nde (PHTÖ) Calibe, sanatçı, aydın kimliğiyle çevresince anlaşılama derdindedir ve bu durum içinde çevresiyle yaşadığı açmazlar nedeniyle mutsuzdur. Hikâyede Calibe’nin umutsuzluğunu rolünden hareketle görürüz. “Yaşadım ben, diyordu sanki, senin gibileri çok gördüm, istesem yine elimin tersiyle itebilirim sizleri, ama bıktım, umutlardan geriye bitmez tükenmez bir can sıkıntısı kaldı...” (s.747). Hikâyenin anlatıcı kahramanı Feridun, yaşamındaki boşluğu –yozlaşmışlığı- Calibe’yi tanıdıktan sonra fark eder. Yaşamını, hayatını sorgular. Kendi hayatını ele alışında yaşamına dair yaptığı çıkarımlar olumsuzdur. Hikâyede Feridun’un şimdiden geçmişini irdelediğini dikkate aldığımızda bu durum bir umutsuzluk olarak başat anlamda ön plana çıkmaz. Sanat dünyasının ikiyüzlülüğünün çürümüşlüğüne dışındaki Calibe’nin hayatını kaybedişi ve Feridun’un Hamlet’i oynamak için geçirdiği estetik ameliyatın başarısız olması nedeniyle umutsuzluk kendini hissettirir. Hikâyede Şinasi’nin Calibe’nin ölümünün üzerine söyledikleri dikkate değerdir.

“Hayır. Bundan sonra devleşmek isteyen cücelerin kanlı ihtiraslarına şahit olacağız. Her şeyi kendi emellerine kurban edecekler. Azıcık duygu sahibi bir insan bile yok olacak! Hepimiz yavaş yavaş yok olacağız. Bizleri hiç kimse anlamayacak. Zaten artık anlamlı hiçbir şey yapamayacağız. Unutma bunu; Şinasi söyledi, dersin...” (s. 749)

Feridun’un Calibe’nin ölümü nedeniyle hissettikleri Şinasi ile aynı paraleldedir. “Fakat bütün bu güzel hayaller, hatırlayışlar gündelik olanın basitliği içinde eridi gitti. Sanatıma duyduğum o son, ihtirassız ama dürüst bağlılık da.” (s. 749). Calibe’nin ölümü hem sanat dünyasında hem de Feridun’un hayatında önemli bir boşluk meydana getirir, “Gelgelelim ruhen bitkindim. Etrafımda güzel hiçbir şey kalmamışken kendi güzelliğimi koruma ihtirasım saçma geliyordu bana.” (s. 753). Ameliyat yaralarının iyileşmemesi ile Feridun’un umutsuzluğu artar zaman zaman



intiharı duyar ancak gerçekleştiremez. Modern Frankestayn öyküsünde oynamayı umar. Bu durum bir iyimserlik değil Feridun'un umutsuzluğu ve yüzündeki yaralarla oynayabileceği rol olarak karşımıza çıkar.

'Son Yaz Akşamı'nda (SYA), İskender kendisinin ve küçük çevresinin yaşadığı başta yabancılaşma, yalnızlık ve iletişimsizlik dolayısıyla şimdiden gelecek olanın, geleceğin iyimseri, iyiyi ve güzeli barındıramayacağı psikolojisiyle umutsuzluk yaşar. Ressam olan İskender'in yaşadığı durum resimlerine yansır.

"... insan, ruhunun sonsuz enginliğine çare bulamamışsa, yıldızlarla, sıkıntısını haykıran cırtlak alacalarla seslenebilir, çöküş başlamıştır, yıkımlardan geçilmiş ve umarsız kalınmıştır, bundan sonrası bilinmeyendir... (...)Orada, gökyüzünde mavi, mutlu yaşantıları çağırıştırır bir yoğunlukta içimizi açmalıydı.(...)Ne var ki, maviyle olan, umutla, ummakla olan bütün bağlantılar kesilmiştir; güvencesiz, kuşkulu, özgürlüklerin sona erdiği bir dünyada maviye nasıl bel bağlanabilir. Hem başkalarını aldatmaya ne hakkı var, bilinmeyen yarına umut besleyerek. Yoo, yarın konusunda artık hiçbir şey konuşmuyordu." (s. 587)

'SYA'da İskender, sanatçı, entelektüel yönü –duyarlık- nedeniyle yarından bir şeyler ummama, umamama durumunu diğer hikâye kişilerine oranla daha fazla duyumsar. "... geleceğin korku verici olması nedeniyle; hem kederli hem de umutsuzdu." (s. 651) Umutsuzluk, insanın kendiliğini kaplayan bir açmaz olarak İskender'i nihilizme, gitmeye iter; intihara sürükler. "...umduğu bir şey kalmamıştı..." (s. 633). Umutsuzluk, modern yaşamın problemlerini yaşayan bireyin genel bir psikolojik durumu olarak hikâyenin bütününe yayılmıştır.

'Suva dö Pari'de (SDP) Yazar, içsel anlamda derin bir yalnızlık içinde hüznüldür. Şimdideki yalnızlığından, mutsuzluğundan geçmişteki anılarını anımsar. Yazar, anımsayışlarını anlamlandırdığı noktalarda iyi olmaktan uzak ve mutsuzdur. "Fakat ömrümüzde eski bir ilkyazın günleri ne kadar azdı." (s. 762). Yazar'ın yaşamı yalnızlığı ve mutsuzluğu nedeniyle dağınık, dış dünyaya kapalıdır. "Çalışma

masamda kâğıtlar, yazılıp yazılıp bırakılmış dosya kâğıtları, kalemlerim, küçük not kâğıtları, kitaplar karmakarışık duruyordu. Eski daktilo toz içindeydi.” (s. 762). Yazar’ın hüznü, mutsuzluğu ‘SDP’de bazı satırlarda umutsuzluğa evrilir. “Güzelliklerin insana güzel gelebilmesinin bir masalı yok muydu ve biz o masaldan uzak yaşamak zorunda değil miydik?” (s. 763).

‘Mahpes’te iktidar ortağı olan Deli Mustafa’nın kapatıldığı hücrelerinde özgürlüğüne kavuşamayacağını bilişinin getirdiği umutsuzluk vardır.

“Mahpeste geçiyor ömür. Elif’e kavuşacağımı ummaksızın. Kan, ceset, kelle. Kendimi bildim bileli uğultular.(...)Kan gördüm. Besbelli, gün eşiğinde yine kan göreceğim. Kızıl gökyüzü silinmiyorsa, fitne girer, fenalık saltanat kurar.(...) Ömür artık burada kesilir. Böylesi daha iyi. Yaşamayı istedikçe kan gördüm, ölüm, çılgılık, haykırış, son nefes.” (s. 3-4-5)

#### 2.2.4 NOSTALJİ/ GEÇMİŞ ZAMAN

İleri’nin hikâyelerinde geçmiş zaman; yaşam, mekân, eşya ve tabiat bağlamında yer edinir. Modern dünyada olmayan, çağ insanın şimdide yabancı olduğu özellikle doğa ve doğanın unsurları; ağaçlar, çiçekler İleri’nin hikâyelerinde kendilerinde önemli yer tutar. İleri, eski İstanbul’u her yönüyle bilen, yaşamış birey olarak hikâyelerinde ortaya koyar.

İleri’nin geçmişi konu edinmesi noktasında geçmiş iyisi ile kötüsü ile vardır. Örneğin eski İstanbul’un doğası, mekânları şimdideki modern yapılaşma nedeni ile özlemlenir. Geçmişin iyi olmayan yönleri ise ‘kritik’ edilir. Bizim üzerinde duracağımız nokta geçmiş zamanın ‘iyi’ olan yönleridir. Mengi, İleri’de geçmiş zamanı şöyle ifade eder.

“Şu bir gerçektir ki, yaşanan, anımsanan “geçmiş” Selim İleri’nin anlatı dokusunu oluşturan öğeler arasındadır. Geçmişe bakış, o günlerin sosyal yaşantısına ait her ayrıntıyı vermesi gibi nostaljik yanlar barındırmakla birlikte, bu izlek yazarın geçmişe bağlılığının bir göstergesi olarak düşünülmemelidir. Yazar, geçmişi anımsarken duyarlıdır; ancak bu duyarlılık geçmişi yüceltmeyi, kutsamayı öngörmez. Selim İleri, yazar tavrı olarak geçmişle beslenmekle birlikte, her zaman bugünün farkındalıklarıyla geçmişe yönelmiş, geçmişin barındırdığı hatalara eleştirel bakmayı bilmiş, geçmişle hesaplaşmayı göze almış bir romancıdır. Başka bir ifadeyle yazar, yakın geçmişin unutulmuş değerlerini özlerken o zamanların yüceltilmesi gereken bir “altınçağ” olmadığının da bilincindedir ve geçmişin özellikle yaşanan siyasal olaylarla birçok acıyı barındırdığının altını çizer.” (Mengi 2009:56-57)

“Geçmişe duyulan özlem, artık izlenmeyen filmler, okunmayan kitaplar ya da o günlerin sosyal yaşantısına ait her ayrıntıyı vermesi gibi “nostaljik” yanlar barındırmakla birlikte, bu izlek Ahmet Oktay’ın da karşı çıktığı nitelemeyle “maziperestlik” olarak algılanmamalıdır. Selim İleri, geçmişi anımsarken duyarlıdır; ancak bu duyarlılık geçmişi yüceltmeyi, kutsamayı öngörmez.” (Mengi 2009:97)

Biz de meseleyi ele alış noktasında Mengi’nin düşüncelerine katılıyoruz. Geçmişte iyi yaşantılarla birlikte kötü, olumsuz yaşantılar da vardır. Bu bağlamda İleri, geçmişi tek yanlı olarak, sadece ‘iyi’ olan yönü ile ele almamış, mutlak anlamda geçmişe idealize etmemiş; ancak geçmişin ‘iyi’ olan yönlerini nostaljik bağlamda öncelemiş diyebiliriz.

Diğer pek çok meselede olduğu gibi bu meselede de İleri, kendi geçmişini, yaşantılarını ortaya koyar. “Çoğunlukla, yazar kendi geçmişini anlatmaya koyulduğunda, aslında eski İstanbul’un mekânlarını, kişilerini, geleneklerini de anlatmaktadır.” (Harmancı 2006:356). Böylelikle ‘geçmiş’ hemen her yönü ile hikâyelerde belirir.

İleri'nin "*Fotoğrafi Sana Gönderiyorum*" ve "*Yağmur Akşamları*" eserlerinde kaleme aldığı hikâyelerinde 'geçmiş zaman'a dönüklük vardır. Gelecek ve şimdi hikâyelerde arka plandadır. Deneme ve anıya yaklaşan bu hikâyelerde - Mahpes hariç- İleri'nin bizatihi kendisi dolayısıyla kendi geçmiş zamanı vardır, yakın ya da uzak. Aşağıda İleri'nin "Gregor Samsa'nın Elyazısı'nda yer alan ifadeleri, hikâyelerinde 'geçmiş zaman'ın ne denli 'merkez'de olduğunu ortaya koyar.

"Yazmak uğruna zamanla boğuştu. Geçmiş zaman, şimdiki zaman, gelecek zaman. Çoğu, ama pek çoğu, geniş zamandı. Yaşanmış çözümlersem, cılız bir ışık, sönen bir mum ışığı yakalarım sandın. Yazdıklarının pek azı şimdiki zaman. Gelecekteki zamanı yazmadın." (s. 257)

İleri'nin kendisine ve geçmiş(in)e dönük oluşunun nedenlerini ortaya koymak güçtür. Öncelikle şunu söylemek gerekir ki; İleri, hikâyelerinde her zaman kendisine, yaşamına ve geçmiş zamana yer vermiştir. İleri'nin son hikâyelerinde bu tavrının hikâyelerini kaplamasının teknik nedeni postmodern bir anlayışa kayması olarak görülebilir ancak, bu tespitin durumu açıklamada yeterli olmadığı kanaatindeyiz. İzlenimlerimize göre, İleri, her zaman duyumsadığı yabancılığı nedeni ile şimdide adeta tamamen içe kapanmış gibidir. Bu nedenle hikâyelerde İleri'nin içe kapanık oluşunun neticesi olarak "İleri" ve "İleri'nin dünyası" vardır diyebiliriz.

'Şahane Bir Tuvalet'te İleri'nin yazma meselesini geçmiş üzerine kurguladığını görürüz. "Madam Jüliyet öykü yazdırıyor. Çiçekler öykü yazdırıyor. Çocukluğum öykü yazdırıyor." (s. 15). İleri, çocukluğunu ve aile çevresinde yaşanılanları hatırlar.

"Yıllar, çok uzun yıllar öncesi. Kadıköyü, Bahariye Caddesi, Şifa. Başkalarına tek bir söz söylemeyecek o semtler. Mevsim yaz, yaz sonu, sonbahar. Düğünlerin düğün olduğu zamanlar." (s. 15)

Geçmiş hem İleri'nin yaratımında önemli yer edinir hem de İleri, geçmişini duyumsamaktan zevk alır. “Çocuk çok severdi, yaşadıklarını sonra yeniden yaşamak gibi bir şeydi gözünün önüne getirebilmek.” (s. 25).

“Şifa, Kadıköyü'nden ayrı bir yer gibiydi. Bahariye'den çıkıp oraya yürürdük.(...)Şifa'dan hatırladıklarım gitgide azalıyor. O yüzden ayrıntılarım silik, üç beş ayrıntı kaldı hepi topu, bir de özlem.” (s. 17)

‘Nar Çatlağı’nda İleri, şimdiden uzaktır, geçmişini okuduğu kitapları konu edinir. “İster istemez ben de geçmişe dönüyordum, Galatasaray'daki birkaç yılıma.(...)Okul her zaman işkenceler şatosuydu. Belki her okul. Belki her ev, her yer.” (s. 151), “24 Aralık 1944 akşamından tam on dokuz yıl sonra, ünlü Suphi Paşa konağına ben de gidecektim.” (s. 162). İleri durumunu şöyle özetler. “Hatıralara sığınmak. Güzel ve mutlu günleri düşünüyordum, güzelliğini, mutluluğunu anlayamadığım, kaybettiğim günleri.” (s. 175).

‘Perisiz Evler’de İleri, geçmişine, geçmişte yaşadığı mekânlara, okuduğu kitaplara tekrar tekrar döner. Anımsadıklarını adeta iç dünyasında yorumlar. “Doğup büyüdüğüm Bahariye Caddesi! Bazı ilkyaz geceleri bahar çiçeklerinin kokusunu ya hatırlıyorum ya da hatırlamak istiyorum...” (s. 86), “Anıları biraz daha gerilere çekmek istiyorum.” (s. 91), “Geri dönüyorum, zamanda, yok olmuş saatlere dakikalara. Gravürlerin karşısındayım.” (s. 99).

“Birkaç ev. İlki, doğduğum ev, Kadıköyü'ndeydi: Bahariye Caddesi, Geren Apartmanı. ‘I’yla yazılan eski apartmanlardan. İyice puslu, bulanık anılar ortasında.(...) Bununla birlikte tramvayı sahiden hatırlıyorum. Bahariye Caddesi'nden tramvay geçirdi. Tramvayın çınçınları, çançanları sıra özlemi gibi yakama yapışır. Tramvaydaki camlar, Soir de Paris şişesindeki gibi koyu mor. Koyu mor camlarda bazan güneş şertileri. Renklere ve ışıklara tutkundum. Çocuk, pencereden bakar, tramvayın geçmesini beklerdi.(...)Bahariye Caddesi, doğduğum Geren Apartmanı, Rum Kilisesi, caddesinin ortasından geçen tramvay, evimizin

radyosu bir işe yarıyor sanıyordum. Kel Asım Paşa'nın köşkü, köşkün bahçesi, bahçedeki havuz, havuzun kenarındaki taştan Pamuk Prenses ve cüceleri..." (s. 85-86-87-88)

İleri, olumsuz bağlamda özellikle yaşadığı evleri ve çocukluğundaki yalnızlığını konu edinirken; olumlu bağlamda, özdeşlik kurduğu, aşına olduklarını bir bakıma özlediklerini hatırlar. "Yazan kişi galiba en çok kediyi özlüyor. Kediyi, gençliğinde hediye etmişti(...)Başka oyuncaklarım da oldu: Rayları kurulup raylarda yürüttüğüm tren, lokomotif ve vagonlar." (s. 112-113). İleri, geçmişin eşyalarına, nesnelere bağlıdır. Mengi (2009:99), bu bağlamda İleri'nin "nesnelere tutkusu" olduğunu Ahmet Oktay ve Semih Gümüş'ün ifadelerinden de hareket ederek altını çizer.

"Körüklü radyomuz yemek odasındaydı. Kimbilir kaç kez yazdığım radyo!(...)annemin çeyizinden, ceviz kaplama büfe, duvara dayalı. Büfe beni terk etmedi, ben de onu." (s. 115)

"Menekşe kolonyasına geri dönüyorum: Berber Kriton'dakiler kapaksızken, Hasan Ecza Deposu'nun vitrinindeki şişeler hem yusuvarlacık mor kapaklı, hem eflâton jelâtinle kaplıydı. Günün birinde bana orta boy bir menekşe kolonyası alındı. Etiketeki hârcıalem çiçeklere sevgimiz –benim onlara, onların bana- hiçbir zaman dinmemiştir.(...)Ne var ki, ilkgözağrım, etiketin şimdi çaresiz kalakalmış menekşelerinden de asla vazgeçemiyordum. Onlar benim için hâlâ çok güzel ve anlamlıydı. Hattâ, aşk şiirlerinin, aşk mektuplarının beylik menekşelerinden daha yakın, daha özdeş." (s. 117-118).

'Hayat Sönüp Giderken'de İleri, geçmişin mekânları, eşyaları gibi pek çok 'eski', 'yaşanmış' olanın etrafında dolanır. Faytonla eski yıkık köşkü ziyaret eder. Gidilen köşk artık harabedir, ada eski ada değildir. Ancak İleri'nin köşke aşinalığı vardır. "Harabenin her taşında anılar vardı. Üstelik bu anılar salt kendi anılarım değildi..." (s. 40). Çocukluğunda yaşadıklarını anımsar, "Çocukluğumda ne zaman

Adalar'a gitsek, dönüşler canımı yakardı. Kalanları kıskanırdım." (s. 51). Çocukluğu etrafındaki düşüncelerinde şimdi artık nostalji olan eşyalara değinir.

"Yaldızlı konsol, yaldızlı ayna, kırmızı şişeli kırmızı lambalar, sayısız fotoğrafta şehzadeler, palmiye ağaçları altında Mısırlı prensesler, edipler, tümü baş döndürerek yokluğa karışmayı bekliyordu. Bugün hepsi yok." (s. 49-50)

İleri, ressamın eserlerini ele alırken ressam ile bazı ortak noktaları olduğunu düşünür. İleri, ortak etkilenme dediği aşağıdaki satırlarda çocukluğundaki müzik kutusunu hatırlar.

"Sanatkârın yaşlılık döneminde müzik kutularını unutmaya başlamıştım. O çağa yaklaşıyorum artık ve müzik kutularını hatırlıyorum, unutmadım. Birçok ayrıntı, birçok sahne silinip gitti, müzik kutuları benimle birlikte. Aynı nesneden etkilenmişiz. Yalnız onlara çocukluğumda çalgılı kutu denirdi." (s. 57)

'Hayat Sönüp Giderken'de nostaljik mahiyette anılarla gelen 'eski' olan pek çok şey ve duygu yer alır. İleri, hatıralarına, 'eski'ye şimdide olmayanlara değinir.

"Fakat hangi zamanda hangi faytonda? Annemle yan yana oturuyorduk. Annem, Madam Jüliyet'e geç kaldığımız için üzülüyor, faytoncuya, iki atın çektiği faytonu daha hızlı sürmesini rica ediyordu. Akşamüzeriydi." (s. 59)

"Oysa ne kadar çok renk var! Ne kadar çok renklerden geçip geldim. Öyle yıllarım var ki, renklerin sevda anlamlarını dinlemiştim, renkli mendiller, boyun bağları, göğse takılı yapma çiçekler...(.)Renklerin çoktan unutulmuş sevda anlamları..." (s. 62-63)

'Eski Bir Roman Kahramanı'nında İleri, "Buraya gençliğini aramaya gelmiştin, deniz kıyısında bıraktığın roman." (s. 4), der ve geçmişe dönüşünü şöyle ifade eder:

“Öyleyken şöyle olabilir mi: Çökkün, yitik, yitirmiş yazar, kış günü Ada’ya gelmiştir. Ada’da gençliğini düşünür. Bir zamanlar Bodrum Akşamları diye bir roman yazmıştır. Görüntüler üst üste belirir...” (s. 8-9)

İleri’nin arayışlarına yıllar önce yazdığı roman da adeta eşlik eder. Roman kişilerinden Betigül -hayali- ile konuşur, eskide yaşadıklarını anımsar. İleri’nin hatıralarının izleri Ada’da büyük oranda silinmiştir. İleri, yalnızlığı içinde yürüdüğü Ada’da izlenimlerini, duyumsadıklarını bize aktarır. “Zaman geçmeseydi ve yaz... eski yaz yerli yerinde kalsaydı; ama yol boyu yoktu, Mercan Pansiyon adlı bir pansiyon yoktu.” (s. 11).

‘Ölü Hikâyeci’de İleri, yazdığı bazı metinlere ve eski ada ziyaretlerine göz gezdirir ve yaşadıklarını yeniden yorumlar. İleri, bu perspektifte hatıralarına döner. “Not defterimden, o yıllarda yazmışım.” (s. 184).

“Günü görür gibiyim. Evet, evet, terk edilmiş kır gazinosunun duvarına ilişmiş, çabuk çabuk yazmıştım. Mavi kapaklı defterdi.(...)Uzunöykünün de yer aldığı kitabı alıyorum, sayfaları genişgüzel karıştırıyorum.” (s. 186-187)

“Büyükada’ya gittim. 12 Eylül’den bir yıl sonraydı.” (s. 189). Benzer şekilde ‘Ada Gezintilerim’de İleri, hikâyenin isminden de anlaşılacağı üzere anılarını ve anılarıyla bağlantılı konulara değinir; hatırlayışların, geri dönüşlerin merkezinde ‘ada’ vardır. İleri, adalarla ilgili yaşantılarına sık sık atıfta bulunur. “Kınalıada, bir bakıma, gördüğüm ilk ada oldu. Cihangir’de, Kumrulu Yokuş Sokağı’ndaki Ümit Nüvit Apartmanı’na yeni taşınmıştık.” (s. 206), “Hemen o yaz Madam Jüliyet’in Büyükada’daki köşklerine bir kez daha gitmiştik.” (s. 209).

“Zaten Ada’ya gidip de, fırından bir şey almamazlık olmazdı... (...)Büyükada’nın aya Yorgi Kilisesi’ni severdim, ikonalar ve mum ışıkları. Büyük kilise, küçük kilise, çan kulesi. Sonra hemen kır gazinosu.” (s. 215)



“Gregor Samsa’nın Elyazısı’nda İleri, hikâyeyi eski bir fotoğraf üzerine kurar ve hikâyede fotoğraf ile geçmişe dönülür. İleri, kendiliğini eski fotoğraf üzerinden konu edinir. “... yine geçmiş günlerden görüntüler, yaşın ilerledikçe, hep ışık çakımlarında, belirip kayboluyor. Kâh ölüm, kâh ayrılık, kâh sevinç, mutluluk, çığlık görüntüleri.” (s. 239), “Yapıyı ören taşlar, yapının görünüşü, senin bilmediğin bir zamanı çağrıştırıyor bunlar, geçmiş bir zamanı, epey öncelerde kalmış.” (s. 249).

‘Son Sayı’da Yazar, bir arkadaşının kapanacak öykü dergisine üzüluşünü konu edinirken geçmişte bazı yaşananları anımsar.

“Arnavutköyü’nün sırtlarındaki evinde kalmıştım. Sıkıyönetim çağlarından birinde. Sabah beşte sokağa çıkma yasağı bitince. Erden’le ikisini bırakıp, uykusuz, yokuş aşağı. Galiba son görüşüm Tezer’i.” (s. 17)

‘Gökyüzü Yıldızlarla Dolu’da İleri, yaşamını sürdürdüğü evlerde yaşadıklarını anımsar. “Şişli’deki çatı katına taşındığımda, Nedim Günsür’ün bir dizi güzel resmini birdenbire hatırlamıştım.” (s. 32). Geçmiş yaşantılarına, eski eşyalarına zaman zaman dikkat çeker.

“Eskilerden kalma eşyayı büsbütün gözden çıkarmamıştım.(...)Koltuklar, iskemleler, yemek masası, iki sehpa, büfe, öteki ıvır zıvır, çatı katına Teşvikiye’deki evden benimle birlikte geldi.” (s. 34)

Aynı şekilde ‘Nerval Diye Biri’nde İleri, geçmişteki zamana; okuduklarına, yaşadıklarına döner. “Hemen o nisan sonu, yıllar önce, Eksercioğlu Sokağı’ndaki eve... çatı katına yeni taşındığımda, “ Son Yaz Akşamı”nı yazmaya koyulmuşum, bir uzun öykü.” (s. 20), “Oysa, söylediğim gibi, Eksercioğlu Sokağı’ndaki Köşe Palas’ta mutluydum ilk zamanlar.” (s. 24), “Çeyrek yüzyıl önceydi. Tam tamına yirmi beş yıl; birkaç ay eksik ya da aşkın olabilir.” (s. 31). İleri, özellikle okuduğu metinler üzerinden kendiliğine değinir. “Gérard de Nerval. Sana niye yakın?” (s. 27). İleri, Nerval ile ‘eski’ye olan düşkünlüklerinin ortak olduğuna dikkat çeker. “... ”

sanatkârlığının dürtüsüyle, firûze iğnelere, Çin ipeğine, oymalı karyolaya, yaldızlı konsola, ışıl ışıl avizelere düşkünlüğü(...)Uzunöyküde yok ama, sende hep oldu.” (s. 30).

‘Kirazlar Olduğu Vakit’te İleri, hikâyeye başlarken mevsimlerden ve çilek üzerine yakın bir zamanda yazdığı yazısından bahseder. İleri, çilekten sonra kiraz başlar der ve bu noktadan sonra kiraz bağlamında hatırlanan hikâye ve İleri’nin çevresinde tanıdığı bir anneanne hikâyede konu edinilir. “O zaman sonbahardı. Hikâyeyi, sayfaları öpmüştüm.” (s. 51), “O zamanlar bir çatı katında oturuyordum.” (s. 54), “Kurtulmadığım bir yaz hikâyesi.” (s. 56).

“Kiraz der demez: Kirazların olduğu vakit... (...)Bu bana bir şey hatırlatıyor.(...)Nerden geldi şimdi aklıma “Kirazlar?” Çok eskilerde sonbaharda “Kirazlar” hikâyesi.” (s. 50)

İleri, ‘Gündüzün Bir Kadeh Konyak’ta, “12 Eylül’de adım adım sürüklenilen karabasanlı günlerdi.(...)Fikret K.’nin şiirini okumuştum.” (s. 63), “Bir on yıl daha önceye dönem gerekiyor: Herhalde 1969’da, En Çok Sevdiğim Şair’in kitaplığında Şizofreni’ye rastlamıştım.” (s. 65), “1999’da Solmaz Hanım, Kimsesiz Okurlar İçin’i yazarken, Şizofreni’yi yeniden okudum.” (s. 82); ‘Yağmur Akşamları’nda Lâle Dilek’in (Selçuk Baran) *Geçen Yaz* eseri vesilesi ile “Geçen Yaz beni yıllar öncesine götürdü.(...) Geçen Yaz beni epey eskilere götürdü. İçim sızladı. Geçen Yaz eskilere götürdü içimi sızlattı.” (s. 85), “1970’lere döndüm.” (s. 86), der ve geçmişe döner.

Yukarıdaki hikâyelerde görüldüğü gibi İleri’de eski zamanın, geçmişin işlenişini kategorize etmek zordur. Eski hemen her şeyiyle İleri’nin hikâyelerinde yer bulur. Bir vesileyle hikâyelere sızır, hikâyelerin bünyesine dâhil olur.

İleri’nin hikâyelerinde geçmişin mekânını, doğasını, eşyalarını bir tarafa bırakıp ‘birey’in yani İleri’nin kahramanlarının ‘eski’, ‘mazi’ ile ilintisine baktığımızda; kahramanlar şimdiki zamanda yaşadıkları yabacılığa, yalnızlık ve

umutsuzluk nedeni ile ‘eski’de yaşadıkları iyi, güzel zamanları hatırlarlar, geçmişe özlem duyarlar.

‘Son Yaz Akşamı’nda (SYA), ressam İskender, yabancılaşma neticesinde ortaya çıkan yalnızlığının, umutsuzluğunun içinde adeta anılarına, geçmişe sığınır. “Toplumun çözüldüğünü hissederek, bir sıçandan farksız, tavanarasına kaçmış, geçmişin duyarlılıklarıyla oyalanıyordu.” (s. 588).

“Yıllar geçmişti, Eski bir duyarlığa, kağşamış bir duyarlığa - çünkü başka türlü resim yapamıyor, gitgide kayboluyordu- geri dönmek ne kadar güçtü. Gençlik heyecanları bir daha geri gelmez. Ama dünden bugüne, bugünden yarına o isteği, o dönmek, ille dönmek, tansıklar yaratarak, zamanı hiçe sayıp uzayıp boşluklarında aranarak dönmek isteğini yine de kim engelleyebilir...” (s. 591)

Şimdinin ortamındaki insanın kaçıışı içsel anlamda iyi günler olan geçmişin yaşantılarına, anılarına. Nostalji, gitmenin tersi yönünde bilenen, aşına olunana ruhen, manen temayül etmedir.

“Yarın umudunu başkaları versinler, diyerek geçen zamana sığınmaya çalıştı; artık inanmadığım şeyleri savunamam, artık kimse savunamaz; mavide uçuculuğu bir türlü elde edememişti” (s. 587)

Nostalji’nin ‘SYA’daki boyutu geçmişin insan ilişkilerine, sevgisine ve iyimserliğine özlemdir. Çünkü yenide şimdiki zamanda yabancılaşma, yalnızlık ve iletişimsizlik nihayetinde umutsuzluk vardır. Nostalji, geçmiş bu bağlamda ‘kaçış’, yaşama bağlıdır.

“Sonra hissetti ki insan hep can çekişmenin eşiğinden, ilgisiz, hiç de önem taşımayan bir şeye, bir duyguya, bir nesneye, bellekte yer etmiş bir söze, gerçekten sevgi dolu bir gülümseyişe pek de bilincinde olmaksızın sığınıyor, apaçık can çekişmenin eşiğinden geri dönüyordu, bir tür yaşam’a

bağlanıştı.(...)Can çekişmenin eşiğinden geri döndüren şeyse, o nesne, o duygu, o sevecen kahkaha, omuza el atış, artık kıpkısa bir andır, göz açıp kapayana.” (s. 592-593)

‘Son Yaz Akşamı’nda nostalji, Jâle ile evli olan Kadir’in evliliklerindeki çatırdamanın ardından bir başkasına aşık olması ile de işlenir.

“Kadir’de patlak veren sarsıntı; içsel bir sarsıntıydı tabii, o da eskiye, çok eskiye bağlanmaya kalkışmış, ilk sevgilinin, bahar selinin hayaliyle her şeyi, çocukları bile kalbiyle yaşayamaz duruma gelmişti(...)şimdi kurtulmanın yollarını deniyordu Kadir, söz konusu sarsıntı bu yüzdendi.” (s. 623-624)

Kadir, yaşadıkları yabancılaşmanın ve iletişimsizliğin neticesinde yaşadığı sarsıntıyı geçmişinde yaşadığı aşkı hatırlayarak, içsel anlamda ona, aşkına dönerek aşma gayretindedir.

“...burada atıp tuttukları üçüncü kişi, yitik bir aşk öyküsüydü.(...)şu yitik aşk öyküsünün bütününü, geleceği, yarını falan gördüğü yoktu. Yurdagül’ü de gördüğü yoktu; nasıl görebilirdi ki, birbirine çok uzak kentlerde yaşıyorlardı, rastlantı sonucu karşılaşmışlardı, o eski duygu tepmişti, bir an, kıpkısa bir an –hepsi-hepsi.” (s. 657)

Kadir, geçmişte yaşadığı şimdide olmayan aşkına, şimdinin umutsuz, yabancılaşmış ortamından uzaklaşmak için iç dünyasında sığınmıştır. Gerçek olan şimdiden, nostaljik olana güzel ve yaşanmış duygulanmalara ‘şimdi’de kaçmıştır. Bu durum ‘SYA’da şu şekilde nitelendirilir, “Anılardı belki de âşık olduğu, pervasız gençlik yılları, çocukluk.(...)bütün bir ilkençlikti âşık olunan.” (s. 662).

‘Bir Denizin Eteklerinde’de (BDE), çağ insanının yaşadığı problemler, yabancılaşma, yalnızlık ve iletişimsizlik konuları birey merkezli işlenir. Cem, yaşadığı bütün bu problemlerin ortasında zaman zaman geçmişinde yaşadığı iyi anları hatırlar:

“Bir zamanlar buraya gelmiş ve her şeyden heyecan duymuştum. Doğa, mimari, insan ilişkileri beni çıldırtmıştı. Bu, özellikle ilk gelişimdi.(...)Çizemediğim, çözümediğim, çözmek istemediğim duygularla herkesi sevmiş, herkese delicesine âşık olmuştum. Sonra geçti, hepsi geçti.” (s. 471)

Cem, yaşadığı yabancılaşma, yalnızlık ve iletişimsizlik açmazlarından adeta geçmişindeki iyi anılarına sığınır, onları hatırlar. Hatırlanan zaman dilimi -geçmiş-şimdiki andan çok eski bir an değildir. Cem’in nostaljisi yakın geçmişin iyi anlarının ve duygulanımlarının hatırlanmasından ibarettir. Şimdide yitirilenler yakın geçmişte bir nebze olsun barındığından geçen zaman dilimi bir sonraki ana göre nostaljik değer içerir bireye.

‘Denizkızın Öyküsü’nde Yazar, yalnızlık çekmektedir. Kent ve dönemin şartları nedeniye umutsuzluk içindedir. Yazar’ın içinde bulunduğu durum Yazar’ı anılara, nostaljiye dönmeye iter.

“Böyle zamanlarda eski aşklarımı anımsamaya çalışıyorum. Onları -yaşarken- hiçbir zaman unutmayacağımı sanmıştım: Benimle birlikte ölüme dek geleceklerdi ve hiç ayrılmayacaktık... Elini uzat. Elimi hiç bırakma. Elimden tut ve al götür beni...Fakat hepsi hayatımdan tek tek çekildiler.”(s. 534)

İleri’nin hikâyesinde sık sık kişiler mutsuz oldukları zamandan nostaljiye dönerler. Anıları üzerinden eski sevgiler, yaşananlar ve mekân nostaljik bir biçimde hikâyeye taşınır. Yazar, kentten ayrılarak gittiği Boğaz’ın Rumeli yakasındaki şehre uzak yeri okuyucuya aktarırken nostaljik bağlamda tasvir eder.

“Burası güzel bir yerdir. Yalnız çiçekler, ağaçlar, küçük Rum kiliseleri ve servili mezarlık vardır. Günün çeşitli zamanlarında yuvarlak kubbeli ve eski kiliselerden tanrısal bir ezgi gibi tekdüze çan sesleri yükselir. Mezarlıkta, servi dallarına konmuş, siyah bülbüller öter geceleyin. Ve hanımelleri, akasyalar, gül ağaçları iç bayıltıcı kokularıyla genzinizi yakar. Köşede taa Abdülhamit döneminden kalma

kimsesiz bir köşk, bahçesinde hâlâ açan o ipekböcekleriyle gerçekten şaşırtıcıdır.” (s. 538)

1981 tarihli hikâyede gerçekte o yıllarda tasvir edilen mekânın ne kadar bu tanımlamalara uygun olup olmadığından ziyade, Yazar’ın ayrıldığı şehre bakışıyla bu mekânı karşılaştırdığımızda özellikle eskiye, eskinin yaşama biçimine doğaya nihai anlamda nostaljiye dönme isteği olabileceğinin dikkate alınması gerektiği inancındayız. Yazar, aradıklarını; sevgiyi, iyimserliği burada bulabileceği kanısı ile şehirden ayrılmıştır. Yazar’ın peşinden gittiği her şey eskide kalmıştır, arananlar şimdiki zamanda artık nostaljidir.

‘Hüzün Kahvesi’nde kahraman geçmişte yaşadığı şimdide özlediği sevgi duyduğu kişi ile yaşadıklarını, ona karşı olan hislerini anlatır. Geçmişe, geçmişte yaşadığı sevgi dolayısıyla özlem duyar. Bildirici (2006:152), ‘dostluk’ bağlamında kahramanın hikâyedeki hislerini şu şekilde açıklar: “Bu hikâyede kahraman anlatıcının kaybettiği bir dostunu anlattığı görülmektedir. Hikâye kaybedilmiş bu dostluğa duyulan özlemin ifade edilişi etrafında kurulmuştur.” Kahraman, yaşadıklarını özlemlerle anar. “Sonra koşardı kıyıya, saçak saçak saçları, elvan elvan gözleri. Yanımda uyusaydın, başını dizime değdirseydin, anlasaydın, bağışlasaydın...” (s. 18).

‘Yürek Burkuntuları’nda Bay T., yabancılığı ve yalnızlığı içinde umutsuz olarak yaşar. Bay T., yaşama Sevgi’ye olan aşkı ile tutunmak ister. Sevgi ile evlenmek ister. Ancak, Sevgi, Bay T.’nin erkek sevgilisi İlgi’yi öğrenir. Bay T. bu durum karşısında umutsuzluğa boğulur. İktidarsız olduğu için Sevgi ile ilişkide bulunamaz. “Bütün çabama karşın beceremedim istediğini, onurum kırılmıştı hem.” (s. 29). Bu yaşantıdan sonra Sevgi’yi unutmak ister, unutamaz; Sevgi’ye tekrar ulaşmak ister, cesaret edemez. Bay T.’nin ruhi bunalımı artar. İşte bu psikoloji içinde geçmişte yaşadığı güzel günleri hatırlar, o günlere hasret duyar. “Anıların sığınağında ruhlarına gençlik aşısı yapmaya çalışan yaşlılar gibi geçmişi özlüyordum.” (s. 35).

‘Türküsüz’ varlıklı bir aile iken darlığa düşen Mediha’nın eski varlıklı ve mutlu günlere olan özlemi vardır. Şimdiki mutsuzluktan ve yaşamdan geçmişteki güzel ve mutlu günler zaman zaman yâd edilir. Yaşamın güzel dilimlerine özlem duyulur.

“Kocaman aynalar vardı girişte. Harem bölümündekiler gümüş sırlıydı. Halayıklar, erkek aşçılar, seyisler; dolup taşardı ev.(...)Büyüktü yalı. Bahçesinde yüzyıllık çınarlar, onlarla yaşıt mermer havuz. Bir tarafında denizkızı yontusu vardı, kuyruğunun pulları kırıkta yer yer.(...)Boy boy çiçeklikler odalarda, o geçmişin yüküyle eğilmiş merdiven. Tavanlardaki renk renk demetlere, kuğulara, perilere bayılırdı konuklar. Yaldızlıydı duvarların boyası. Çeşmibülbüller, kristal şekerlikler, saray işi sedefli sehpaalar. Unutulmaz bir evdi orası.” (s. 40)

Suat’ın annesi ile paralel bir şekilde eskiyi anlatışlarında ise eski yaşam manzaraları, mutlu çocukluk günlerinin semt pazarları hatırlanır.

“Sahi anne, pazarları anlatıyordum, bildin değil mi Üsküdar çarşısındakini. Hani inerdik Beykoz’daki evden. Atlı arabalarla, alaylarla, saltanatla.(...)Fincanlar satılırdı Üsküdar çarşısında, Japon malı. Üzerlerinde türlü desenler olurdu, efsanelerden esinlenmiş sahneler. Sarı bir takım görmüştük bir kez. Yemek tabakları da vardı.” (s. 39)

Suat, aynı zamanda şimdideki umutsuzluğundan ve aşksızlığından gençliğine, gençliğindeki umut doluluğuna ve yaşadığı aşka özlem duyar.

“Yalnız düşlerde kalmış biri köşebaşından geçer hızla, göremem. Arkasından koşmak artık ağarmış saçlarımın boyalı kızılığını ıslatmak, üşümek ve yeniden, yeniden çocuklaşıp ona yetişmek isterdim.” (s. 43)

‘Asalak’ta Güner’in yaşamı; ailesine -evlatlık- ve çevresine olan yabancılığı ve yalnızlığı yönüyle konu edinilir. Güner’in yakın durduğu tek kişi hikâyede Nazım

Hikmeti temsil eden Eşref Selim ve ailesidir. Bu nedenle sevgi beslenen ve özlemlenen her şey Eşref Selim'in tarafında kalır. Güner, tıp öğrencisidir. Gerçek ailesinden habersizdir. Neticede hayatında olumlu olarak özlem duyacağı anıları yoktur. Asalak'ta Güner'in nostaljisini meydana getirişi ilginçtir. Eşref Selim'in evindeki eski bir konsolu sevmekle 'eski'ye bağlanır, 'eski'yi sever. "O konsolu severdim evde en çok. Yemek odasının duvarına dayamışlardı, eskimiş eskimiş bir konsoldu, temizlik günleri Nezihe hanım özenle cilâlardı onu." (s. 52). Güner, gelecekteki nostaljisini yaratır, hayal eder. Yaşanacak olan özlemini duyumsar. Güner'in kentten 'gitme' isteği vardır. Kentte ise tek sevdiği Eşref Selim'dir. Dolayısıyla özlemin, içeriği Eşref Selim'le yaşanan güzel günlerdir.

"...yıllar sonra dönersem her yerlerin değiştiğini sezecek ve sözgelimi bir otobüs durağını, bir eski zaman evini bulamayınca, yerinde yeller esen bir yokkahveyle karşılaşınca içim sızlayacak." (s. 55)

'Güzün Savaş'ta Burak, devrimcilerle eyleme katılır. Eylemle birlikte yabancılaşır ve yalnızlaşır. Tutuklandıktan sonra iletişimsizlik yaşar ve umutsuzluğa kapılır. İç dünyasının dalar. Şimdide olmayan güzel günlerini anımsar, özlem duyar. "Çocukluğu gitgide allanıp pullanıp uzanıveriyordu gözlerinin önünde.(...) "(...)Eski mutlu günlerimi düşledim, gözlerim doldu, ağlayamadım ama." derdi, diyecekti" (s. 68-69). Burak'ın eskiyi hatırlayışlarında şimdide kaybolan yaşama da dikkat çekilir.

"Geride kalmıştı hepsi, o sarışın kadın yaşlanmış, çökmüştü. O düğünler, o dedikodusu günlerce süren kına geceleri unutulmuştu çoktan. Hatta artık analar soğuk kış geceleri masallar da anlatmıyorlardı." (s. 68)

'Ağlayan Kiremitler' ve 'Zeytinliklerin Altında Sükûn Yok'ta Macide, sevdiği Recep'in hapsedilmesinin ardından yalnızlık içinde yaşam mücadelesi verir, çalışarak hayata tutunmak ister çocuğuyla. Recep ile yaşadıklarını anımsar.



“(Dereyi bulamadım son gidişimde. Recep yoktu yanımda. Ağlamaya gittim oraya. Anılarım vardı kendimce, dağınık saçlarıyla bir kadıncağız mor menekşe koklamıştı ormanlarda, yeşil ve ölümsüz ağaçlar altında ebegümece toplamıştık, şalgam pişirmiştik Recep’e.)” (s. 80)

Macide’nin özlemi ‘Zeytinlikler Altında Sükûn Yok’ta artar. Recep’e olan özlemine Ege, doğa özlemi de eklenir. “Macide birden Ege’yi özledi.(...)Birden zeytinliklerde buldum kendimi.” (s. 88). Macide, yalnızlığında umutsuzluğunda Recep ile yaşadığı güzel anılara ve Ege’nin doğasına, iyicilliğine özlem duyar.

‘Mustafa Suphi’ de anlatıcı kardeşinin komünist olamayacağını anlatırken nostaljik bir göndermede bulunur. Şimdide olmayan çocukluklarındaki bir şekerlemeye özlemine dile getirir. “Bir paraya kanardı kardeşim, bir de şekerlemeye, meyce şekerlemesine. Çocukluğumuzda bizim hep yeşillik oralarda annemiz yapardı. İstanbul’a geldik geleli unuttuk tadını.” (s. 93).

‘Hicran Yarası’nda hikâyenin ‘öz’ü, atmosferi itibariyle nostalji vardır. Hikâyede günlüklerden takma adının Leyla olduğunu öğrendiğimiz asilzade bir kızın 1930’lu yıllardaki yaşantısını okuruz. “Kimse kalmamış ortalıkda, yerli ahali – umumiyetle rumlar- bize dönüp bakmayor bile.” (s. 108). İleri’nin kurguladığı Leyla, bahriyeli bir gence âşıktır. Leyla’nın aşkında ‘nostaljik’ bir yön vardır. “Başımı eğeyorum, ömrüm boyunca O’nı bekleyeceğim. Ömrüm onı sevmekle nihayet bulacak. Verem ciğerlerimi sökse de...” (s. 108).

‘Duyarlık’ta aristokrat ve yaşlı bir kadının şimdideki yalnızlığından, yaşamından geçmiş zamana doğru bir anlatımı vardır. Gençliğini, yaşadıklarını torununa anlatıyor gibidir.

“Atatürk beni dansa kaldırmıştı. Ah! başkaydı, gördüm tabî, gelinalayı gibi. Ta Fenerbahçe’de, Belvü Gazinosu önünde, o gazino vardı bir de, yaz geceleri fokstrot oynardık, temmuz muydu ne, sandallarla giderdik...” (s. 118)

Yaşlı kadının geriye dönüşlerinde eski zaman yaşantıları, şimdide olmayan kültürel yaşantılar de yer edinir.

“Biz eski ramazanlarda kadın kadına toplanırdık. Bi töresi vardı bu işin canım, oruç mu böylesi, sahurda ye iç, iftara dek uyu, kalıp dinlendir; konuklar gelirdi, çingirakların, kapı tokmaklarının çınlaması taktuku bitmek bilmezdi, kaç kişi gelir, kaçta gelir, nereden gelir, yatacak mı, geceleyin dönecek mi kim bilir(...)bilebilene aşk olsun, aylar ramazan olacak da, ne bilmeceler bulmacalar, dil üstünde kaydırmacalar, unutmuşum bi çoğunu...” (s. 119)

‘Hayatımın Romanı’nda Cenân’ın yaşlılığındaki durumundan geçmişine bakışı nostaljiktir. “O yıllar, başka yıllar. Benim senelerim. Güzelliğim, inceliğim, zerafetim diyarları aşmış; şimdi kimse inanmıyor.” (s. 171). Cenân, kendi nostaljisi dışında hikâyeye eski yaşamı da taşır. “Cennetmekân padişahımız bu düğün için hususi fişeklerinden yollamış...” (s. 172), “Düğün günlerce sürerdi eskiden, şimdiki gibi bir gecede bitmezdi.” (s. 176).

‘Kılıç Artıkları’nda kahraman –isimsiz- gençtir. Yakın geçmişini, okul yıllarını hatırlar. “(yıllar geçmiş de güneş batışları okul bahçesinde, kilisenin çingirakları öterken, nedense hiç değişmemiş, ilk yazın)” (s. 231). Şimdide yaşamayan babası ile yaşadıklarını hatırlar. “Ben böyle bir kez daha Anadolukavağı’na gitmiştim. Dönüşte son vapuru kaçırmıştık, nice yollardan geçmiştik, babam kucağına almıştı...” (s. 235). Kahramanın bu hatırlayışlarında özlem, okul yıllarında alınan bir alabalık üzerinde odaklanır. Çünkü kahraman çevresine yabancılaşmıştır. “...bi tek yaşamımda sevinç kaynağı bi alabalık...” (s. 236).

‘Eski Bir Kalbim’de Yazar kahraman yaşanmışlarına döner. “Ali, Üsküdarlı’ydı. Üsküdar’ın mahallelerini, onun çocukluğunu bir kez daha yaşayabilirim umuduyla gezmiştim.” (s. 238), “O zaman yedi sekiz yıl öncesine döneceğiz.” (s. 241).

‘Yıllar Var Ki’de kahraman –isimsiz- üniversite yıllarından arkadaş olduğu, duygusal yakınlık duyduğu kişiyi ‘sen’li bir anlatımla anlatır. Geçmişte yaşadıklarına nostaljik bağlamda değinir. “O kırmızı ekose masa örtüsü eskimedi bir türlü. Kimi zaman tek başıma gidip oturuyorum. Çok bunaldığımda.” (s. 250). Kahraman yalnızlığında arkadaşıyla yaşadığı güzel günleri hatırlar.

“Ortaköy’de çayevine götürmüştün. İlk kez senle, keklik yuvasından sığıyorum. Tarçın içmiştim. Tavla öğretmiştin, unuturum gene. Sonraları Beyoğlu’nda, Şişli’de, bütün ana caddelerde...” (s. 254).

‘Bir Gönül Gurbetinde’de Kemal’in gittiği mekânlar nostaljiktir. “Dün Burgaz adasına gittik Aydın’la. Güzel bir sonbahar günüydü. Kıvrıla kıvrıla inen, bir yılan gibi bükülen upuzun tepe yolu. Kalpazankaya’ya faytonla çıktık.” (s. 362). Kemal, arkadaşlarından şimdide habersiz olmaktan rahatsızdır. Arkadaşları ile yaşadıklarını hatırlar, o günlere şimdideki yalnızlığı dolayısıyla özlem duyar.

“Sonra boş bulunup Aydın’ı anlatmaya koyuluyorum: Dünyada en çok onu sevdiğimi, yedi yıl önceye dönmek istediğimi, o günleri, ilk şarap içişimizi bir ada kilisesinde bir liraya bütün mumları yakmaya kalkıştığımı, kilise tutuşacak diye koşa koşa Kalpazankaya’dan aşağıya inişimizi(...)ne varsa hepsini...” (s. 366-367)

‘Yarın Ağlayacağım’da kahramanın –isimsiz- yabancılaşmayı ve yalnızlığı çocukluğundan itibaren yaşayışı ön plandadır. Bu açıdan geçmiş özlemi ifade etmez. Ancak kahramanın şimdide Kenan ile gezintisi nostaljik bir manzara içinde gelişir.

“Beykoz’un tepelerinde beklenmedik kırlara, buğday tarlalarına açıyoruz.(...)Tepeye çıkan eğri büğrü yokuşta birbirlerine yaslanmış küçük tahta(...)evlerin kafesli pencerelerinde açmış saksı karanfillerini, onların keskin, yakıcı kokularını...” (s. 267-268)

‘Pastırma Yazı’nda Faruk, sol düşünceye yakın alt tabakanın insanı olarak okumaya geldiği İstanbul’da burjuva olan Elif’i sever. Faruk bir süre sonra Elif’in gerçek yüzü olan burjuvalılığını fark eder. Bu süreçte Faruk da yozlaşmış, iğrenç burjuva hayatına dâhil olmuştur. Esasen bu noktadan sonra Faruk’un Elif’e olan aşkın başlangıç dönemi nostaljik hüviyete bürünür. Yozlaşmışlığın içinden, farkındalığından özlem duyulan yaşantılar olarak hatırlanır.

“Benim hatırlamaya kıyamadığım günler.(...)Ben ona Yıldız’daki balıklarımı anlatmıştım, Pazar günleri sıklıklardan sessizliğin yağmur hışırtısına dönüştüğünü, her bir açıklıktan yağmur hışırtısına dönüştüğünü, her bir açıklıktan yağmur damlalarının boşanıvereceğini. Düşünmedi bile, zorlamadı hatırlasın. “Ne balıkları?” dedi geçti. Dönüşlerde yoldan sapar, “Buraya Girmek Yasaktır” levhasına aldırılmayıp limonluğa daldık.(...)Roma Hukuku’ndan kaçtığımız saatler, “Al beni bir yerlere götür” derdi, “içim açılsın.” İşte o zaman Yıldız Parkı’nda kırık kanepeler Garanti Bankası yazılı, havuz kenarları, sıtma ağacının çevresi uğrağımızdı tek. Fındıksuyu’nda yağmur kokusu en çok duyulur. Derelerin, elışı su yollarının akıntısına karışmış; birden ağaçları, tozlu yaprakları alabildiğine ıslatacak. Otururduk nemli, kuytu toprağa. Mendilimi aranırdım yaymak için, unutturdum yanıma almaya. Kozalak toplardım, selvi meyvalarını, meşe palamutlarını.” (s. 126-127-128-129)

“...Bağdat Caddesi’ne çıkıyorduk ara sokaklardan, tren yollarından. Bahar açmış bademlerin yanı sıra kış rüzgârlarına yenilmemiş kuru yapraklı çınar, atkestanesi dallarlı; bahçelik evlerin önünden geçiyorduk.” (s. 141)

‘Erişmez Nevbahar’da Kemal, annesi ile çocukluğunda sık sık gittikleri Asım Paşa’nın köşkünün şimdide yıkılacağını söyler, ardından köşkü görmeye gider ve nostaljik bir hüviyette anılarını anlatır. Kemal, köşkün şimdide olmayan eşyalarını da çocukluğundan edindiği duygulanımlarla anlatır.

“Bu yağmurlu sonbahar günü köşkü görmeye gidiyorum. Son defa. Özenli bahçesini yaban otları bürümüş. Büyüktü köşkün bahçesi. Şimdilerde alacalı yıldız çiçekleri açardı.

Mevsimdönümü yağmurlarında yıldız yapraklarından ateşböcekleri dökülürdü hep.(...)Taşlıkta kırmızı yol halıları. Misafir günlerinde konuklar için koltuk örtülerini kaldırırdı Nezihe Hanımefendi. Lâcivert kadifeler ve altın sırma kenar şeritleri göz kamaştırırsın diye. Duvarları tablolar kaplardı.(...)Köşkte bir lamba vardı, onu severdim. Pembe gövdesi de yanardı. Düğmeye ikinci kez basıldığında. Üzerinde gelincikler, yaseminler, güller vardı; demetlere konmuş gündüz kelebeği, siyah da la benekli olanlardan” (s. 298-299)

Aynı şekilde ‘Annemin Sardunyaları’nda Asım Paşa’nın köşkünün bahçesi anlatılır.

“Kel Asım Paşa’nın bahçesinden aşırımtı annem onları; sakız sardunyaları, her renkte. O bahçede hepsi açmışlardı.(...)Kel Asım Paşa’nın bahçesinde cüceler var. Ben gidince hep o cücelere bakıyorum. İki tane; birinin sarı pantolonu, mavi gömleği var. Öbürü yere uzanmış, çubuk içiyor. Hanımellerinin arasında taştan bir kızın boynuna mavi boncuklar geçirmişler.” (s. 227)

‘Bütün İstanbul Bilsin’de Kemal, çocukluğunda annesi ile ziyaret ettikleri Lütfi Bey’in yalısını anlatırken eski İstanbul’u ve eski İstanbul’un yaşamını da anlatır. “Hele o zamanlar... İlâhi sesleri deniz kenarına kadar alçalırdı. Bu mahallenin ihtiyar kadınları, yerli yerinde duran kafeslere varıp dualar okurlardı.” (s. 290).

“Bu, denizini, dalgasını yitirmiş yalı eskisinde gece yatısına kalmak başlıca gelenektir.(...)Gülibrişim ağacının bitişiğindeki bahçe kapısını açınca, ilk kez, Lütfi Bey’in çürümeye yüz tutmuş dokarını görürdünüz. İçine sadece iki kişinin binebildiği, iki tekerlekli, güzel ve besili atlarca çekilmiş araba. Üsküdar’ın sokaklarında nasıl ünlenmiş... “ (s. 292)

‘Para’da eski yaşam biçimi, kadınların bir araya toplanmaları münasebetiyle hikâyede yer edindir. Eski yaşam manzaralarının işlendiği hikâyede köşkün nostaljik

bağlamda ne ifade ettiğine dikkat çekilir. “Köşk, çöken akşam karanlığında, mutluluklarla dolu bir geçmişi simgeliyordu Mevhibe Hanımefendi için.” (s. 261).

“Konuk hanımlar, Acıbadem’deki çok eski, soylu bir ailenin yazlığı olan köşkün bahçesinde toplanmışlardı. Hepsinin de köşkleri, yalıları, anneminki gibi incileri yılan derisinden (uçları kalkıktır, kılıçlarla çarpışan derebeyi kalkanı gibi) ayakkabıları ve kemerleri, tafta boyunbağları, yaldızlı bir kanepeye uzanılarak çektilmiş (lüle lüle saçlarla) fotoğrafları vardı...” (s. 258)

‘Elbise Haritaları’nda Kemal, çocukluğunda annesi ile Funda Abla dediği dikişçi kızın evine gidişlerini nostaljik bir atmosferde tasvir eder. Eski İstanbul’u hikâyeye dâhil eder.

“Çamlıca tepesi; baharlarda papatya toplanan, dürülen bir tepe. Yol boyu tahta evler vardı. İki katlı çökmek üzere. Cumbaları, pencerelerin büyümlü kafesleri. Saraylardan yeğ bir çok tahta ev. Kuşlu, böcekli bir yerd Acıbadem. Geniş kırıklardan cırcır sesleri işitiliyordu.” (s. 322)

‘Kırık Minyatür’de Kemal, ölen Racibe Teyzesinin (annesinin halası) şimdideki kırık dökük evini ziyaret eder. Geçmiş günleri, çocukluğunu anımsar. Eski zamana özlem duyar, şimdiki zamanda yaşanan yozlaşmadan.

“Dikenlerin bürüdüğü bu bahçede mimozalar açardı bir zamanlar. Sıkılmadan, leylâktan geçilmezdi. Recibe Teyze’nin yaseminli kızları vardı. Deniz kızlarının masalını anlatırlardı. Bu bahçelerde şarkılar söylenirdi, mandolin çalınırdı...” (s. 325)

“Bu bahçede mandolin çalıyorum tımbır-tımbır. Yasemenli kızlar gülüşüyorlar. Bu pencere ötücü kuşlara, ağustos böceklerine, yusufluklara, sarmaşık güllerine, taşlarında yosun ve mine bitmiş merdivenlere açılırdı. Eskiden. Hatırlıyorum. Hatırladığım her şeyi seviyorum.” (s. 327)

‘Gelinlik Kız’da Kemal, çocukluğunu anlatırken eski İstanbul ve yaşamına dair ayrıntıları da anlatır. Nostaljik bağlamda geçmiş, zaman zaman özlemlenendir.

“ ‘Eskiden’ diyordu Nuhbe Hanım, “kızların çeyizinde bir teli ipekten, bir teli ketenden kıvrır kıvrır dokunmuş hilâlî gömlekler makbuldü.” Herkes gülüyordu onun anlattıklarına.” (s. 280)

“ Şifa’nın denize çıkan burnunda sakızağaçları vardı. Artık deniz banyolarından vazgeçilmiş günlerde, gençler onların altlarına otururlardı. Yoğurtçu tarafından sandallar çıkıyor; Kurbağalıdere’nin ağzına gelince, ya Kalamış kıyılarına uzanırlar ya da Şifa’dan Moda’ya kadar gezinirlerdi. Öğlen güneşin omuzlara eğilişi, okşayışı. Annemin yeniden genç kız gibi yollardan geçtiği sıralarda, yağmurlardan bile gönenirdim. Bu yağmurlar ergenlik yıllarımın ve şimdinin yağmurlarına yabancısıdır. Rüzgâr üşütmezdi; soğuk rüzgârlar yağmurluğumun yakasını, eteklerini açıp uçurtmazdı.” (s. 274)

‘Sizinle İğrenç’te Kemal, çocukluğunda yengesi Belkıs’a duyduğu aşkı nostaljik bir bağlamda konu edinir. “Aşk mıydı bu? Özlemek, hiç unutmamak, yıllar sonra bir içsel sızıyla dolup taşmak... aşk mıydı?” (s. 309). Aynı zamanda Büyükada’daki bir köşk de tasvir edilir.

“Her köşesi değerli eşyalarla dolu bir köşktü burası: İpek gibi Isparta halıları, ipek gibi Acem halıları, pirinç mangallar, tahta oymalı eliş paravanlar, billûr kâseler, yüzyıllık gaz lambaları, dünyayı omuzlarında taşıyan bakır adamlar bellerine paçavralar sarmış...” (s. 309)

‘Suva dö Pari’de (SDP), Yazar kahraman, yalnızlığı dolayısıyla bir akşam evinde eşyaların kendisinde oluşturduğu görüntülerle, hayallerle anılarını, geçmişini anımsar ve zaman zaman da bütün bu hayallerin, anıların kendisinde uyandırdıklarını anlatır. Yazar’ın özellikle ayaklı lambada gördüğü tiyatrodan ve eşyalarda geçmiş, anılar canlanır ve duyumsanır. “Üç oyuncu da hepsi çoktan ölmüş kişilerken,

lambanın yarım karpuzunda yaşıyorlar, çocukluğumun, yeniyetmeliğimin bütün hayallerini kışkırtıyorlardı.” (s. 761).

“Goblen yüzü eprimiş koltukta günün son ışıkları oynaşıyor, goblendeki çiçekli sepetler oradan oraya savrulur gibi oluyordu. İşte hepsi kıpırdanıyor, annemden babamdan, geçmiş günlerden acıklı bir şeyler söylemeye çalışıyordu.(...)Daha demin Yeni Komedi Tiyatrosu’nun kapısından girmiyor muyduk? Annem dalgın, ablam belki sevinçli, belki kayıtsız, babam biletlerimizi kırışık cüzdanından çıkarıyor...” (s. 761-762)

Yazar, geçmişte kalan hayat manzaralarını bizlere aktarır.

“Onlar, bu şapkaları, boyunlarına gelişigüzel bağladıkları uzun ipek eşarpları, ellerindeki uzun, beyaz ve ipek eldivenleri, gri keten döpiyesleriyle, işte otuz-otuz beş yıl öncesine kadar: “...daha ne yapacaktım? Hah, buldum! Bir damla Suva dö Pari sürecektim!” diyorlardı.” (s. 764)

‘Prens Hamlet’in Trajik Öyküsü’nde (PHTÖ) tiyatro sanatçısı Feridun, yaşamını geriye bakışla mercek altına alır. Feridun açısından bir bakıma uyanışı, kendiliğini sorgulayışı da beraberinde getiren Calibe ve Calibe’nin yaşamı şimdide yaşamını mercek altına alan Feridun için nostaljik bir boyut taşır zaman zaman. Çünkü Calibe, gibileri şimdide yoktur bir daha da gelmeyeceklerdir. Onun yerini Şermin gibi çıkarıcılar almıştır. “Bir de hatıralar olmasa! Bazen Calibe Hanımefendi’nin Dram Sahnesi’nde Hedda Gabler kimliğine büründüğünü görüyorum...” (s. 756-757).

Bazı hikâyelerde geçmiş zamanı içeren alıntılarını sıraladığımızda, özetle; ‘eski’nin, geçmiş zamanın İleri’nin hikâyelerine ne denli sinmiş olduğunu görürüz.

‘Mecnunu Çok Dağlar’da



“Çocukluğumun bahçelik evleri: Onları bir daha bulamıyoruz; katı, yüreksiz, korkağım ister istemez. Kırıkları, çimen yeşilini, ilkyaz güneşinin yakan kavuruculuğunu özleyorum belki de.” (s. 332)

“Pisiotlarının üzeri ateşböceği kaplıydı. Aslında geceleri, karanlıkta ışık veren böceklerden değildi bunlar. Düpedüz Meryem böcekleri. Gündüzleri, renklerinin ateş kırmızısına aldaniyorduk. Yurdanur, onları ezeceğimizden ürkerdi. Bin bir özenle parmağında gezdirirdi uçuç böceklerini.” (s. 335)

“Yıllar sonra derin, içe işleyen acılarla özlemini çekeceğim. Her arınmak istediğimde durup Yurdanur’u hatırlayacağım.” (s. 340)

#### ‘Kırlangıç Fırtınası’nda

“Odanın ortasında çini soba yanıyor. Ne çok severdim çini sobaları çocukken. Üzerlerindeki şekillere saatlerce bakardım: Yapraklar, karanfiller, başka çiçekler... Çini sobanın gerisinde, duvara dayalı bir konsol. Konsolu bezeyen devekuşu yumurtaları, tavuskuşu tüyleri, bereket tılsımları. Pencereden bahçe görünüyor. Dallanıp budaklanmış akasya ağacı.” (s. 353)

“(Hatırlıyorum: Böyle bir havuz başında, benekli kurbağaya elimi uzatmıştım. Benekli bir kurbağaya dostu olmak istediğimi söylemişim. Benekli, kurbağa yosun yeşili suya dalmıştı ürkerek.)” (s. 359)

#### ‘Kuşlar Mı Konar’da

“Çocuksu kalmaya çalışıyorum... Büyümek istemedim hiç. (...)Otomobillere trenlere, yarış arabalarına tutkundum. Söküp parçalardım hepsini. Bir bisikletim vardı. Bisikletime binerdim. Sokakta büyüdüm sayılır.(...)Bir sigara kutusu vardı evde. Açtın mıydı bir tango çalardı, kabarık etekli bir kız dans ederdi.(...)Kız boyuna dönerdi... Bir kutu vardı, onu açınca bir soyтары fırlardı kutudan. Yüzü gözü boyalı bir soyтары.” (s. 378-379)

Bazı hikâyelerde ise yaşanan yalnızlık nedeni ile uzak geçmişin yanında yakın geçmiş de hatırlanır. Yalnız kalınmadan önceki yaşantılar hikâyelerde anlatılır. Yaşananların üzerinde durulur. Değineceğimiz hikâyelerin ortak yanı kahramanlarının Yazar olmasıdır. ‘Lantern Magica’da Yazar, yalnız kalışından önceki zamana değinir. “Geçen ilkyaz, mayıs ayında.” (s. 392). Yazar, şimdide yalnızdır.

“Bir zamanki sevgili burada değil(...)hâlâ o tül perdelerin birbirlerine değerek ipek kordonlarla iki yana açılışını, soğuk gecelerin üzgün ama içten kahkahalarını anımsıyorum...” (s. 395)

‘Sabahsız Geceler’de Yazar, “Yaşadığım sonsuz aşklardan yalnız ikisini ve bu aşklara karışmış bir tansığı anlatmak istiyorum.” (s. 413), der ve yakın geçmişe döner. “Bu genç kadını 76 yılının sonbaharında tanıdım. Ortak bir iki arkadaşımız vardı, onlar aracılığıyla tanışmıştık.” (s. 416). ‘Oda Musikisi’nde yaşlı Yazar, şimdideki yalnızlığından uzak geçmişte yaşadıklarına değinir.

“Uzak geçmişteki anılar daha da etkileyici. Anılar... (...) Onun ellerini niçin delicesine sevdiğimi, bunca yıl sonra da o elleri olanca sıcaklığıyla hatırladığımı bana sormayın.” (s. 401-402)

İleri’nin hikâyelerinde ‘eski’nin doğası, yaşamı, mekânı ile eski İstanbul merkezli olarak yer aldığını gördük. Modern zamanın kenti, kent yaşamı ve beton doğasının olumsuzlandığı İleri’nin hikâyelerinde eski İstanbul köşkleri, doğası, yaşamı ile karşımıza çıkar. Dolayısıyla İleri’nin yazma eyleminde şimdiden ziyade geriye dönük, şimdiden kopuk olduğunu düşünebiliriz. Meselenin bizi ilgilendiren en önemli boyutu ise İleri’nin kahramanlarının yaşadıkları çağ, toplum içinde kendilerini yabancı ve yalnız hissederek umutsuzluk içinde şimdiden, bugüne göre daha iyi olan geçmişe dönük olmaları, geçmiş zamana değinmeleridir.

### 2.2.5 SUSKU/ İLETİŞİMSİZLİK

Öncelikle, İleri’de bu meselenin ‘susku’ yani susma, sessizlik şeklinde hikâyelerde işlendiğini söylerken suskunun, sessizliğin aynı zamanda bir ‘iletişimsizlik’i ortaya koyduğunu da belirtelim. Bazı hikâyelerde ise doğrudan bireyler arasındaki iletişimsizlik işlenir. Bu bağlamda susku/iletişimsizlik her hikâyenin kendi atmosferi içinde ortaya çıkan bir meseledir.

Susku/iletişimsizlik de otobiyografik bir yönü olan meselelerden biridir. Tabii sadece otobiyografik bir işlenişle hikâyelerde yer almaz. Modern insanın yaşamında karşılaştığı bir açmaz olarak da hikâyelerde işlenir.

“İleri, ailesinin sevgisiz bir aile olduğunu söyler. Anne, baba ve çocuklar arasındaki iletişimsizlikten yakındır.” (Harmancı 2006:17). İleri’nin çocukluğuna dair anlatımlarında aile ve ‘ev’e bakışında olumsuz bir yaklaşımın olduğunu görürüz. Hikâyelerinde bu duruma sıkça yer verir. Örneğin, ‘Perisiz Evler’de “ölümcül suskun yemek odaları” (s. 84), “Evler korkunçtur.” (s. 142); ‘Şahane Bir Tuvalet’te “Geceye müziğe dansa değil, öğleden sonralara, yaz akşamüzerlerine, mutsuz evlere geri dönüşlere dikilmişti.” (s. 31), der. Özetle, İleri’nin ailesinde yaşanan sevgisizliği, orta halli bir yaşamı ve mutsuzluğu öne çıkardığını söylemek mümkün. İleri, çocukluğuna göndermelerde bulunduğu hikâyelerinde ‘susku’ya dikkat çeker.

‘Nar Çatlağı’nda İleri, okuduğu dergilerde anneyi konu edinen şiirlerle karşılaşır. Şiirdeki; anne-akşam-hüzün ilgisi İleri’yi bu nokta üzerinde düşünmeye iter.

“Annenin gizli bir derdi olduğunu öğreniyorduk. Hep konuşmak, hep anlatmak; ama senelerce susulmuş. Şiirdeki annenin yıllarca süren suskunluğu. Gidip gelip aynı kelimeler etrafında sürükleniyordum. Susmak, hep susmak. Tam anlatacakken, bir çocuğu yaralamaktan korkmak.(...)Sonra

benim tanıklık ettiğim çağda bile sustular, çok az konuştu, kederlerini söylemekten kaçındılar. Kırılmış mı, küskün mü; soran olmadı.” (s. 177-178)

“ ‘Şiirdeki annenin suskunluğu’: O akşam geri dönerken, çırpınıp duran ve o akşamın derin etkisini yaratmaya çalışan birkaç sözcük, anne, susku, şiir. O akşam geri dönerken ve o akşama geri dönmeye çalışırken. Hiç istemediğim halde.” (s. 175)

İleri'nin okuduğu şiir İleri'ye ailesinde yaşanan sessizliği hatırlatır. Annenin yaşamında konuşmayı –susku-, mutsuzluğu diğer taraftan anneye kimsenin derdini, susuşunu sormayı iletişimsizliği ortaya koyar. Meselenin işlenişinde ilk boyutta ailede yaşanan susuşlar, iletişimsizliktir vardır. İleri'nin meseleyi ele alışında anne-çocuk ilgisi öne çıkar. İleri, ‘Şahane Bir Tuvalet’te annesinin susuşuna kendi çocukluğunu da ekler. “İkimiz yalnız kalınca birbirimizle konuşur muyduk? Çocuk ve kadın konuşmazlardı. Fakat sessizlik konuşur...” (s. 18).

Meselenin işlenişinde aile içindeki iletişimsizliğin, annenin susuşunun yanında İleri'nin edilgen, sessiz yapısının da payı olduğunu söyleyebiliriz. Bu durumu ‘Ada Gezintilerim’deki ifadeler gösterir, “Her zaman çok mu konuşkandım ki, “Niye susuyorsun?” diye sormuşlardı. “Yıldızlar o kadar güzel ki!..” demiştim. Buna güldüler.” (s. 214). ‘Annemin Sardunyalı’nın çocuk kahramanı bu perspektiften okunabilir. Çocuk, çevresi ile diyaloga girmekten ziyade susmayı tercih eder. Annesi haricinde diyaloglardan uzak durur gibidir. “Pek terbiyeli, ama dilsiz dedi bana dönüp büyük hanım.” (s. 228).

“Büyüyünce n’olucaksın oğlum dedi o yaşlı kadın; çay içer misin dedi, şeker ye dedi, bonbon, saçların ne güzel kıvrıcık dedi, oynamak ister misin ablayla dedi(...)Ben sustum. O yaşlı kadın sordukça sustum.” (s. 227)

İleri'nin çocukluğundaki susuşlarına göndermelerde bulunduğu satırlarda ‘susuş’un ardında yabancılaşma meselesinin olduğunu söyleyebiliriz. Aşağıdaki

satırları içe kapanma bağlamında okuduğumuzda meselenin giriftleştiği görülür. ‘Perisiz Evler’deki satırlar dikkate değerdir.

“Plajda, kumda yürüyordum, insanlardan kaçmayı da öyle öğrendim: Yanıma gelince, bir Şey sorunca insanlar; kum, renklerini söylemekten hemen vazgeçiyor, hemen susuyordu.” (s. 97)

Aynı hikâyede iletişimsizliğe de göndermeler vardır. “Almanca at pat bir Şeyler konuşabiliyordum, ocuk dili. Bununla birlikte biz Fraulein’la konuşmadık tek bir kelime olsun.” (s. 109). İleri, ‘Söyle Kalbim’de annesinin hastalığından hareketle yaşanan bir sessizliği işler. Kemal, annesinin durumunu ve evdeki susuşlarını anlatır.

“Doktorun karşısında konuşmadan, boşluğa bakarak, üzülüp zlmediği belirsiz biçimde duruyordu.(...)İimize kapanıyoruz bu suskun akşam saatlerinde.(...)artık sessizlik... artık susku...” (s. 385-386)

Buraya kadar Şunları söyleyebiliriz. Susku/iletişimsizlik meselesi İleri’nin otobiyografisinden beslenir. İleri, aile içindeki orta halliliği, mutsuzluğu; susku ve iletişimsizlik bağlamında hikâyelerine taşır. Aynı zamanda İleri, kendiliğindeki edilgenlik, ie kapanmayla ilintili susuşlarını çocukluğundan hareketle hikâyelerinde işler. Şüphesiz bu kadarı meseleyi açıklamak için yeterli değildir. Meseleye bir başka açıdan da bakmak gerekir. Çünkü, meseleyi sadece otobiyografinin hikâyelere yansımaları olarak görmemek gerekir. Burada İleri’nin bir yazar, aydın olarak yaşamında yaşadığı meseleyi çağın ‘insan’ının ve de dolayısıyla ‘toplum’unun bir açmazı, meselesi olarak görmesinden hareketle anlamlandırmanın daha isabetli bir yaklaşım olacağı açıktır. Bu bağlamda susku/iletişimsizlik İleri’nin hikâyelerinde işlediği ana meselelerden biridir. ‘Kapalı İktisat’ta kahramanın aktardığı Nedret’in ifadeleri İleri’nin meseleye yaklaşımını verir niteliktedir.

“İnsanlar daha evrensel sorunları özemediler. İletilişim sorunları yani. Gittikçe odaklaşacak iletişim sorunları.

Toplumlardan iki insan arasına... İki insan arasındaki iletişim, iki kişinin başkalarıyla iletişimi, tek kişinin..." (s. 442-443)

İleri, bazen doğrudan iletişimsizliği konu almadığı hikâyelerinde bile iletişimsizliğe göndermede bulunur. 'Ayrılık Var' hikâyesinin hemen başlangıcında bir susku halinden bahsedilir. "Sessizlik ürkütücüydü. Birbirlerinin yüzlerine bakıyorlar, gülümsüyorlar, boyuna gülümsüyorlar; ama hiç konuşmuyorlardı." (s. 283). Burjuva kişilerinin uçağın kalkmasını beklemelerine işaret eder bu susku hali. Bunun haricinde bir şey söylemek zordur.

'Gelinlik Kız'da Kemal, çocukluğunda annesi ile ziyaret ettikleri İncilâ Abla'nın evindeki sessizliğe dikkat çeker. "Evin içinde suskunluk ve sıcak. İncilâ Abla'nın yeşil marul yapraklarıyla beslediği kanaryasının ötüşleriyle dağılırdı." (s. 276). Yine 'Elbise Haritaları'nda Kemal, çocukluğunda evlerine dikişe gelen otuz yaşlarındaki Funda Abla'nın suskusunu dile getirir. "Kimi zamanda dalıp giderdi bakışları boşluğa. Seslendiğimi duymuyordu o vakit.(...)Susuyor. Yersiz bir şeyler geçmiş gibi aramızda." (s. 314), "Konuşmuyor, öylece suskun oturuyorduk." (s. 318), "Funda Abla konuşmadan bitirirdi provayı." (s. 319). İki hikâyede suskuya sadece işaret edilse de susku; yalnızlık, yoksulluk ve mutsuzluk bağlamında okuyucuya çok şey anlatır.

İleri'nin hikâyelerinde kahramanlar, kişiler iletişimsizlik içindedirler. Hikâyelerde aşılamayan bir açmazdır iletişimsizlik. 'Kılıç Artıkları'nda kahramanın -isimsiz- yaşadığı iletişim problemleri okul yıllarından itibaren başlamıştır. "...bi okul bitirdik, armatör oğulları falan, ben çöpçüleyin, konuşmazlardı, parasız yatılı sanırlardı..." (s. 235). Kahraman şimdide aynı iletişim problemlerini yakın olduğu sosyalist çevresiyle yaşar.

"Suna'nın yüzü uçuk, konuşmuyor, bağırıp çağırınca ben, susuyor, susmamı istiyor.(...)öyle çok yabancı sözlüklerle

konuşur olduk ki... Küçük Melih dinlemiyor onu, dinlemiyoruz onu.” (s. 233)

Kahraman, yaşadığı iletişim problemleri neticesinde edilgen kişiliğinin de etkisiyle ‘susku’yu tercih eder. “Annem konuşacağım diye sapsarı, gücüm yeter mi hiç, ah bilmez anacığım, bağırp çağıracağım sanır, hep önüme bakıyorum...” (s. 237).

‘Eski Bir Kalbim’de kahraman Yazar’dır. Yazar, çevresiyle yaşadığı iletişimsizliği konu edinir. Yerleşik bir problem olan iletişimsizliklerine artık alıştığını söyler.

“Tekirdağ’da son kuruşlarımızla köfte yerken bütün sevdiğim insanlar benimle tek bir sözcük bile konuşmuyorlar. Varlığımla yokluğum umurlarında değil. Ben de orada yokmuşum gibi, davranıyorum ister istemez. Fakat böyle duyarlıkları önemsemeyeceğimi söylemişim.” (s. 240)

‘Kırlangıç Fırtınası’nda Kemal, gittiği ziyarette, “Konuşacak bir şey bulamıyoruz işte.” (s. 355), der. Ve iç dünyasında konuşamayışlarına dair düşüncelerini sıralar. “Olaylar karşısındaki bilgisizliğime şaşırabilir. Susuyorum.” (s. 352-353), “Bütün söyleyeceklerimi unuttum. Az sonra ölü zamanlar başlayacak. Suskunluk ağır basacak aramızda. Söylenecek, söylenebilecek ne vardı ki zaten.” (s. 355).

‘Dostlukların Son Günü’de Kemal, yalnızlık içindedir. Yalnızlığını unutmak için arkadaşlarının evine gider. Evde, arkadaşları ile konuşamayışlarının, susuşlarının altını çizer. Arkadaşları yanında olduğu için ‘susku’yu bile sevdiğini ifade eder.

“Ali, odayı dolduran ölümcül suskuları sevmiyordu. Konuşmanın birden bölünüşü, yürütülmeşi benim kalkıp

eve dönmemi çağrıştırmalıydı. Oysa suskunluğu da seviyordum.” (s. 372)

“Sabah kahvaltısındaaydılar. “Çay içer misin?” demişti Gülten. “İçmez mi, su bile içer” desin diye bekliyordum Ali. Susmuştu.(...)Sonra Ali gazete okumayı bıraktı. Tektük konuşmuştuk.” (s. 373)

‘Söyle Kalbim’de Kemal, arkadaşları ile yaşadığı iletişimsizliği dile getirir. “Bir sınıfın çöküşü” diyor Can’a. Can, arkadaşı, kendi arkadaşları cevap vermiyorlar. Bir evetlemede olabilir.” (s. 385). ‘Oda Musikisi’nde Yazar’ın yaşadığı iletişimsizliği nasıl anlamlandırdığını görürüz. “Sık sık görüşüyorduk(...)Saatlerce konuşmadığımız, birbirimize bir tek sözcük söylemediğimiz oluyordu.(...)O, boyna susuyordu; suskusu insanı deli edebilirdi.” (s. 406).

İletişimsizliğin işlendiği bazı hikâyelerde kişiler birbirleri ile konuşsalar da birbirlerini anlamazlar, cümlelerini doğru anlamlandıramazlar. Anlaşılma ve anlamlandırma problemleri yaşarlar. ‘Gündüzün Bir Kadeh Konyak’ta İleri, yıllar öncesinde Kemal T.’yi ziyaretinde tanıdığı Fikret K. ile Kemal T.’nin konuşmalarındaki iletişimsizliğe dikkat çeker. İletişimsizlik iki yazarın ayrı çevrelerin insanı olmaları nedeniyle yaşanır.

“Bu birbiriyle ilintisiz, fakat içten içe tedirgin, birbirlerinin dediklerine kayıtsız, içten içe tedirginlikle birleşmiş üç insana bakıyordum.(...)Sinsi bir bezginlik, iletişim kopukluğu sarıp sarmalıyordu onları.” (s. 70)

‘Bir Denizin Eteklerinde’de (BDE), iletişimsizliği Cem’in hemen her kişiyle olan diyalogunda görmek mümkündür: “...Cem, gerindi hafifçe, artık dönmesi gerektiğini söyledi. Gilda yanıtlamadı. Birbirlerine bakmadılar, birbirlerine başka bir şey söylemediler. Gilda gidip antrenin ışığını yaktı.” (s. 485). Kahramanların birbirlerine herhangi bir şey söylememe durumları özellikle belirtilir. Susku, iletişimin olmadığı bir ortamda kişinin içe kapanmasıdır. “Gerisini dinlemiyor Cem,



öyle uzak ki kendi dünyasına.” (s. 519). Bundan dolayı bir hareketi değil, durumu ifade eder. “İkisi de susuyorlar. Saatin tiktakları işitiliyor, buzdolabının işleyişi, kalorifer borularındaki tıkırtı, çayın fokurtusu, hepsi bir arada işitiliyor. Sesler işte.” (s. 488). ‘BDE’de kişilerin diyaloglarının büyük çoğunluğunda susku varken, geri kalan diyalogların büyük çoğunluğu kişilerin birbirini anlamadığını gösterir. Diyaloglar, kişilerin birbirini dinlemediği dolayısıyla anlamadığı gerçeğine dikkat çeker.

‘Sizinle İğrenç’te Kemal’in yengesi Belkıs, yalnızlık yaşar. Bu nedenle Sedat’a çocukları olmasını istediğini söyler. Ancak Belkıs ile Sedat’ın konuşmalarında Sedat’ın Belkıs’ı anlamak istemeyişi nedeni ile bir iletişimsizlik vardır. Konuya yaklaşımları farklı açılarıdır, anlaşamazlar iletişimsizlik yaşarlar. Belkıs’ın çocuk isteğine Sedat, köpek alalım der. Belkıs’ın cevabı ise Sedat ile yaşadığı iletişimsizliği ortaya koyar. “Çocuğumuz yerine bir köpeğimiz olacak, öyle mi?” (s. 313).

‘Mecnunu Çok Dağlar’da Kemal, yabancılaşarak içe kapanmıştır. Annesi ise Kemal’den evlenmesini ister. Kemal, durumunu annesi ile paylaşamaz.

“Annem, Yurdanur’un evleneceğini çok üzgün söyledi.(...) Yatak odasının kapısındaayım.(...)“Hayırlı, uğurlu olsun” diyorum. Konuşmanın uzamasından tedirginim. Annem cevap vermiyor...” (s. 333)

“Birlikteliğimizin imkânsızlığını dile getiremiyorum bir türlü.(...) “Çürüyoruz” diyorum anneme. Kuyulara ses etmiş gibiyim. Kuyulardan karşılık gelmiyor.” (s. 336)

Kemal, kendiliğindeki değişimi anlatmaya çalışsa da annesi söylediklerini anlamaz, “Ne dediğini anlamıyorum ki.” (s. 333), der. Kemal’in ifadelerini anlamlandıramaz.

‘Prens Hamlet’in Trajik Öyküsü’nde Feridun’un Calibe’nin ifadelerine anlam veremediğini görürüz. “ “ Sözüünüzü tam anlayamadım.”(...)Sustuk. Ne demek istediğini hâlâ kavrayamamıştım.”( s. 742). Feridun, Calibe’nin sanatçı, aydın kişiliği ile ifade ettiği toplumun yozlaştığına dair göndermelerini anlayamaz. Dolayısıyla aslında iletişimsizliği yaşayan sanatçı, aydın bir kişi olan Calibe’nin çevresince anlaşılama durumu.

‘Duyarlık’ta yaşlı aristokrat kadın yaşamından memnun değildir. Torunuyla konuşuyormuşçasına yaptığı anlatımında iletişimsizlik içinde olduğu anlaşılır. Yalnızlıktan ve aile bireyleri ile iletişimde bulunamamaktan şikâyet eder. “...dinlemiyorsunuz, giderek yalnızlığım gömülüyorum, tabut ısmarlayacak param olsa, kuyulu evi bana kefen parası yapsınlar.” (s. 125), “... artık kendi aralarında toplanıyorlar, konuşurmuyorlar beni, anlattıklarım tedirgin ediyor, sen bile, dinlemiyorsun ki!” (s. 119).

‘Güzün Savaş’ta Burak devrimcilerle birlikte eyleme katılır. Ancak devrimcilere, eyleme karşı yabancılaşır ve yalnızlaşır. Eylemde tutuklanırlar ve iletişimsizliği yaşar. “Kuzey dinlemiyordu(...)Kimse dinlemiyordu onu, kimse ilgilenmiyordu onunla. Şimdi herkese yabancı, herkesten ayırdı.” (s. 68). Burak’ın kendisini arayan annesine ulaşabilmek için dışarıdaki birine sesini duyurmak isteği iletişimsizlik nedeniyle kesilir. Devrimciler Burak’ı dinlemek istemez. “Olur anlamına başını salmamıştı kız(...)”sus atık” demişlerdi, “sus sus” demişlerdi. “Anandan bize ne ulan” demişlerdi...” (s. 67). İletişimsizlik, Burak’ın hikâyede hemen her kesimle yaşadığı bir meseledir. Burak’ın ‘isyan’ edişinde önemli bir nedendir.

‘Lantern Magica’da Yazar’ın gitme demesine rağmen geçen mayıs ayında sevdiği kişi gitmiştir. Yazar, yalnızlık içindedir. Yaşamındaki suskuyu dile getiren ifadeleri hikâyede iki kez tekrarlar. İletişimsizliği yaşayışlarına göndermede bulunur.

“Henüz ilk. Henüz ilk kez birbirimize hiçbir şey söylemeksizin; düşünce ve duygularımızı örtbas ederek, nedense konuşmayarak(...)Ama suskunlukları herhalde ikimiz de ilk kez yaşamadık.” (s. 391)

Yazar, şimdide yaşadığı yalnızlıktan derin bir üzüntü duyar. “Bu gece 47’yle başlayıp 81’le biten o telefon numarasına kimse karşılık vermeyecek: Bir zamanki sevgili burada değil.” (s. 395). Sevdiği kişinin gelişi ile kuracakları iletişimin konusunu şimdiden tasarlar, bu ifadeleri de iki kez hikâyede tekrar eder. “Hiç bitmesin ve sen pazar günü gelince Sidere Adaları’ndan, bir papatyanın ucu kırılmış taçyapraklarından konuşalım olur mu?” (s. 398). Benzer bir şekilde ‘Bir Gönül Gurbetinde’de Kemal, arkadaşlarıyla kesilen iletişiminin üzerinde durur. “(Son üç yıl bir cehennemse: Son üç yıl birbirimizi hiç görmediyse, birbirimizden habersizsek...)” (s. 365). Hikâyede Kemal’in çevresinden farklı olduğunun altı çizilir. “Kemal çok duygulu çocuktur Bakiye. Bize benzemez.” (s. 364). Bu nedendir ki Kemal’in, yedi yıldır görüşmediği arkadaşının yerini öğrendikten sonra iç dünyasında hemen iletişime geçme isteğini görürüz. “(Aydın’a telefon etmeliyim. Hemen şimdi...)” (s. 365).

‘Son Yaz Akşamı’nda (SYA), iletişimsizlik kişilerin önemli bir açmazı olarak karşımıza çıkar. “...çölde giden yolcu için, sözcüklerin, iletişim olanaklarının dağarı da öylesine kısılmış, kısıtılmıştı.” (s. 589), “Oktay, “Niye hepiniz sustunuz?” diye sordu. (Hep susmamışlar mıydı?) Demek suspus oturuyorlardı.” (s. 682). Ressam İskender, iletişim sorunlarını eserlerinde ele almak ister, “Oysa renkler birbirinde erimeli, hatta birbirine geçmeli, insanlar arasında henüz kurulamamış o saydam, dupduru iletişim imkânları, hiç olmazsa resimde belirmeli. Belirmeliydi.” (s. 654). ‘SYA’da iletişimsizlik, susku konuşmaktan ziyade konuşulsa da anlaşılammaya, birbirini dinlememeye dikkat çeker.

“İşte insanların aynı dili konuşarak, aynı anlamalara gelen sözcükleri sıralayarak birçok kişiyle ilişki kuramadığı bir ortamda(...)İletişim kopmuştu: Bu, ne yazık ki, somut bir

gerçeklikti. Aynı dili konuşmalarına karşın, çoğu kez, kimse kimsenin dilinden anlamıyordu.” (s. 694)

‘SYA’, kişileri yabancılaşma neticesinde içsel anlamda birbirlerine kendilerini açmaktan uzaktırlar. Bu bağlamda yabancılaşma, insanın esas meselelerinin yalnızlığın ve umutsuzluğun konuşulamamasına neden olur. Kişilerarasında içtenliğin, birbirini duyumsamanın olmadığı konuşmalarda susku öne çıkar.

“İletişimleri parçalandığından, belki de bu yüzden, sehpadaki resim, yarım kalan suluboya, hiç güzel değildi.(...)ama başka birileri de çıkıp, içtenlikle konuşsaydılar, acılarını söyleseydiler, duygusuz, bencil değildi İskender, özvarlığına yansıyacak, duyumsadıklarını şekle dökmekten bir saniye bile kaçınmayacaktı. Gelgelelim herkes susuyordu; işte Tay susuyordu.” (s. 601)

Yabancılaşan insanların içtenlikten uzak bir biçimde iletişimde bulunduğu altı çizilir. İskender, yaşanan sorunları farkında olarak meselelerin üstüne gitmek isterken çevresinden karşılık bulamaz. Diğer kişiler, bu perspektif içinde paylaşım gayretinden uzak yüzeysel iletişimlerde bulunurlar.

İleri'nin kahramanları yaşamdaki iletişimsizliğe karşı her zaman toleranslı değildirler. Kahramanlar, iletişimsizliğin hâkim olduğu ortamlarda veya durumlarda bilinçli bir şekilde ‘susku’yu, susmayı tercih ederler. Yaşanan iletişim problemlerinin üstüne gitmekten vazgeçerler. İç dünyalarına dalarlar.

‘Cumartesi Yalnızlığı’nda deri işçisi kız ailesi ile iletişim problemleri yaşar. Babasının çalışarak kazandığı parayı almasından rahatsızlık duyar. Evdeki yaşantısından mutsuzdur. “Sofra hep suskun yemek yeyişlerle sürer.” (s. 74).

“-Nereye gittiniz?” dedi anası. “Hiç” dedi Kız, omzunu silkti isteksiz. -Sanki dinleyecek. Yağ alayım un alayım, tuz alayım

yeter ona. Babamın da rakısı konsun önüne. Ötesi umurlarında değil.” (s. 74)

Kız, ailesi ile yaşadığı iletişimsizliği evleneceği Kaynakçı ile de yaşar. Kaynakçı, Kız’ın sözlerinden alınır ve susar. Neticede ayrılırlar. Kız, yalnız kalır. İletişimleri kesilir. Kız, sevdiği ile iletişiminin kesilmesinden rahatsızlık duyar. Umutsuzluğa düşer. “-Sen sustun önce. Ağzının iki yanında yumuşamaz çizgiler, elimi bıraktın.” (s. 74).

“Artık konuşmuyorlardı. Hiç konuşmuyorlardı. Kız koluna giriyordu Kaynakçı’nın. Kolunu indiri indiriveriyordu Kaynakçı. İçi sıra bir şeyler ağlıyordu Kız’ın.(...)Otobüste de konuşmamıştı Erkek, Kız elini uzatmamıştı ayrılırken.” (s. 76-77)

Alıntılardan da görüleceği üzere ‘susku’ kısa hikâyenin bütününe yayılmıştır. Kız’ın içine düştüğü umutsuzluğun ardından ‘susku’yu tercih ettiğini görürüz. “Nereye kız?” demişti karşı evden bir komşu; yanıt vermemişti, yanıt vermeyecekti artık kimselere.” (s. 77).

İleri’nin hikâyelerinde kahramanların dış dünya ile yaşadıkları iletişimsizlik nedeni ile konuşmaktan vazgeçtiklerini, içe kapandıklarını ‘susku’yu, susmayı tercih ettiklerini gördük. Kahramanların bu ‘susku’larını bir yılgınlık, vazgeçiş veya sonuç olarak görebiliriz ancak kahramanların ‘susku’larının, susuşlarının bilinçli bir tercih, çevreye sırt dönüş olarak yani bir ‘tepki’, karşıtlık olarak algılanmasının daha isabetli olduğunu düşünüyoruz. Çünkü İleri, kahramanları genellikle muhalif kimliklere sahiptirler. Kahramanların çevreleriyle yaşadıkları kopuş, karşıtlık susmayı tercih edişleri ile son formuna ulaşır. Anlaşılma çabalarından vazgeçerler çünkü anlaşılamayacaklarını, anlaşılmadıklarını düşünürler. Bu bağlamda kahramanların ‘susku’ tercihleri yabancılaşma meselesi ile ilintilidir. Bazı susuşlarda kahramanların edilgen yapıları da etkindir.

‘Kapalı İktisat’ın kahramanı –isimsiz- koptuğu yaşam biçimin ardından suskuya bürünür. “Zaten epeydir konuşmaktan vazgeçtim. Sözlerimin ciddiye alınmadığını pek açık biçimde ayırımsıyorum.” (s. 426). Kahraman, bohem bir hayat algısını terk ettiği bilinçliliği ile çevresinde kendisini anlayacak kişi olmadığı kanaatindedir. Çünkü, kahraman zihnen koptuğu yaşam anlayışından henüz madden ayrılamamış yeni çevresini tesis edememiştir. Kahramanın Nedret ile yakınlaşmasının ardından bu açmaz bir nebze de olsa aşılır.

‘Hüzün Kahvesi’nde kahraman -isimsiz- çocukluğunda geçirdiği yaşantılar nedeniyle yabancılaşır. İnsanlardan hatta ailesinden bile ayrışır. Sevdiği kişi haricinde dış dünyayı ‘öteki’ler olarak görür. Yabancı olduğu yaşam içinde konuşmamayı, içine kapanmayı tercih eder. ‘Susku’, kahramanın karakterinde yerleşik bir durumdur. ‘Hüzün Kahvesi’ kısa bir hikâye olmasına karşın birkaç yerde birkaç sözcükle kahramanın ‘susku’su, susmayı tercih ettiği hikâyede yer edinir. Kahraman, daha hikâyenin ilk satırlarından itibaren çevresindeki insanlardan uzak durmaya onlarla konuşmamaya çalışıyordu. “Çardağın altına, eşige dizilmiş sandalyeden birine çökerdi, birisi tanyacak, yamacına gelip söyleyecek diye ödü kopardı.” (s. 11). Kahramanın, sık sık gittiği kahvede takındığı tavır, konuşmamayı tercih ettiği, içine kapanışı evinde, aile fertleri içinde de geçerlidir. “Ben bir yabancıydım aranızda, kardeşim de uyardı aile tablosuna.(...)Sonra onlar gibi konuşamaz, onlar gibi gülüp söyleyemez, hep öyle durgun, çok kez taş gibi.” (s. 11). Kahramanın ‘susku’su yabancılaşmasının getirdiği bir sonuçtur. Kahramanla yaşlılar arasında ‘susku’ yönüyle ortaklık vardır. “ Yaşlılar dünyanın gidişinden söz ederlerdi, kimileri kendi gibi suskun...” (s. 18).

‘Yürek Burkuntuları’nda Bay T.’nin ‘susku’su vardır. Bay T., yabancılaşmayı ve yalnızlığı yaşar. Kahramanın yaşadığı bu iki ana mesele ve onlarla birlikte gelen umutsuzluğu ‘içe kapanma’yı beraberinde getirir. Bay T., duyarlı, edilgen bir yapıdadır. Aşağıdaki satırlar hemen her söylemek istediğimizi özetler.

“Sevgi ötelere çıka gelmişti. Şemsiyesini tanıdım hemencecik, öbür şemsiyelerin yanında biraz kendini eğenmiş bir şemsiyeydi bu. Benimkiyse –bencileyin- içine kapanıktı. Ve olur olmaz küserdi yaşamın umutsuzluğuna. Bir duvarın dibinde duruyordum. Sevgi’nin karşısına çıkacak korkusuzluğu bulamıyordum kendimde.” (s. 31)

Bay T. yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere buluşmak, konuşmak için çağırdığı Sevgi’nin yanına gidemez, onunla konuşamaz, konuşmaz. Somut bir şekilde Bay T.’nin susmayı tercih edişini çok kısa bir cümle içinde görürüz. “İlgi oturuyor yanımda. Konuşmuyoruz, camdan bakmayı yeğ tutuyorum.” (s. 20). Bu satırlarda Bay T., bir yolculuktan bahseder yanında oturan erkek sevgilisi İlgi’dir. Bay T.’nin ‘susku’su burada bir tercih gibidir, susmayı seçmiştir. Yukarıda dikkat çektiğimiz gibi hikâyenin genel yapısının Bay T.’nin içe kapanıklığı yani dışa kapalılığı ile yoğrulduğunu göz önüne aldığımızda hikâyede Bay T. dış çevresi ile iletişimsizdir. En çok âşık olduğu Sevgi ile konuşur. Sevgi kendisini terk edince bu iletişim de kesilir.

‘Yıllar Var Ki’de kahraman, üniversitede yakın olduğu tek arkadaşını okul bittikten sonra yitirir, yalnızlaşır. Kahraman şimdideki yalnızlığından ‘sen’li bir anlatımla arkadaşıyla konuşuyor gibidir. “En doğrusu, bunun “sen”li bir iç konuşma olduğunu söylemektir.” (Harmancı 2006:257). Suskuya yakındır. “Niçin, ah niçin senin karşında suskunum.” (s. 249), “Susuyorum; bu bardağın ucu kırık, ille de dudağıma takılıyor. Rakının acısıyla kanın tuzu bir arada. Böylesi daha iyi.(...)ses etmiyorum işte, kabuğuma çekilmiş.” (s. 251). Dolayısıyla kişi şimdide dışa kapanıktır. Tek arkadaşını yitirdikten sonra yakın olduğu sol çevrenin kişileri ile iletişimini keser. “Bir daha hatırlamayacağım insanlar. Çoğunu tanımadım bir çift laf etmedim.” (s. 255-256).

‘Yarın Ağlayacağım’da kahraman –isimsiz- Kenan ile gezintidedir. Kahraman derin bir yabancılaşma ve yalnızlık duygusu içindedir. Bu bağlamda içine kapanıktır, gezinti sırasında iç dünyasına dalar adeta. Bu noktada kahraman ve Kenan arasında oluşan ‘susku’ durumu vardır. “Yeniden susuyorum.(...)Göz göze

geliyoruz. Susuşumu kavramaya çalışıyor.” (s. 269), “Kalkıyoruz. Yine çok az konuştuk. Yine hiçbir şey anlatmadım. Yine suskunluğu yeğledik. Sessizliğin dilini mi çözdük, nedir...” (s. 272).

“Kenan’ı buraya niçin getirdiğimi bilmiyorum. Yol boyu susuyoruz; yalnızca gelincikleri gösteriyorum.(...)Yavaş yavaş susmayı, kendimi anlatmamayı öğreniyorum.(...) Sessizliği, suskunluğu yaşıyoruz birlikte.” (s. 267)

Kahramanın dile getirdiği susku durumuna rağmen konuştuğu, anlaştığı tek kişinin Kenan olduğunun altını çizmek gerekir. Suskuyu yaşarlar. Ancak konuştukları zaman anlaşılır. İletişim kurabilirler, hikâyede diyaloglar sınırlı olsa da. Şu satırlar Kenan’ın kahramanı anladığını gösterir. “Hiç kimse sevmemiş seni. O yüzden sevmiyorsun insanları.” (s. 273).

‘Kırık Minyatür’de Kemal’in yozlaşmışlık içindeki çevresine karşı içine kapandığını görürüz. Bu durum Kemal’in suskusunu, iletişimsizliği yaşayışını meydana getirir. “Ellerini tutamıyorum. “Yanımda kal” diyemiyorum; “hep yanımda kal.” Bir şey söylemiyorum.” (s. 324), “ Beni anlamıyor Nesrin. Hiç kimse anlamadı beni.” (s. 326).

‘Asalak’ta evlatlık Güner, burjuva olan ailesine ve yakın çevresine yabancılaşır. Manevi ve düşünsel anlamda yalnızlık yaşar. Sevgiden yoksundur. Eşref Selim’de aradığı yakınlığı bulur. Tıp öğrencisidir, okulu bitirince Anadolu’ya ülküleri uğruna gitme orada yeni, temiz bir yaşam kurma hayali vardır. Hikâyede Güner’in psikolojisini monologlardan okuruz. Güner, daha ilk sayfada yabancılaştığı, yalnızlaştığı çevresine karşı ‘susku’yu susmayı tercih ettiğini söyler. “(... Susup bekleyeceğim ağzımı bile açmayacağım artık.)” (s. 51). Yabancıları olduğu insanlarla iletişimi kesmek ister. Teyzesi Güner’e bu bolluğu bırakıp gitmemesi gerektiğini söyler. Güner ise teyzesinin sözleri karşısında başını eğip susmayı yeğler. “İçim sıkılıyor. Başımı önüme eğip oturuyorum.” (s. 55).



‘Yarın Olsun’da Kemal, içinde bulunduğu burjuva yaşamına yabancılaşır ve onların yanında susmayı tercih eder. “Dilsiz gibiydim onların yanında; söylediklerinden utanarak ve hiç konuşmuyordum. Bu hayatı sevmiyorum gerçekte.” (s. 343), “...susmak temelli susmak belki doğrusu” (s. 347). Kemal, sosyalist arkadaşı Önder, ile de zaman zaman sessizliği yaşar. “Kahvenin onca gürültüsünde ikimizi kaplayan sessizlik duvarı.(...)Artık anlatmıyor Önder. Zaten suskundur.” (s. 349-350).

‘Mahpes’te Deli Mustafa’nın bir iktidar ortağı olarak kapatıldığı hücresinde yalnızlığı içinde dışarı ile iletişimin kesilmesine, bir bakıma Mustafa’nın içe kapanışına ‘susku’suna, konuşmamasına şahit oluruz. “Sustum. “Konuşmaz” dedi Ahmed.(...)Mustafa ise hiç konuşmaz...” (s. 10), “Sustum.” (s. 11).

“Daha gün doğmadan gökyüzü niye kızıl? Kimseye sormadım. Vaktiyle, suların parlamasıyla kararar gökyüzünü ve yeryüzünü de sormamıştım. Sormamayı, susmayı, istememeyi çocukken öğrenmiştim.(...)Bu yorgun atları arabaya niye koştunuz? Sormadım. Yazık, günah değil mi? Sormadım.” (s. 7-8)

İleri, bazı hikâyelerinde tanıdığı yazarların yaşamına değinir. Anıları etrafında bu kişileri bize anlatır. Değinilen isimlerin ortak yönleri, yazar ve aydın oluşları çerçevesinde yabancılaşmayı yaşamaları ve içe kapanmalarıdır. Susmayı tercih edişleridir. İleri, ‘Gündüzün Bir Kadeh Konyak’ta Fikret K.’nın (Fikret Ürgüp) susmasına değinir.

“Club 12’de onu herkes tanıyormuş. Birçok akşam, gece geç saat geldiğini söylediler.(...)Bazen konuşuyor, söyleşiyor; bazan da barda tek başına oturuyor, kimseyle konuşmuyormuş.” (s. 75)

‘Yağmur Akşamları’nda Lale Dilek’in (Selçuk Baran) içe kapanışı ve Lale Dilek ile olan iletişiminin kesilişlerinin altını çizer. “Yazdıklarından sanki konuşmak istemiyordu. Fakat zaten ne zaman konuşmuştu ki.” (s. 95).

“Lâle Dilek, 1980 sonrasında İstanbul’a taşındı.(...)O genç, alımlı, güzel kadın(...)yıllar öncesine ait bir hayal olmuştu. Yorgundu, bıkkındı. Yıllar öncesinde dedim ama, beylik ifade, hepi topu on yıl, belki daha az. Konuşmuyordu, kendinden söz açmıyordu.” (s. 98)

“Argos zamanı Lâle Dilek’i aradım.(...)Dergi için hikâye istedim. Sustu. “Yoksa yazmıyor musunuz?” “Onun gibi bir şey...” sesi uzaktı. Israr ettim.(...)Bir süre daha geçti böylece. Lâle Dilek’le iletişim yine koptu. Ne Beyoğlu’nda karşılaşma ne Divan, ne telefon görüşmesi.(...)Birkaç yıl önceydi, yayın ilanlarını okuyordum(...)Kalakaldım. Lâle Dilek ölmüş! Haberim yok. Kimsenin haberi yok.” (s. 100-101-102-103)

‘Şark ve Garp, Ne Şark Ne Garp’ta İleri, Tanpınar’ı ele alır. Tanpınar’ın yaşamına eleştirel bir yaklaşım sergiler. Hikâyede Tanpınar’ın ‘sükût suikastı’na da yer verir. “Sükût suikastı! Sükût suikastı! Haykırmak geçiyor içinizden.” (s. 132).

“Arkadaş çevreniz sizi hızla terk ediyormuş. Umurumda değil diyorsunuz; ıssızca konuşmak, yazmak yetti bana.(...)suikast, etrafınızdaki susku. Susuyorlardı. Uzun yıllar.” (s. 111)

İleri’nin eleştirel tavrını bir kenara bıraktığımızda; Tanpınar’ın sükût suikastının ardından yalnızlaşıp içe kapandığını belirtebiliriz.

“Rezaletler çıkardığını hayal ettin. Ertesi sabah, sus pus oturduğunu öğrendin. Hiçbir şey yapmamışsın.(...)Dilin tutuldu, elin ayağın kesildi, yaralı hayvan gibi inine döndün.(...)İnine çekilen yalnız bir adam.” (s. 119-120)

İleri'nin hikâyelerinde yer verdiği bu meseleyi özetlediğimizde; iletişimsizliğin hikâyelerde bir sessizlik ya da iletişimin olmasına rağmen kişilerin birbirini anlamayışı, dinlemeyişi ile altı çizilir. Diğer taraftan İleri'nin kahramanları iletişimsizliği eleştirirken aynı zamanda iletişim olanaklarının açılması için çaba da gösterirler. Bazı kahramanlar ise yaşadıkları yabancılaşma nedeniyle gayret göstermekten vazgeçerler. 'Tepki' mahiyetinde 'susku'yu tercih ederler. Zaten iletişimin olmadığı yerde iletişimde bulunmaktan vazgeçerler. Son olarak yazar, aydın kişiler geçirdikleri yaşantılar nedeni ile içe kapanırlar –yabancılaşma- ve susarlar. Konuşmamayı, iletişime geçmemeyi yeğlerler.

#### 2.2.6 NİHİLİZM

İleri'nin hikâyelerinde nihilizm yabancılaşma olgusunun bir uzantısıdır. Nihilizm 'birey'in yaşadığı bir durumdur. Dolayısıyla nihilizmi yaşayan bireye göre ele almak, sınıflandırmak incelemek gerekir. İleri'nin hikâyelerinde yabancılaşma burjuva kişileri söz konusu olduğunda yozlaşmaya; insanın insanı yönünden kaybına işaret eder. Burjuva kişileri zevk, cinsellik ve kumar odaklı bohem bir yaşamda ereksiz, bilinçsiz şekilde sürüklenirler. Nihilist bir perspektiften okunabilecek yabancılaşma ile ilgili diğer kısım ise İleri'nin hikâyelerinde sanatçı, aydın kişilerin yaşadıkları yabancılaşma neticesinde sürüklendikleri bohem hayatları, boşunalık duygularıdır. Söz konusu kişilerin yabancılaşma neticesinde yaşadıkları nihilist yaşam, duygular 'bilinçlilik'ten hareket eder burjuva kişilerinin aksine.

İlk kısım; burjuvazi içinde oluşan nihilist yaşam yukarıda işaret ettiğimiz ayrımlar nedeni ile derinlik taşımaz, yozlaşma odaklıdır bir bakıma tek boyutludur. İleri, çizdiği burjuva kişileri burjuva zenginlerinin yozlaşmış yaşamlarını gözler önüne serer. Bu gözler öne serişte burjuvalar yozlaşmışlıkları ile 'öteki'dirler. Ahlaki, vicdani yani insani hassasiyetlerini yitirmiş toplumun maneviyatından bilinçsizce uzakta yaşamaktadırlar.

‘Pastırma Yazı’nda Faruk, burjuvaziye mensup olmamasına rağmen bir burjuva olan Elif ve ailesi ile kalmaya başlayınca burjuvazi yaşamına alışır, yozlaşır. Zamanla yaşamı nihilist bir düzleme kayar. “Ne alan adamı olmuştum, ne onların istediğince türedi bir burjuva. Yozlaşan, toplulukların dışına kayan, inançlarını yitiren bir bir...” (s. 150). Faruk, hayata bakışını, ölçütlerini yitirir, bohem bir hayatın ardında sürüklenir. “Bah’ı, Şubert’i elektronik müzikle çalan plaklar çalardı evinde. Dinlerdik esrarlı cigaraları sarıp. Gerçekten kopmuş yaşıyordum” (s. 141). Bu süreçte sadece yaşamak vardır. “Ben de düşünmezdim, alıştırmıştım kendimi hiçbir şey düşünmemeye.” (s. 145), “Esrara alıştıyorlardı, en güzel dünyayı tanıyayım diye.” (s. 147).

‘Hayatımın Romani’nda Cenani, şimdideki yaşlılığından geçmişini anlatır. Cenani’nin başından birkaç evlilik ve ayrılıklar geçmiştir. Cenani, Burhanettin Efendi’ye olan aşkı uğruna Paris’e kaçar. Burhanettin Efendi, Cenani’nin peşinden Paris’e gitmez ve başkasıyla evlenir. Cenani, Paris’te Kont Malinovski ile evlenir. Ancak mutsuzdur, evini ve çocuklarını özler. Umutsuzluğa düşer. Bu noktada nihilist bir yaşama kayar. “İçimdeki engin boşluktan, hiçlik hissinden herkes bîhaberdi. Hattâ ben bile. Akıntıya, hayatın hızına kapılmış gidiyordum. Yalnız kendimi dinlediğim anlar korkunçtu.” (s. 222). Cenani, nihayetinde vereme yakalanır. Cenani, tipik bir burjuva olarak hazza, cinselliğe düşkün oluşu nedeni ile hiçlik duygusunu yaşamıştır.

‘Kapalı İktisat’ta kahramanın -isimsiz- yaşamının ilk evresinde, “rantiye hayatı”nda (s. 438), nihilist bir izlek takip ettiği görülür: “Bizler için yaşamın büyük ya da küçük herhangi bir anlamı yoktu: Gelişigüzel yaşıyorduk.” (s. 438). Kahramanın hayatındaki ‘anlam’ eksikliği tespiti önemlidir. Hayatın anlamsallığının eksikliği, kahramanın kendiliğini ve çevresini anlamlandırmaya varmada dolayısıyla evrenine bakışındaki ölçüt yokluğudur. Kişi, ‘anlam’a ulaşmak için bir ölçüt – süzgeç- bilincine sahip olmadığından ‘anlam’a yani değerlendirmeye ulaşamaz. Bu durumda, kişinin hayatında neyin olduğu ya da neyin olmadığı sonucunu

kestirememekteyiz. Gelişigüzel yaşam, bu perspektifte ele alındığında nihilist bir okumaya tabî tutulabilir.

‘Prens Hamlet’in Trajik Öyküsü’nde Feridun, Calibe’nin cenazesinde yaşamını gözden geçirirken sanatçılığını, dış görünüşe önem veren ve cinsellik odaklı hayatını nihilist perspektifte anlamlandırır.

“O cenaze günü derin bir tuhaflik hissettim. Hayatım, ilişkilerim, mesleğimdeki şu düzmece yükselmişliğim beyhude geldi bana. Kırk yedi yaşında hiçlik uçurumuna yuvarlandığımı sezinliyordum.(...)Bununla birlikte yalan, ikiyüzlülük dokusuna sızmıştı varlığımın. Taşbebek Calibe bir efsane bırakmıştı ardında; ya ben?!” (s. 748)

Calibe ile hayata bakışını düşünsel anlamda değiştiren ancak pratik manada hayatını aksettiremeyen Feridun, yaşamındaki hedefsizliğini görür, farkına varır. Çünkü Feridun’un yaşadığı hayat yüksek değerleri barındırmayan İleri’nin hikayelerinde zaman zaman ‘rantiye hayatı’ olarak adlandırılan savrulmuş bir yaşamdır. Bohem hayatı da diyebileceğimiz bu yaşamda Feridun, görünüş ve haz meraklısı olarak karşımıza çıkar. “Kendime bakmaya doymazdım...” (s. 730), “Düzmece saygınlığım özellikle orta yaştaki ya da bu çağı yeni aşmış hanımları baştan çıkartıyordu. Hepsi de bana âşıktı.(...)Bazılarıyla gelgeç serüvenlerim olurdu.” (s. 730). Esasen Feridun’un yaşamındaki boşluğu görüşü Calibe dolayısıyla yaşamını gözden geçirecek şekilde farkındalık kazanmasıyla gelişir. Zira hikâyede Feridun, şimdiki zamanda geçmişini ele alır, değerlendirir.

‘Kötülük’te Kenan, A.S.’nin intihar edişinden sonra yaşamını sorgularken vicdan azabı içinde suçluluk duygusunu hisseder. Bu psikolojik durumun hissedilişi neticesinde Kenan’ın yaşamını anlatımında tipik bir burjuva olarak nihilist perspektifte bir hayat sürdüğünü görürüz. Kenan’ın bohem yaşamında öne çıkan en önemli unsur ise cinselliktir, duyarsızlığıdır. “O sıralar, uzak akrabadan ‘şen dul’ Halide Hanım’la ateşli bir aşk macerası yaşıyordum.” (s. 565).

“Duygusuz, rahat, işi tıkırında, kabasaba adamın tekiyim ben.(...)sıradan yurttaşları bile hemen gözyaşlarına boğacak ne varsa... tümünü, işittiğimde, gördüğümde, tanıklık ettiğimde, hattâ doğrudan doğruya kendim paylaştığımda omuzlarımı silkmekle yetindim: Bana ne! Ee, hayat böyledir! Her şey insanlar için... Yaşamın sarsıntıları(...)umurumda değildi: Ben acı çekmiyordum ya... canım da yanmıyordu, parasız da kalmamıştım...” (s. 546)

Meselenin ikinci kısmında ise sanatçı, aydın kişilerin genellikle yozlaşmış çevrelerine yabancılaşmaları neticesinde ortaya çıkan nihilizm vardır. Kahramanlar anlaşılama problemini yaşarlar, iletişimsizlik içindedirler. Bir süre sonra içe kapanırlar, ardından yaşamlarında anlamsızlık, bohem hayat ve ölçütsüzlük oluşur. İfadelerimiz özetleme niteliğindedir, her hikâyedeki nihilizme giden süreç farklı değişkenleri barındırabilir. Nihilizmi yaşayan kahramanların sanatçı, aydın kişiler olmaları yani belli bir bilinçliliğe sahip oluşlarının yaşadıkları nihilizmi burjuva kişilerinin yaşadığı nihilist hayattan ayırdığını söylemiştik. Bu noktaya dair düşüncelerimizi açıklayalım. Konunun anlaşılması açısından Mehmet Sevgili'nin çalışmasında üzerinde durduğu Melvin Seeman'ın yabancılaşma kuramına bakmamızın faydalı olacağı kanaatindeyiz.

“Marks'ın kapitalist üretim biçimi ve onun getirisi olan toplumsal ilişkiler açısından ele aldığı yabancılaşma kavramına, Melvin Seeman ise bilişsel ve tutumsal ölçekle bakmıştır. Marks'ın sosyolojik boyutuyla ele aldığı yabancılaşmayı psikolojik boyutta değerlendirmiştir. “Yabancılaşmanın psikolojik halini; güçsüzlük, anlamsızlık, tecrit olma ve normsuzluk, kendinden soğuma boyutlarının oluşturduğunu” söyleyerek kavramı daha somut ölçülebilir hale getirmiştir.” (Sevgili 2005:73)

İleri'nin hikâyelerinde sanatçı, aydın kahramanlar çevrelerine –toplum-yabancılaşırlar ve bu yabancılaşma neticesinde dış dünya ile hayata bakış, yaşam itibariyle herhangi bir paydaşlık içinde olmamaları, olamayışları noktasında yalnızlaşırlar. Kanaatimizce Melvin Seeman'ın kuramında bu tecrit edilmeye karşılık gelir. Yabancılıkları ve yalnızlaşmaları neticesinde yaşamlarında olagelen

eylemlerine karşı soğurlar, bu da kendine yabancılaşmadır. Sevgili'nin üzerinde durduğu Seeman'ın kuramındaki kategoriler birbiriyle ilintilidir. Biz, konumuz açısından kuramın daha ziyade güçsüzlük, normsuzluk ve anlamsızlık değişkenleri üzerinde duracağız.

Sevgili (2005:81), güçsüzlüğü şöyle tanımlıyor:

“Bireyin kendi davranışlarının istediği sonuçları elde edemeyeceği ya da aradığı desteği bulamayacağına ilişkin olumsuz algılamasından, beklentisinden kaynaklanan duygudur.”

Birey, yaşadığı yabancılaşma ve yalnızlık ile ilintili olarak edilgenlik içindedir. Çevreyle uyumlu olamadığı, iletişim kuramadığı için yaşamda arka planda kalır. Bir nevi öğrenilmiş çaresizlik yaşar, yaşamda, yaşamında bir şeylerin değişemeyeceğini, değiştiremeyeceğini –umutsuzluk- düşünür ve de içe kapanır. İleri'nin kahramanlarının edilgen, güçsüz oluşu genellikle yaşadıkları yabancılaşma ile ilintilidir. Kahramanların anlaşılama, iletişim problemleri onların içe kapanmasında önemli etkendir. Anlamsızlık, “Bu duygu aslında bireyin toplumu ve çevresinde olup bitenleri anlayamama durumudur.(...)Bireyin kendi etkinliğine bir anlam verememesidir.” (Sevgili 2005:82). Bireyin, yaşadığı yabancılaşma neticesinde hemen her şeyi bir anlamsızlık içinde görmesi, boşunalık duygusu yaşaması. Hatta bizatihi yaşamı anlamsız bulması, görmesidir. Bireyin ölçütlerini kaybetmesi, değerlendirmeden, anlamlandırmadan uzak olmasıdır. Hiçlik hissinin yaşamına egemen olması ve yaşamı bu perspektiften görmesidir. Normsuzluk ise:

“Toplumsal normların belirlediği başarı hedeflerine ulaşmak için toplum tarafından onaylanmayan davranışların benimsenmesi anlamına gelmektedir.(...)birey kanunsuz ve meşru olmayan araçlar kullanabilir.” (Sevgili 2005:82)

Bireyin, toplumca kabul görmeyecek olan eşcinsellik, alkol ve uyuşturucu madde kullanımı hatta intihar da bu boyutla ilgilidir denebilir. Çevresiyle, toplumla

yaşamda, düşünselde paylaşımı olmayan birey, toplumun genel inanışlarına bağlı değildir, hatta bu inanışların, kalıpların dışında hareket edebilir. Dolayısıyla bu bilinçli bir ‘ihlal’dir. Bireyin yabancılaşması ile geldiği bu süreçte normsuzluk bir sonuç olarak görünür. Bir diğer boyutuyla bireyin normsuz davranışları topluma ve yaşama bir ‘tepki’ mahiyetinde algılanabilir. O halde içinde bilinçliliği barındırır. Burjuvanın boheminde ise bilinçsizlik, insani yanın yozlaşması ile gelen bir normsuzlukla yaşanan, cinsellik, kumar gibi ahlâki yıkıntı vardır.

İleri’nin hikâyelerinde değindiği sanatçı, aydın kişilerin yabancılaşma neticesinde yaşadıkları bohem hayat, yaşama nihilist bakış ifade etmeye çalıştıklarımızın gösterimi açısından önemlidir. ‘Prens Hamlet’in Trajik Öyküsü’nde inceleyeceğimiz karakter “Öykünün en önde yer alan figürü ünlü tiyatro sanatçısı Cahide Sonku’nun hayatından esinlenerek “eserleştirildiği” belli olan Calibe Hanım’dır.” (Harmancı 2006:262). ‘Prens Hamlet’in Trajik Öyküsü’nde (PHTÖ) Calibe’yi Feridun’un bakış açısından takip ederiz. Calibe, sanatçı kişiliğiyle sanat dünyasında özgün bir yerde durur. “Her şeyden evvel, konukseverdi, gülekti. Hattâ alçak gönüllü bile denebilir. Ne var ki alçakgönüllülüğü aradaki yoğun üstünlük farkını hiçbir zaman ortadan kaldırmıyordu.” (s. 735). Feridun’u esasta etkileyen Calibe’nin çevresini değerlendirişidir. Calibe, sanat dünyasının ikiyüzlü, çıkarıcı diğer kişilerine benzemez. İçinde bulunduğu sanat dünyasını eleştirmekten geri durmaz. Aydın bir kişi olarak muhalif gözle çevresinin içinde bulunduğu durumu ve bu çevrenin kişilerini yerer. “Nazım Bey! Ben bilhassa yanlış oynuyorum. Düzelteceğinize, “Bravo!” diyorsunuz. İktidara yaranmak sizin ruhunuza işlemiş...” (s. 735). Calibe, sanat dünyasının yozlaşmasından, niteliklerini yitirmesinden rahatsızdır. “Bence cemiyet başka birtakım kıymetlere... veya kıymetsizliklere kayıyor.” (s. 742). Calibe, sanat dünyasının diğer sanatkârlarından farklı olarak topluma sırtını dönmemiş. Toplumun alt tabakalarının sıkıntılarını duyarlıdır. Calibe’nin etken kişiliği sanat dünyasından dışlanmasına neden olur. Şermin’in Calibe’nin eşiyle ilişki yaşaması ve Calibe’nin tiyatrolardan uzaklaştırılması Calibe’yi sanat dünyasına sırt çevirmeye iter. Bu noktadan sonra Calibe’nin düşüşü



başlar. “Bense iki üç kez karşılaşmalarımızda onun asabiyetinde bir donukluk, insanlardan bir uzaklaşma, tiksinti hissediyordum.” (s. 741).

“En adi meyhanelerde rastlayanlar olmuş; boyuna içiyor ve:  
“Daha düşmek istiyorum, daha!” diyormuş.(...)Calibe Hanımefendi’nin bir otel odasında ölüsü bulundu.” (s. 748)

Calibe’nin yaşamını Feridun’un bu bağlamda -düşüş- değerlendirişi dikkat çekicidir. “Besbelli, düşüş isteğiyle hepimizin ruhsuzluğundan intikam almıştı Calibe Hanımefendi.” (s. 755). Feridun, bu çıkarımıyla Calibe’nin yaşamını anlamlı bulur, yüceltir. Dolayısıyla Feridun, bu çıkarımıyla çevresinden yana değil Calibe’nin tarafında durur, düşünsel anlamda. Calibe’nin bertaraf edildiği sanat dünyasında Şermin, gibi ikiyüzlüler, çıkarıcılar ön plandadır. Feridun’un bu durumu bir cümlesinde geçen ara cümlede şöyle görür, “... -Kötülüğün zaferi! Mutlak zaferi!- ...” (s. 756). Calibe, bile isteyerek bir tepki olarak ‘bohem’ bir hayata yönelir ve ölür. Calibe’nin ölümü ve ölümünün ardından bıraktığı sanatı yüceltilir. “Taşbebek Calibe bir efsane bırakmıştı ardında; ya ben?!” (s. 748). Calibe, ilkin sanatçı kimliğiyle sonra aydın kimliğiyle çevresince anlaşılama derdindedir ve bu durum içinde çevresiyle yaşadığı açmazlar nedeniyle mutsuzdur. Bunun dışında esas önemli olan Calibe’nin yaşadıklarının seçiminde dış kaynaklı nedenlerin rol oynadığıdır. Hikâyede Calibe’nin eşi tarafından Şermin ile aldatılışı ki Şermin de tiyatro sanatçısıdır. Ve her devrin adamlarınca sahnelerin dışın itilmek istenmesi Calibe’nin düşüşü seçişine, ölüme gitmesine neden olmuştur. İleri’nin Calibe’yi idealize ettiği açıktır. Oğuz Cebeci (2009:37-38), sanatçı figürünü ele alışında sanatçının bohem yaşamını anlamlandırırken sanatçının hayatındaki düşüşü, bohemi seçişi yorumlar.

“... sanatçı/yazarın eski anonim kimliğinin bir parçası olarak yoksul, derbeder, bohem bir hayat yaşaması ve çile çekmesi, varlıklı bir hayat sürmesinden çok daha olağan bir durumdur.(...)öbür insanlardan farklılık gösteren kişiler olmaları beklenmektedir. Sanatçının fiziki görünümü ve yaşama biçimi de ideolojik olarak belirlenmiştir. Bu anlamda “bohem” denilen yaşam biçiminin ardında belirli bir evren

anlayışı durmaktadır. Ortalama hayattan ayrılan bu kişi hem toplumun hoş görü gösterdiği hem de, bir bakma, böyle olmaya zorladığı kişidir.(...)Cahide Sonku'nun alkolizme kayarak sokaklarda noktalandığı yaşamının bazı yazarlar tarafından idealize edilmesinin ardında da benzer bir duygu yatmaktadır. Maddi dünyanın refahını ve toplumsal pozisyonunun sağladığı ayrıcalıkları reddeden bu azize figürü, kendi trajik sonucuyla insanlığın günahlarının kefaretinin ödeyen bir kurbanı dönüşmektedir.(...)Selim İleri'nin yapıtları, yazarın Cahide Sonku'nun "hayatın maddi tarafını reddetmesi" olarak algıladığı bu yönünün yüceltilmesine ilişkin pasajlarla doludur; yazarın bu ilgisi söz konusu figürün kendi bireysel yaşamında oynadığı özel rolü göstermesinin yanı sıra, araştırmacıya, Selim İleri'nin toplumsal bilinçaltına ait bir motifi sezmiş olduğunu da düşündürür."

İfadelerde bu mesele içinde önemsedığımız yön; sanatçı figüründe var olan gelen 'bohem' yaşamın toplumca hoş görülmesinin yanında sanatçının boheme kaymasında toplumun da rolünün olduğunu göstermektedir. Bir nevi sanatçı bu yaşama mecbur oluşu sonucu, bohem yaşamla toplumun kefaretinin öder. Calibe, yozlaşmış çevresince adeta bu yaşama itilir. Görünürde Calibe'nin yalnızlaşması ve bohem düşüşü bir sonuç gibiyken aslında 'tepki'dir. Calibe, yozlaşmış çevresine yabancılaşmasının ardından kendini bohem yaşama atar. Toplumun algılarına ters gelecek eylemlerde bulunur. Alkol, alkole ölüme, intihara gidişi, uyuşturucu ve neticede savrulmuş bir yaşam. Aşağıdaki satırlar Calibe'nin savrulmuşluğunu, ölçütsüzlüğün anlamsızlığın yaşamını sarışını ortaya koyar.

"Calibe Hanımefendi eşinden ayrıldıktan sonra da tantanalı ömrünü sürdürdü; büyük servet sahibiydi yine(...)Taşbebek Calibe Hanımefendi kâh oynuyor, kâh sahneden uzak kalıyordu. Birkaç ay büyük muvaffakiyetlerle bu sanatı, tiyatroyu sarsıyor; sonra adeta söz dökülemez bir usanç, bıkkınlıkla kaçırıyordu sahneden. Hayatına değişik erkekler karıştı. Bazan genç, eril bir futbolcuydu sevgilisi, bazan orta yaşlı handiyse aşkın ve pek narın, handiyse efemine bir piyanist. Her şeyinde hep tezat, karşı uçlar egemenlik kuruyordu. Meselâ eril sevgilisiyle, futbolcu oğlanla beraberken konuşmasına, davranışlarına bir mahalle kızı senbenliliği yapıp kalıyor(...)Sonra, piyanist

sevgilisiyle aydın bir hüviyet kazanıyor, süzölmüş bohemi yaşıyordu. Çok içtiğini, uyku ilâcı nihayet uyuşturucu kullandığını biliyorduk.” (s. 744-745)

Özetle, Calibe sanatçı, aydın birey olarak yozlaşmış çevresine ve kendine yabancılaşır, tiyatroculuğu kesintiye uğrar. Anlaşılma problemleri –iletişim- yaşar. Neticede içe kapanır ve kendini bohem yaşantıya vurur. Anlamsızlığın, normsuzluğun olduğu nihilist bir yaşamdır bu. Alkolle ölüme gider, uyuşturucu kullanır ve genç, yaşlı sevgilileri olur. Ölümüyle, düşüşü ile toplumun bir nevi kefareti ödemiştir.

İleri, deneme, anıya yaklaşan “*Yağmur Akşamları*” hikâyelerinde tanıdığı, bildiği sanatçı, aydın kişilerin yaşamlarındaki hiçliği, anlamsızlığı, normsuzluğu ve ölçütsüzlüğü aydın yabancılaşması bağlamında anlatır. ‘Gündüzün Bir Kadeh Konyak’ta Fikret K.’nin (Fikret Ürgüp) anlatımında Fikret K.’nin yabancılaşması neticesinde nihilist bir perspektifteki yaşadığı hiçlik duygusu, normsuzluğu kendini bohem yaşama vuruşu Calibe’yle birlikte meseleyi en iyi şekilde ifade der. Aşağıda Fikret K.’nin serüveni anlatan parçaları sıraladık. “B.’ye hayatı sevmediğini söylemiş. Yaşamaya ancak alkolle katlanabildiğini.” (s. 81).

“Fikret K.’ya gelince, düzgün cümleler falan umurunda değildi, dünyası kaygılı, bulanık ve karanlık. Hiçleşmeye varan bir hayatın yazarıydı. Bana bugün öyle geliyor. Hiçleşmeye giden yolu kavramaya boş yere çalışıyorum, hiçleşmenin uçurumuna yuvarlanmak üzereyken.(...)Fikret K., yazdıklarının peşinde koşmuyor, onları okutmak için fazladan çaba harcamıyordu. Muhakkak ki, kendi dünyasına kapanarak yazmayı tercih ediyordu. Deniz üstü meyhanede, içki dilimlerine, kadeh dilimlerine ve ölüm bekleyişine böldüğü günde(...)Acaba buraya nerden geldi? Hangi sancıdan? Bunu deşebilsem, yanıtlayabilsem, kendi hiçleşme serüvenime belki yanıt bulacağım. Günden güne hiç! Önüne geçmek istediğim halde. Fikret K., insanlığın kurtuluşsuz olduğunu nihayet kabullendikten sonra, belki huzur duymuştu, “zehir yeşili” bir huzur. Ben korkuyorum. Geriye dönmeye çalışıyorum, çocuk şarkılarına, “...iştirak

edemedikleri toplumun hayat kaidelerine isyan ediyorlar...”  
(Şizofreni’den.)” (s. 72-73)

“Fikret K.’nin kendisini ise, ikinci kez, yine o tarihlerde bir gece, Sıraserviler’deki Club 12’de gördüm.(...)Club 12’deki kişi Hawai manzaralı rengârenk bir gömlek giymiş, saç baş iyice dağınık, ihtiyar Elvis Presley.(...)Hepi topu bir yıl içinde epey yaşlanmış, düşkünleşmiş, çökmüştü. Yine de piste çıktı. Tek başına, gösteri sırası kendisine gelmişçesine dans etti. Hüzünlü şansonla bağdaşmayan, hareketli, çılgın bir dans.(...)Club 12’de onu herkes tanıyormuş.(...)Bazan konuşuyor, söyleşiyor; bazan da barda tek başına oturuyor, kimseyle konuşmuyormuş. İçkili geliyormuş, birkaç kadeh konyakla devam ediyormuş.” (s. 74-75)

“Son gördüğümde, bir yaz günü, temmuz, gökyüzü kızgın mavi, Fikret K. Kadıköy’de sokaklara kusuyordu.(...) ‘Kusarken’ onların hepsini ‘kurtarmak’ istiyordu. Beni seni kurtarmak istiyordu. Şizofreni başka türlü nasıl yazılır? Club 12’deki toy yazar adayı değildim: Gördüğüm sahne irkiltmiyordu. Tam tersine, meydan okuyuş hissettim. Başkaldırı. Yücelten bir şey.” (s. 78)

İlk alıntıda İleri, Fikret K.’nin umutsuz -güçsüzlük- olduğunu ve yaşadığı yabancılaşma neticesinde içe kapandığını, yazar yönünü sekteye uğrattığını gösteriyor. İleri’nin parçanın sonunda Fikret K.’dan alıntılacağı cümlede değindiği ‘isyan’ ise Fikret K.’nin yabancılaşma neticesinde günü kadehlere bölüşünün -bohem- ‘teпки’ olduğuna işaret eder. Fikret K., sanatçı, aydın olarak yaşadığı yabancılaşmayla içe kapanıp kendini alkole verir, yaşam(ın)da ‘anlamsızlığı’ görür. Yazdıkları hiçleşmeye varan bir hayatı anlatır. Kendini alkole verişi ise bir nevi alkole ölüme gitmektir. Bu normsuzluğu hatırlatır ki alkole olan bağımlılığın toplumca yadsınabileceğini düşündürür. İkinci alıntıda ise, Fikret K.’nin yaşının aksine genç gibi giyinişine dikkat çekilir. Söz konusu gece kulübündeki halinin, eylemlerinin karanlık iç dünyasının aksine dışa vurumda hareketli ve renkli olduğunu ifade eder. Bu tezat gibi gözüktür, aslında giyinişi ve gece kulübündeki hali, eylemleri; alkollü oluşu, kimseyle konuşmayı -anlaşılama problemi ardından gelen susku hali- iç dünyasındaki bunaltısını, boğunçunu dışa vurmaktan başka bir

şey değildir. Tek cümlede ise Fikret K.'nin yaşama alkolsüz devam edemediğini ifade eder. Yaşama, bakışının tümüyle bir 'anlamsızlık' olduğunu, hiçleşmesini gösterir. Son alıntıda ise İleri, Fikret K.'nin anlatımıyla kendindeki izlenimleri de söylüyor. Fikret K.'nin isyanı, tepkisi kusma eylemiyle zirve yapıyor. Fikret K.'nin kusuşu sanatçı figüründeki rollerden kurban olmaya karşılık geliyor gibidir. İleri, bu durumu seni beni kurtarmak, yani kefaret ödemekle paralel değerlendiriyor kanaatimizce. Son cümlede bu tavrın, Fikret K.'nin hiçleşmesini ortaya koyan bohem hayatının 'tepki', başkaldırı olduğunun altını çizirken aynı zamanda Fikret K.'yı 'idealize' ediyor, onaylıyor. Neticede İleri, Fikret K.'nin yabancılaşma serüvenindeki, hiçleşmesinde yaşadığı anlamsızlık, normsuzluk, güçsüzlük duygularını; sanatçı figürünün rollerinden olan bohemini, kurban oluşunu ve de bu süreçteki 'bilinçlilik'ini ortaya koyuyor, okuyucuya gösteriyor.

'Yağmur Akşamları'nda ise yazar Lâle Dilek'in (Selçuk Baran) yaşadığı anlamsızlık duygusu satır aralarında vardır.

"Yazmak zorundayım, yazmam gerek. Dergilerde yayımlansın, kitap olarak basılsın diye değil. Okurlar için değil. Okuyanlar beğensinler diye değil. Yaşam bana saçma geliyor. Başkalarının, herkesin yaşamında anlamsızlıktan başka bir şey göremiyorum. Bu saçmalıktan, bu anlamsızlıktan kurtulmam için yazmam gerek." (s. 90)

İfadelerden Lâle Dilek'in duyumsadığı hiçliği, anlamsızlığı yazmak eylemi ile dışa vurarak; bir bakıma çalışma, kendisi için yazarak aşma gayretinde olduğunu anlıyoruz. 'Şark ve Garp, Ne Şark Ne Garp'ta ise İleri, Tanpınar'ın yaşadığı susku suikastına ardından içe kapanışına ve yalnızlığına yönelik ifadelerinde Tanpınar'ın da yazma eylemi ile güçsüzlüğü, boşunallığı ve hiçliği yaşadığına, aşmak isteğine göndermede bulunuyor gibidir.

"Avunma oyunlarıydı. Önünüzdeki bungun günlere. Boşuna bir hayatı sürüklediğinizi düşünüyordunuz.(...)Yazıyorsunuz Narmanlı'daki odanızda. Beyoğlu şenlikli gecesine

hazırlanıyor, bütün o Avrupa döküntüleri şıkır şıkır. Yazıyorsunuz, boşuna hayatınızı sürüklemek, sürdürebilmek için.” (s. 114)

İleri, hikâyelerinde bazı şeyleri hissettirmek ister gibidir. Aşağıdaki ifadeler, Mehmet Emin Ersoy’un hayattan kopuk anlamsızlık, hiçlik duyguları içinde alkole, uyuşturucuyla sonlanan hayatını, bir nevi intiharını içerir.

“Habere göre, yalnız alkol değil, uyuşturucu madde. Git git en ucuzundan. Cenazesini kim kaldıracak? Fakat o zaten yıllardan beri sokakta. Besbelli, yalnızca mâzinin ıstırapları. Elinde yakıcı bir zehir tutarak, ölümü bekliyor. Ölümü özleyenler arasında o da...” (s. 145)

Ressam Muhittin Sebati’nin yaşadığı yabancılaşmasını ortaya koyan satırlarda da “...ona küçücük bir yaşama sevinci bile sunamayan coğrafya, kültür, her şey, dün ve bugün.” (s. 130), Sebati’nin hiçlik, anlamsızlık yaşadığını düşünebiliriz. ‘Son Sayı’da Tezer Özlü’nün yaşamını özetleyen satırlar da aynı perspektiften yorumlanmaya müsaittir.

“Büyükbabasının karşısında oturan kız çocuğu, büyümüş, hayatını sokağa, başkalarına ezildiğine inandığı insanlara savurmuş, felsefe okumuş, içmiş içmiş, yıkılıp kalmış, alkol tedavisi görmüş, güzel uzun saçları ağarmış, kalbi hep ağrımıştı. Arkadaşımdı o benim. Ben hâlâ içiyorum.(...)Niye nereden aklıma geliyordu Tezer Özlü, bin dokuz yüz yetmişler.” (s. 16)

‘Gündüzün Bir Kadeh Konyak’ta Fikret K.’nin (Fikret Ürgüp) anlatımına tekrar döndüğümüzde İleri’nin kendi hiçleşme serüvenine atıflar yaptığını görüyoruz.

“Acaba buraya nerden geldi? Hangi sancıdan? Bunu deşebilsem, yanıtlayabilsem, kendi hiçleşme serüvenime belki yanıt bulacağım. Günden güne hiç! Önüne geçmek istediğim halde.” (s. 73)

Satırlardan İleri'nin de hiçleşmeyi, boşunalık ve anlamsızlık duygusunu yaşadığını anlarız. Fikret K.'nin hiçleşmeye varan yaşamından kendi hiçleşme sürüvenini anlamlandırma, temellendirme gayretindedir. 'Hayat Sönüp Giderken'de İleri'nin yaşama bakışında ve yaşayışında geyenin kayboluşunu, hedefsizliği görürüz. "Boşunaydı, bomboştum." (s. 72).

"Daha kötüsü, yaşamda bir amacım ereğim kalmamıştı. Günlerim bomboş geçiyor, bende günlerin birer birer geçmesini bekliyordum. Yazıdan çiziden buz gibi soğumuştum. Yazmanın ne anlamı var, neyi değiştirecek, neyi değiştirebilir ki... diyordum. Değerlerim ölçülerim çökmüştü. Sabahları kalkınca sonbahara bakıyordum, yalnızca sonbahara.(...)Ülküsüz yaşarken, sönüp gitmiş değerlerime aldırıışsız kalıyor, yeni değerler, yeni ülküler gereksinmiyordum. Kaskatılık, donmuşluk ele geçirmişti özvarlığımı." (s. 70-71)

İfadelerde İleri, yaşadığı anlamsızlık, boşluk duygusunun yanında yaşadığı 'güçsüzlük' -umutsuzluk- nedeni ile hep ola gelen yazmak eylemine mesafeli -kendine yabancılaşma- olduğunu belirtir. Sonbahara bakıyordum, sözcükleri İleri'nin yaşadığı umutsuzluğu, içe kapanmayı belirtmesi açısından dikkate değerdir. Ülküsüz olmak, yani ereksiz, amaçsız bir yaşam içinde yaşadığını, yaşamında 'anlamsızlık'ın olduğunu gösterir. Ardından gelen ifadeler de ise 'normsuzluk'u ifade eder gibidir. Öyle ki hem olan, olagelen değerlerine, ölçütlerine aldırıışsız kaldığını hem de alternatif olabilecek ölçütlerden, değerlerden uzakta durduğunu belirtir. Tüm bu ifadeler, İleri'nin yaşamında boşluk, hiçlik hislerini duyumsadığını ortaya koyar.

'Perisiz Evler'de İleri'nin Virginia Woolf'ten okuduğu kitaplardan nihilizme dair göndermeler vardır. İleri'nin etkilendiği satırlar okunduğu anda bir önsezi iken ruhun kararması umutsuzluk ile içine düşülen nihilizm sonradan yani şimdide duyumsanan bir durum haline gelir. Yazar'ın şimdideki, yaşlılığındaki durumu; içine kapanıklığı, yabancılaşması ve umutsuzluğu hiçliğe, anlamsızlık duygularına dönüşmüş olabilir.

“...her defasında Yıllar’ı yarım bırakırdım: Karanlık sonra çöksün, girdaptan sonra, girdaba kapılınca, kayboluşta. Hiçbir şeyin anlamı kalmayacak, hiçlik, kutupların soğuğu, ruhun kararması. Sonradan. Şimdilik sadece önseziydi.” (s. 121)

Nihilizm bağlamında değerlendirebileceğimiz hikâyelere baktığımızda, kahramanların yaşadığı hiçlik, boşluk hislerinin yabancılaşmanın, yalnızlığın ve umutsuzluğun bir uzantısı olduğunu görürüz.

‘Bir Denizin Eteklerinde’de (BDE), yabancılaşmanın vardığı nokta olarak nihilist bir yaşamın izleri Cem’de ortaya çıkar. Cem, kendine yabancılaşması neticesinde yaşamsal hassasiyetlerini yitirir.

“Bense her şeyin bittiğini, sevince ve üzünce ilişkin her şeyin sona erdiğini sanıyordum. Doğadan bıkmıştım. Yapma güzelliklerle uğraşmaktan, elişi bahçeler kurmaktan, parklardan geçmekten usanmıştım.” (s. 480)

‘BDE’de, Cem’in sevinç-üzüntü zıtlığında her şeyin sonra erdiği varsayımını intihar ettiğini göz önünde bulundurarak yorumlamak gerekir. Yabancılaşmadan intihara varan süreçte Cem, kuracağı bahçede ölümü, intiharı simgeleyen zakkumlara yer verir. İntihar ile yaşam arasında gelişen çizgide yukarıdaki ifadelerden hareketle yaşamın algısal anlamda düz bir çizgide sıfırlandığını düşünebiliriz. Cem, içinde bulunduğu durumu nihilist perspektifte yorumlamaktadır. Her ne kadar Cem, yabancılaştığı yaşamında eleştirel tepkiler verse de intihar edişi yabancılaşmanın aşılama neticesinde gerçekleşir, anlaşılır. Sevinç-üzüntü çizgisinde her şeyin bitmesinin kişiyi ve yaşamını bir çıkmaza iteceğini; kişinin hiçliği, boşunluğu yaşayacağını, neticede hayatı anlamsız olarak göreceğini düşünebiliriz.

‘Son Yaz Akşamı’nda ana mesele olan yabancılaşma nedeniyle yalnızlaşan ve iletişim sorunlarıyla umutsuzluk içinde sürüklenen kişilerin yaşamında nihilizm bir



sonuç olarak ortaya çıkar. Başta ressam İskender olmak üzere hikâye kişilerinin yaşadıkları boşluk, hiçlik –anlamsızlık- zaman zaman açığa çıkar.

“İnsan daha çok gençken solmaya yüz tutabilir, usulca, kimselere belli etmeden solar, aşklar ve arkadaşlıklar anlamını yitirebilir -Tanrı’ya inanmak o zaman başlar- her şey solar. Her şey solmuş olmalıydı.” (s. 589)

İskender’in yaşamındaki yabancılaşma, yalnızlaşma, iletişimsizlik ve umutsuzluk adeta yaşamın kendisini sıfırlamış anımsızlaştırmıştır. Nitekim intihar ve gitme temleri bu anlamsızlaşmadan kurtulma isteğiyle gelişir. Anlamsızlık insanın normal yaşamının dışına çıkmasına neden olurken insan yaşamının ayrılmaz parçalarının -sevgi, arkadaşlık, iyimserlik, çalışma gibi- yitirilmesine neden olur. Bu doğrultuda yaşamın kendisi bir ‘boşunalık’ olarak algılanır.

“İşte her şey yaşanıp bittiğinde; çünkü araya yıllar, değişen, oynak zaman, iş hayatı, meslek çalışmaları, siyasal çalkantılar, başarılı başarısız sergiler, bidüziye bocalayış, karasızlık, var olma savaşı, hep de o boşluk, boşunalık duygusu girerdi...” (s. 638)

‘SYA’da nihilizmin, diğer hikâye kişilerince de duyumsandığına dikkat çekilir.

“Kadir anlayabildiğini söylüyordu; pişmanlıklar, bütün bir ömrün hiçliği; hem, insan kendini öylesine yorgun, öylesine çökkün hissedebilir ki, gelecekle ilintili kaygıları anlamsızlaşır.” (s. 642)

“Kadir, “Galiba hepsi boş” dedi; “sevmek, evlenmek, çoluk çocuğa karışmak. Bir boşluk var hepimizi kuşatan.” “Öyle yaşamaya zorunlu olduğumuzdan; tekdüzelikten, renksizlikten.” Tay söylemişti.” (s. 665)

‘Son Yaz Akşamı’ kişiler modern yaşamın içerisinde dirler. İş hayatları nedeniyle yabancılaşmayı yaşayan kişiler normal bir yaşamdan uzaklaşırken insani olan pek çok şeyin de dışına çıkarlar. Yalnızlık, iletişimsizlik ve umutsuzluk insan ruhunun temel problemleri olarak ‘SYA’ hikâyesinde yer edinir. Bu kısır döngünün aşılabilmesi nedeniyle de nihilist bir yaşam ‘SYA’da her an duyumsanır, “Anlam hemencecik yiter. Boşunluk duygusu hep bastırır.” (s. 668).

‘Sabahsız Geceler’de kahraman yazar Selim İleri’dir. Yalnızlıkla ilintili olarak yaşamını anlatan Yazar, yaşamındaki boşluğa, hedefsizliğe zaman zaman dikkat çeker. “Ufak tefek maddi sorunlar dışında, akıltasımızı çelen bir şey yok.” (s. 412), “Bugünden sonrası böyle aylak, bomboş mu geçecek?” (s. 420). ‘Yarın Olsun’da Kemal, yabancılığı ait olamama bağlamında yaşar. “Hep böyleydin Kemal. Ne tam bize benzerdin, ne de kendi sınıfına ait olabilirdin.” (s. 346). Bu psikoloji içindeki Kemal, yaşamında boşluğu, anlamsızlığı duyumsar. “Bomboş geçen günler. Akıl almaz bir savruluktayım.” (s. 345), “Korkunç bir boşluk içindeyim. Gün dolduruyorum sanki.” (s. 349). ‘Eski Bir Kalbim’de Yazar, yalnızlığı ve yabancılaşmayı derinden duyumsar. Her ne kadar duruma alıştığını önemsemediğini belirtse de rahatsızdır. Türkiye’nin içinde bulunduğu kaos ortamı ve yaşadıkları Yazar’ı umutsuzluğa iter. Yazar, yaşadıklarını bir savrulmuşluk, bir nevi anlamsızlık olarak görür. “Şimdi durup kendi savrulmuşluğuma bakacağım.” (s. 248). Yazar’ın ifadesi rayından çıkmış bir yaşantıya işaret eder. Yazar, bu durumdan da rahatsızdır.

### 2.2.7 GİTME

İleri’nin kahramanlarının ‘gitme’ istekleri göze çarpar. Kahramanlar, yabancılık çektikleri, yalnız ve mutsuz –umutsuz- yaşamlarında içinde buldukları zaman ve mekândan uzaklaşma, kurtulma, kaçma ihtiyacı diyebileceğimiz ‘gitme’yi duyarlar, isterler. Diğer İleri, meselelerinde olduğu gibi bu meselenin de otobiyografik bir yönü vardır. Harmancı, İleri’deki ‘gitme’ ihtiyacını ortaya

koyarken İleri'nin kahramanlarının 'gitme' ile bağlantısını da anlamlandırmamıza yardımcı olur.

“İleri, çocukluğundan itibaren ağırbaşlı birisidir. İçinde daima bir “gitmek, terk etmek” duygusu vardır. Fakat içindeki duyguları harekete geçirmez. “...kalkıp gitmek, serüvenlere karışmak bana göre değildi. Ben yerleşikgillerdendim.” diyerek bu tarafına vurgu yapacaktır.” (Harmancı 2006:20).

İleri'nin gitme isteğini duyusunu hikâyelerde göstermeden önce şu hususu belirtelim. İleri'nin kahramanları edilgen, güçsüz –genellikle- yapıları nedeni ile gitme isteğini duymalarına rağmen gitme isteklerini eyleme geçiremezler. Tabii, bunda İleri'nin kendine dair sarf ettiği 'yerleşikgillerdendim' ifadesinin de payı vardır. Dolayısıyla gitme isteğini gerçekleştiren İleri kahramanları sınırlıdır. Uzak gidişlerden ziyade yakın mekânlara süreli gidişler vardır. İleri'nin kahramanlarının gitmeyi isteyişleri, yabancı oluşlarından ve muhalif kimliklere sahip olmalarından da beslenirken gitme isteklerinde zaman zaman 'tepki' de hissedilir.

İleri'nin “*Fotoğrafi Sana Gönderiyorum*” ve “*Yağmur Akşamları*”nda yer alan hikâyelerinde 'gitme' isteğini, ihtiyacını ortaya koyan ifadeler vardır. Bu doğrultudaki hikâyelerde gitmeye dair ifadeleri inceleyelim. ‘Son Sayı’da İleri, bir öykü dergisinin kapanması durumunda aranan çarelere değinirken, bütün bu konuşmaların arayışların ardından gitmek ister. “Kimiz biz? Biz burada toplanmış beş on kişi. Hemen çıkıp gitmeliyim. Birbirimizi bir daha hiç görmemek...” (s. 18). ‘Yağmur Akşamları’nda İleri, hep olagelen ve ola gelecek olan gitme isteğini dile getirir. “İzmit’e kadar hiçbir zaman yürümedim ama, Halil Taşçı’nın ‘gitmek’ isteğini hep duydum, bugün hâlâ. Altmışındaydı Halil Taşçı.” (s. 94). ‘Perisiz Evler’de yine, İleri'nin geçmişinden itibaren bir gitme arzusunda olduğunu görürüz. Yalnızlık, yabancılaşma ve umutsuzluk İleri'nin gitme isteğini çocukluğundan itibaren doğurur. Yatılı okuduğu yıllardaki gitme isteğini dile getirir. “Çocuk, uçan... usulca, ağır ağır uçan kuşa bakmaya koyulur, akşam yemeğinden sonraki etütte, gözleri uykulu, kuşlar gibi uçup gitmek ister.” (s. 126).

“Kafamı kurcalayan bir soru: Niye tramvay, taşıt, yolculuk, gitmek? Daha o zamandan? Öyleyse, daha o zaman başlamıştı ‘gitmek.’ Şimdi var olduğum yerden gitmek, daima gitmek.” (s. 87)

İleri'nin iç dünyasındaki pek çok meselesi şimdiye uzanmıştır, değişmemiştir. Gitme isteğini yakın zamanda da şimdi de duymaktadır, istemektedir.

“Teşvikiye'deki evin mevsimi, acıyı tanıyışların mevsimidir. Kaçıp gitmek isteğinin en yoğun yaşandığı mevsim. Hep Cihangir'deki sokağı, yokuşu, düşünüyordum. Yokuşun başında, yol ağzında, karşınıza birden çıkan yağmurlu deniz. Ta uzaklardan sizi çağırır. Gidince her şey değişecek! Gitmek: Daha o zamandan.” (s. 139-140)

‘Nerval Diye Biri’nde İleri, Gérard de Nerval’i ele alırken, okuduğu metindeki ‘kuş’lara zaman zaman dikkat çeker. Nitekim ‘gitme’ arzusuna da ‘Nerval Diye Biri’de kuş, kanat ve uçmak bağlamında değinir. “Beyaz kanatlı büyük deniz kuşları, özleyip de açılmadığım enginlere. Gidecektin. O vakit. Fakat gitseydin de bir şey değişmeyecek.” (s. 31). İleri'nin gitme bağlamında gidemeyişini hikâyede kırlangıçlarla ilintili olarak görürüz.

“Nerval’in her yerden her an çıkıp gitmeye hazır bir “kırlangıç” hali varmış.(...)Kırlangıçlar... yaz başında geldikleri, güz ortasında gittikleri söylenirdi.(...) “Kırlangıçlar gidiyor” dedim.(...)Hiçbir zaman kırlangıç halim olmadı.” (s. 23-24)

‘Gökyüzü Yıldızlarla Dolu’da İleri, taşındığı evindeki psikolojisini, kendinde uyanan gitme isteğini anlatır.

“Oysa Teşvikiye'deki evde, son dönemler, tek satır yazamaz hale gelmişim. Yıkılış, içsel çöküş ağır basıyordu.(...)Uzun akşamlar yaşadım orada, yazı masasının başında, bezgin, içime kapanmış, ıssızlığı dinleyerek. Günbatımını seyretmek avuturdu. Gökyüzü maviliğini usul usul kaybeder, koyulaşır.

İhtiyacım olduğu halde gökyüzünü fazla göremem, çatılar örter. Ama uzaklarda hâlâ soluk mavi bir çizgi, beyaza yakın limonküfü dalgaları. Git git pembeleşen son kızartı. Çizginin deniz olduğunu düşlerdim. Akşam beni daima etkiledi. Denize açılıp gitmek de. Fakat hiçbir zaman gidemedim. O günlerde alıp başımı gitmek isteği daha çoktu.” (s. 35)

‘Gregor Samsa’nın Elyazısı’nda İleri, yabancılaşmasını ele alırken Kafka ve Dostoyevski’nin eserlerinden hareketle ‘böcek’ meselesine değinir. Hikâye boyunca İleri, yabancılaşmasını ve yalnızlığını irdeleyişinde çocukluğunda Almanya’da çekilen fotoğraftaki görüntüsünü anlamlandırır ve ‘böcek’ ile ilintili olarak çocukluğuna gitme isteği ile yaklaşır.

“Görüyorsunuz, işte orada, ellerine, kollarına bakın, boynunun büküklüğüne, Goethe’nin söylediği marazî gerginlikler yığını. Kınkanatlarının gizlediği öteki kanatlarını kullanabilseydi, uçsaydı, çekip gidebilseydi...” (s. 266).

‘Ada Gezintilerim’de İleri, hemen hikâyenin başında ada-gitme ilgisine dikkat çeker. “O zamanlar, iyimser ütopyalarda da, onların tam karşıtı kötümser ütopyalarda da, adaların yer, mekân, sığınak olduğunu bilmezdim.” (s. 205). İleri, Sait Faik, okumalarında Sait Faik’in gitme isteğini ilk başlarda bohemliğine verdiği söyler. Şimdideki algısının oluşumunu ise şu şekilde ifade eder:

“...bazı hikâyeleri, bazı hikâyelerdeki müthüş isyanı gözden kaçırmışım.(...)Güzelliği akasyaları, çamları, masmavi denizi Burgaz’ı iyimser ütopyaların adası yapabilecekken, ne olmuştu da, Sait Faik oradan kaçıyor? Soluk soluğa kalır, hep sorardım.(...)Burgaz’ın terk edilip, kötümser ütopyaların adası Siviriada’ya sığınmışlar sonra sonra, artık şaşırtıcı gelmiyordu.” (s. 220-221)

İleri’nin Sait Faik’in gitme isteğini anlamlandırmasının arka planını sanatçı-aydın yabancılaşmasında gelişen yalnızlık, umutsuzluk bağlamında değerlendirdiğini düşünüyoruz. Bu gidişler bir sonuç iken aynı zamanda bir ‘tepki’dir. İleri,

yaşadıklarını ön plana çıkardığı bu hikâyede iç dünyasındaki gitme isteğini de Sait Faik'in gidişlerine değindiği sayfalarda açığa vurur.

“Kırklarım sona ererken, yarım kalmış bir öykü, bir taslak, çiziktirilmiş hikâye parçası, belki hepi topu tek bir sarı defter sayfası, birdenbire o kaçıışı, çekip gitmeyi, kurtulmak isteğini çıkagetirdi.” (s. 220)

‘Eski Bir Roman Kahramanı’nda “Gitmek zorunda olduğumu düşününce. Epeydir oluyordu, sık sık oluyordu: Mevsimi gelince, gitmek zorunda olduğumu düşünüyordum, yılın bazı vakitleri, kendimle baş başa kalabilmek için.” (s. 3-4), der. Gitme'nin mekanı Ada'dır. İleri'nin gitme eylemi ile ilintili olarak Marmara'daki adalara gezintiler, gidişler öne çıkar. ‘Ölü Hikâyeci’de İleri, eski yazdıklarını okurken iç dünyasındaki gitme isteğini hissedişlerini okur. Not defterinden şu satırları okur. “Sabahın bu erken saatinde fırlayıp, vapurlara binip buraya niye geldiğimi(...)bire türlü çözememişim. Kaçıyorum. Hayatım bir kaçış oldu.” (s. 185). İleri, şimdide bu satırları okurken bu kez de okuduklarının uyandırdıklarından kaçmak kurtulmak ister.

“Garipseyerek, yabancılayarak okuyordum. O uzun Ada... Büyükada günü usul usul çıkageliyordu. O uzun günden korkuyor; aradan bunca yıl geçtikten sonra, şimdi de güz gezintisinden kaçmak, kurtulmak isteyeceğimi seziyordum.” (s. 185)

‘Şahane Bir Tuvalet’te İleri, geçmişini üzerinden hikâyeyi kaleme alır, “Yine öykü yazıyorum.” (s. 15). Hikâyenin kaleme alınışında İleri'nin hareket ettiği pek çok değişken vardır, “Madam Jüliyet öykü yazdırıyor. Çiçekler öykü yazdırıyor. Çocukluğum öykü yazdırıyor.” (s. 15). Hatırlayışları içinde bir manzarayı hayal eder, hatırlar, “Yaz ve sonbahar günleriydi.(...)Beyaz yelkeni görebiliyor musunuz?” (s. 18). İleri, devamında senli anlatımla şunları yazar, ifade eder. “Duyumsamaya çalışıyordu, bir iki izdüşüm daha. Eski yazıları yardımcı olabilir.” (s. 18). Bu satırlardan sonra İleri, eskiden yazdığı bir eseri okumaya koyulur, “Yazmıştı:

Sonbahar akşamüzerleri, kadın ve çocuk yürüyorlar, sakız ağaçları, kayaları kınalı kayalık, fakat nasıl oluyor da geri dönüyor, okumaya katlanamıyor alıp başını gitmek istiyor.” (s. 18). İleri'nin okuduğu eseri ‘Gelinlik Kızıdır’. Hatırlayışları ve okuduklarına devam edememe durumu İleri’de gitme isteği uyandırır.

‘Hayat Sönüp Giderken’de İleri, “Benim için ışık değil. Biraz sonra anlatacağım gibi...” (s. 37), der ve soğuk kış günlerinde balkona çıkışlarından bahseder.

“Hava açıksa ay ışığının soldurduğu yıldızlara bakardım. Bazan yağmur yağar, yağmurda uzak bir ses bana seslenirdi: “...Bunu hiç unutamıyorum...” Yağmurdaki ses ve yağmurun sesi, hayatım boyunca duyduğum seslerden daha acı, daha güzel gelirdi bana. Acıdan kurtulmak istedikçe güzelliğe kapılırdım. Bazan dayanamaz, sokaklara, sabaha karşılara fırlardım.” (s. 37)

Gitme, bağlamında yukarıdaki satırlara baktığımızda İleri, günlerce aylarca süren geceleri uyanıp balkona çıkışlarında yaşadıklarını, hissettiklerini anlatır. Bir sesi, yağın yağmurda işitir. Duyduğu ses ona acı gelmekle birlikte çok güzel de gelir. İçinde bulunduğu acı durumundan kurtulmak istedikçe bu sese, güzelliğe kendini kaptırır, adeta o sese, sesin geldiği bilinmezliğe ulaşmak karışmak ister. İleri'nin acıdan kurtulmak ve karşılara fırlamak ifadeleri ‘gitme’ ile ilintilidir çünkü bir terk edişi, içinde bulunulan durum ve mekândan uzaklaşmayı içerir. Yukarıdaki ifadelerin hemen hemen aynısını İleri'nin Tanpınar’ı anlatımında yalnızlık bağlamında ‘Şark ve Garp, Ne Şark Ne Garp’ta görürüz.

“Ah o gecelerde, Narmanlı Yurdu’ndan çıkıp, fırlayıp, Beyoğlu’na kavuşmak arzusu, o günkü “bohem bir midye tarlası gibi yapıştığı”. Durdurulamaz, önüne geçilemez, şiddetli bir arzu.” (s. 111)

İleri, hikâyede Mehmet Âkif’in ülkeyi ter edişine, gidişine de göndermelerde bulunur. Âkif’in gidişini sanatçı, aydın –yabancılaşma- kişinin gidişi olarak görmek

mümkün. “Çıkıp gidişinden sonra...” (s. 133), “Fransa Marie Antoinette’e acıyor, giyotine gönderdikleri kraliçelerini bağrılarına basıyorlar. Biz, padişahların dâvetini geri çevirmiş Âkif’i...” (s. 141).

Benzer şekilde ‘Söyle Kalbim’de Kemal, yalnızlık, annesinin hastalığı ve evdeki susku nedeni ile evden çıkmak ister. “Yapabildiği tek şey, bu suskun akşam saatlerinde, yoğurtçu çingiraklarında evden kaçıp gitmek.” (s. 386), “Akşam oldu mu, çekip gitmekten başka hiçbir şey yapamıyorum. Suskun, konuşmuyor, yakınmıyor....” (s. 390). ‘Dostlukların Son Günü’nde yine Kemal, derin bir yalnızlık duygusu nedeni ile evden arkadaşlarına gider, “Bir Pazar sabahı kalkıp onlara gidiyorum.” (s. 370).

“ “Pazar günü kimsenin evine gitme” demişti annem; “bir gün kovulacaksın.”(...)İnsanlara arkadaşlıklara ihtiyaç duyduğumuz zayıflık anları. “Anne, ben sokağa çıkıyorum” diyorum.” (s. 369)

‘Suva dö Pari’de (SDP), henüz başlangıçta Yazar kahramanın evine girmesi ile gelişen şu satırlar dikkat çekicidir.

“...aydınlatma mağazasından aldığım, solgun gecemavisi yarım karpuz biçimindeki, uzun okside demir ayaklı lambanın tuhaf bir iç sarsıntısıyla sallandığını görür gibiydim. Sanki bana: “Artık çek git; mümkünse, beni de al götür...” diyordu.” (s. 759)

‘Suva dö Pari’nin ana meselesi Yazar’ın yalnızlığıdır. Yazar, eski eşyalarla dolu evinde geçmişten ve yazarlığından hareketle yalnızlık üzerinde odaklanır. Yazar’ın yalnızlığı nedeniyle uzun zamandan beri gitme ihtiyacı hissettiğini anlıyoruz.

“Gözümün önünden yapmak isteyip yapamadıklarım, gitmek isteyip gidemediklerim, boş yere, gidebilirim avuntusuyla



hayal ettiğim deniz kıyıları, renkli ampullü gece gazinoları,  
bunların sulara yansıyan ışıkları geçiyordu.” (s. 763)

Diğer hikâyeleri inceleyelim. ‘Türküüz’de Suat, sevdiği Marangoz’un kendisini ülküleri uğruna terk edişinin ardından içe kapanır ve ‘gitme’ isteği duyar. “Kaçmıştı o. Seninle Anadolu’ya gitmişti anne.(...)Mektup bile yazmıyordu bana. Dünyadan elini eteğini çekmişti bütün bütüne.” (s. 40). Annesi Mediha, Suat’ın gitme isteğini Nejat ile aynı bakış açısıyla değerlendirir.

“Suat’ın elinden düşmezdi şiir kitapları. Kitapçı kitapçı gezerdi.(...)Sonra ölgün bir yaprak gibi pazarları beklemezoldu. Tek tek yırttı şiir kitaplarını, oyunları anmadı hiç. Fakülteyi bitirir bitirmez “gidelim” dedi.” (s. 49)

Suat’ın kendiliğini anlatımında istediklerinin olmadığı zamanlarda çok üzülüğünü görürüz. Ardından deniz-vapur bağlamında iç dünyasında var olagelen ‘gitme’ isteğini dile getirir. “Bir gün büyük bir vapur görmüştüm, bir gemi düşlemiştim, tanımadığım limanlarda aramıştım kurtuluşu.” (s. 39). Sevdiği insandan ayrıldıktan sonra İstanbul’dan uzaklaşır. Kendini bir öğretmen olarak çalışmaya adar. “Öğrenciler, o soysuz sürü yetmeliydi bana. Geceleri gün ışığıncaya dek oturur çalışırdım.” (s. 42).

‘Cumartesi Yalnızlığı’nda deri işçisi Kız, Kaynakçı ile evlenme hayalleri kurmaktadır. Evde mutsuzdur. Özellikle babasına bakışı olumsuzdur. Gitme isteği ilkin burada ortaya çıkar. Kaynakçı ile evlenip mutlu bir yaşam geçirmek arzusundadır. “Bir gün gidecek kız, Kaynakçı’yla evlendiği gibi gidecek.” (s. 73). Fakat Kaynakçı, Kız’ın bazı ifadelerini gurur meselesi yapar, ayrılırlar. Kız, derin bir yalnızlık ve umutsuzluk içine düşer. Kardeşinin ev ödevi olan ‘ev’i hayalindeki gibi yapar. Ardından içinden ‘gitme’ isteği yükselir.

“Fakat işte şimdi boğuluyordu, sevgi hüküm sürdüğü yüreğine amansız bir savaş açmıştı. Yerinde duramaz olmuştu.(...)Kapıya koşmuştu, yağmurluğunu sırtına

geçirdiği gibi... “Ben gidiyorum” demişti anasına. “Gecenin bu saatinde” demişti Ana. Aldırmamıştı Kız, çıkmıştı sokaklara. Sönük ışıklar vardı sokak aralarında, yıkık evler, çirkin gömüt taşları orda burada. “Nereye kız?” demişti karşı evden bir komşu; yanıt vermemişti, yanıt vermeyecekti artık kimselere. Sevdiğine gidiyordu işte, anlamıyorlar mıydı?” (s. 77)

Ancak, Kaynakçı bir not bırakarak gitmiştir. Kız bekler, Kaynakçı gelmeyince evden gider, ayrılır. “Kız kalkıp giyinmiş, kapıyı açmış, adam işerken çekip gitmişti.” (s. 78). Kız’ın son gidişinin yeri belli değildir. Hikâye bu gidiş ile son bulur.

‘Zeytinliklerin Altında Sükûn Yok’ta Macide, Recep’in hapiste olduğu yıllarda yaşamını idame ettirebilmek için işçilere yemek verebileceği bir dükkân açar. Dükkânı açarken Sacit Bey’den borç para almıştır. Sacit Bey, Macide’den ahlaksızlık yapmasını ister. Macide, bunu kabul etmez. Bir süre sonra işçiler dükkânı talan ederler. Borçlarını ödeyemeyecek hale düşer Macide. Tüm bu olumsuzluklar Macide’yi Ege’ye ‘gitme’ arzusu duymaya iter. Çünkü Ege’deki hayat her türlü olumsuzluğun olduğu kentten daha insancıldır. “Mahpusluktan kurtulur kurtulmaz, Adiloş’u taktık mı kolumuza, ver elini Ege!” (s. 88), “(Ege gülümsüyor gene Recep. Bir gemi geçiyor, ötürü öttürüyor düdüğünü. Çoban köpekleri sarıyor çevremi. Zeytinliklere koşuyorum.)” (s. 91-92).

‘Gelinlik Kız’da ana tema yoksulluktur. Kemal, çocukluğunda annesi ile birlikte sık sık ziyaret ettikleri İncilâ ve ailesinin yalnızlığını ve yoksulluğunu çocuk bakışından anlatır. Kemal’in annesinin İncilâ’nın evine eli dolu gidişleri karşısında adeta ezilen ev sahiplerini gören Kemal, yoksulluğu duyusuyla, hüznüyle oradan ‘gitmek’ uzaklaşmak ister.

“Annem onlara gittiğimizde daima hediyeler götürürdü.(...) Paketleri gizlice taşlıktaki ayakları sallantılı yemek masasına bırakırdı. İffet Hanım hemen fark eder, “Kızım, ne diye

zahmet ediyorsun” derdi. Sesindeki titreyiş, bende oralardan, o taşlıktan, odalardan kaçmak ihtiyacını uyandırır.” (s. 277)

‘Para’da burjuva kadınları köşkte toplanırlar, Ganimet de onlara hizmetçidir. Hikâyede eylemsel yönden bu şekilde görünen Ganimet’in iç konuşmalarında ise aşk beslediği kişi ile evleneceği günün hayallerinden doğan, düşünceleri ve duygulanımları vardır. Bu konuşmalarının birinde Ganimet’in evlenme ile ilintili olarak hizmet ettiği evden ayrılma yeni bir hayat kurma ile bağlantılı ‘gitme’ isteği vardır. “ ‘Bir gün anlatırım. Bir gün çıkıp giderim buradan.’ ” (s. 266).

‘Hayatımın Romanı’nda Cenân Hanımefendi evliliklerinde çeşitli nedenlerle evinden ayrılır. Cenân’ın esas ‘gitme’si kaçıışı ise Paris’edir. “Bahara girdiğimizde tıpkı Zübeyde Hanım gibi İtalyan bandıralı bir vapurla ve sahte pasaportla Napoli yolunda Paris’e gittim.” (s. 217-218). Ancak aranan mutluluk Paris’te de bulunamamıştır.

‘Kötülük’te Kenan, eski okul arkadaşı A.S.’nin intihar haberini bir gazete haberinde okuduktan sonra, “Bir an donup kaldım. Ya da o an hiçbir şey duyumsamadım.(...)Yüzüm ne kadar sarardı; Bunu pek kestiremiyorum.” (s. 550), der. Kenan, içinde bulunduğu bu psikolojiyle gitme isteği duyar. “Yerimden kalkmak, hemen vapura yetişmek, Büyükada’dan, karımdan, çolukçocuğumdan, işimden gücümünden, her şeyden öncesiz ve sonrasız kaçmak istiyordum.” (s. 550). Kenan’ın gitme isteği ‘kurtulma’ya işaret eder. İçinde bulunulan zamandan, mekândan dolayısıyla kendi yaşamından hatta kendinden kaçma, iç dünyasında uyanan duygulardan kurtulma olarak gitmede dışa vurulur.

Hikâyelerin bazılarında kahramanların gitme isteği ideolojik bir tavırla ilgilidir. Sosyalist hassasiyetleri olan kahramanlar, burjuvanın yozlaşmışlığının hüküm sürdüğü kentten, kent yaşamından gitmeyi umarlar. Bu tür gitme isteğinden gidilecek yer Anadolu’dur. ‘Asalak’ta Güner’in gitme isteği ilk başta sadece bir kent ve kent yaşamından usançla ortaya çıkar. Ancak ilerleyen cümlelerde Güner’in

‘gitme’ isteğinin evlatlık olduğu ve ait olamadığı, sevgisizlik yaşadığı ailesinden -annesine olumlu bakar- ve onların -burjuva- ve de çevrelerinin düşüncelerinden uzaklaşmak istiyor oluşunun baskın olduğu anlaşılır. Esasen kent bir burjuva mekânı olduğu için de kenti olumsuzluyordur. Çünkü hikâyede Güner’in iyi-kötü olarak her şeyi ayırdığını görürüz. Kent bu ayırmda kötü olan burjuvaların tarafında kalır. Güner’in hayali okuduğu tıpy bitirip ülküleri uğruna Anadolu’ya gidip kendine yeni bir hayat kurmaktır.

“Akçıl atlara, dor atlara yağız atlara nasıl olsa bir gün kavuşacaktım. Kasabanın birine gidecektim, herhangi bir kızla evlenecektim. İyicil, enstitü bitirmiş, oya yapmasını bilen, fırında kabak pişiren, karlı kışlı günlere erişte hazırlayan kızın biriyle.” (s. 62)

““Üzülme baba” dedim birden ayağa kalkıp, “bir gün çekip gideceğim kırlara, yeşilliklere.”(...)İsterse annemi de alıp giderim.(...)Ona anlatacağım, küçüklüğümden beri gerçek atalarımın yaşadığı topraklara –o çorak ve belki de verimsiz toprakları tanımadan, görmeden- dönmek istediğimi anlatacağım ona. Atları sevmeyi, ayışığını önemsiz, adı coğrafya kitaplarında bile geçmez bir kasabada seyretmeyi, dikkafalı köylülerle uğraşmayı öğreteceğim anneme. Birlikte öğreneceğiz.(...)Büyük kentte en güzel, en unutulmaz anılarımı bırakıp gideceğim.” (s. 55)

Hikâyenin bitimine doğru Güner, ‘gitme’den korktuğunu söyler. “Ava çıkmak istemiyordum şimdi. Şimdi av gözümde bir kıya vakti oluyordu, ürküyordum.” (s. 62). Ancak yukarıdaki alıntılardan anlaşılacağı üzere hiçbir zaman ‘gitme’ umudundan vazgeçmez.

‘Pastırma Yazı’nda Faruk, okumaya geldiği İstanbul’da Elif’i sever. Elif’in burjuva yönünü göremeyen Faruk, Elif’in ailesi ile yaşamaya başlar. Burjuvanın yozlaşmış yaşantısına dâhil olur. Burjuvazi yaşamına alışır. Kendine yabancılaşır. Durumunu fark ettiğinde ait olamamanın getirdiği kimlik bunalımını yaşar. İstanbul’dan ayrılp gitmeyi düşünür.

“Hukuk bitmeyecek. Kesin bu. Hukuku bitirmeyeceğim. Okumayı boşlamak değil dediğim. Okutulana inanmamak, okutulandan kaçıyorum. Büyük şehirden de. Büyük şehirden. Herhangi bir şeyi özlemeden bu kez.(...)Benimle birlikte yalnız Karagöz takımım gidecek. Aradığım dünyaya bakışı bulamadım, Karagöz oyunlarının, hayalbazın bakışını dünyaya. Varsın bulamayayım, kendim arayacağım. Taşlanacağım kahvelerde, çırılçıplak yüzüme gölgelik. Kimseye söylemedim gideceğimi.” (s. 168-169)

Faruk, İstanbul'dan yaşadığı kimlik bunalımı ile ayrılır. Hikâyedeki bir diğer 'gitme' isteği ise tipik bir burjuva olan Memo'nun gitme arzusudur. Memo, bohem hayatı sürer. Düşüncelerinde ısrarsızlık ve sıklık göze çarpar. Burjuvazi yaşamının içinde yalnız olduğundan yakını ve gitme isteğini dile getirir. “Yalnızlıktan bıktım, bir dostum bile yok. Hindistan'a gidelim, tapalım Buda'ya(...)orda her şey güzel, her şey hep birlikte...” (s. 153). Ancak Memo'nun yapaylığını, sıklığını göz önünde bulundurduğumuzda 'gitme' isteğinin ne kadar samimi olduğunu değerlendirmek, dikkate almak güçtür. 'Yarın Olsun'da Kemal'in arkadaşı sosyalist Önder, kentteki yozlaşmış yaşantıdan ayrılmak Anadolu'ya gitmek ister, “Burada kalmanın bir anlamı yok artık. Yaramadı.” (s. 343), “Ben kaçıyorum belki de büsbütün yozlaşmaktan kaçıyorum.” (s. 347). Kemal de Önder'e destek verir, “Kurtulacaksın gidince, Bu pislikten, çirkeften kurtulacaksın.” (s. 344).

Bazı hikâyelerde ise gitme isteği daha ziyade yabancılaşma ve yalnızlık duygusundan beslenir. 'Kırık Minyatür'de Kemal, çevresindeki yozlaşmadan rahatsızdır, içe kapanır. Yabancılaşmasından ve yalnızlığından çocukluğuna sığınmak ister, adeta çocukluğuna gitmek ister. “Yürüyorum topaç çevirmeye gidiyorum, fir döner topacım. Mandolin çalacağım tımbır-tımbır, Do-Re-Mi...” (s. 330). 'Hüzün Kahvesi'nde kahraman -isimsiz- yabancılaşmış ve yalnızdır. Özellikle sevgi beslediği tek yakınlık duyduğu arkadaşının kendisini terk edişinin ardından yaşamındaki yabancılığını, yalnızlığını daha derinden duyumsar. Kahraman arkadaşının kendisini terk edişinin ardından, “... tek başıma girdim aşevine, yenmek için korkuları.” (s. 17), der ve hep tiksindiği, rahatsızlık duyduğu başkalarının arasına

işkembe yemeye girer. Ancak daha ilk kaşıkta midesi bulanır, kendini dışarıya atar. Dışarıya çıktıktan sonra aşağıdaki ifadeleri dikkat çekicidir.

“Yol uzundu, iki yanı ağaçlıktı, oradan rıhtıma inilirdi, rıhtımdan yük gemileri kalkardı, öte limanlarda insanlar daha anlayışlı olurlardı. “Gitme” demiştim sana. Aldırmamıştın, çekip gitmiştin.” (s. 18)

Kahraman, sevgi beslediği arkadaşının kendisini terk edişiyle, kendisinin gitme isteğini aynı cümlede birleştirir. Kahramanın terk edilmişinden sonra derinden hissettiği yabancılığı ve yalnızlığı kahramanda bir bulantı ile birlikte ‘gitme’ isteğini doğurmuştur. Hikâyedeki diğer önemli nokta ise kahramanın yalnız kalışı nedeni ile arkadaşının gitmesini sorgulayıdır. Bazı hikâyelerde kahramanlar yalnız kalacakları nedeniyle arkadaşlarının, sevgililerinin gidişine muhalif olurlar. ‘Lanterna Magica’da Yazar, geçen mayıs ayında sevdiği kişinin gidişini ve bu gidişe muhalif oluşunu ifade eder. “Akşamleyin otobüse binip gidecekti o.” (s. 392), “Senin bu gece gitmeni asla istemiyorum(...)gitmeni istemiyorum.” (s. 396-397). Bazı kahramanlar ise arkadaşlarının gitme isteğine katılırlar. ‘Yıllar Var Ki’de kahraman –isimsiz- üniversitede edindiği tek arkadaşını okul bittikten sonra yitirmiştir. Şimdide yalnızdır, tek arkadaşı ile yaşadıklarını hatırlar. Arkadaşının doktor olup taşraya gitme isteği vardır. Kahraman arkadaşının gitme isteğini dile getirir. Bu dile getirişlerine kendi ‘gitme’ isteğini eklemlediğini görürüz.

“Demin adresini ısrarla sorarken eski duyarlıklarım, ortak özlemlerin canlanacağını, dirileceğini düşünmüştüm.(...) Günün birinde, aklıma eserse hani.(...)Geleceğim, beni ormanlara götürecektin. O vakit ormanların olacak; yaz kış yeşil iğne çamların, meşelerin palamutlu, kaygan ve dik orman yokuşları...” (s. 249)

‘Yürek Burkuntuları’nda Bay T., yabancılığı ve yalnızlığı derinden duyumsadığı yaşamında mutsuzdur, umutsuzdur. Kahraman İstanbul’da yaşamaktadır. Bay T.’nin günlüklerinde bazı yerlerde, yaşadığı mekânın dışında Mısır, Venedik ve Halep gibi uzak coğrafyaların isimlerinin yer aldığı görürüz ki

bazı günlüklerde ise gerçekleşmesi imkânsız, karakterin şizofrenik yönüyle ve uydurmalarıyla alakalı diyebileceğimiz parçalar vardır. Bay T.’nin yabancılığı ve yalnızlığının bu satırları yazmasında etkili olduğunu düşünmek mümkündür. Neticede günlüklerde yer alan uzak coğrafyalar ve zamanlara atıflar ve anlatılanlar yaşanılan mekân ve coğrafyadan uzaklaşma isteği olarak anlamlandırılabilir. Bir diğer açıdan Bay T.’nin iç dünyasını anlattığı gerçekçi satırlarda ‘gitme’ isteği göze çarpar.

“Büyük kentte yaşamak sınırlı yapıyor kişiyi; filimler, tiyatrolar, sergiler, betikler yetmiyor mutluluğuma. Gide gide dağbaşlarına, karlı buzlu doruklara ermeliyim. Yanıp sönen kırmızı ışıklara, keçilere pis kokulu. Ve yadırganan bir kentli yalnızlığıma.” (s. 24)

Bay T., bu satırlarda kentteki yalnızlığı ve umutsuzluğuyla bağlantılı olarak uzaklaşma isteği duyar. Bu gitme isteğinin yönü de kentin zıttına açılmak, kentten olabildiğince ıraklaşmaktır. Günlüğün başka bir sayfasında Bay T., eşcinsel eğilimini Sevgi’nin öğrenmesinin ardından ‘gitme’ isteği duyar.

“Her şeyin bittiğini; bütün güzelliklerin, bütün umutların, düşlerin sona erdiğini artık kavradım. Kurtuluş yok benimçin. Sevgi gerçeği öğrendi; yaşamını paylaşacağı, kötülüklerde güveneceği erkeğin, ben’in İlgî’yle olan serüvenini açıklamışlar. Hoşçakalın(...)Ben gidiyorum, ben acılara ve yaşlara ve tümce tekrarlarına gidiyorum. Az sonra bineceğim son kez uçan halıma.” (s. 28)

‘Yarın Ağlayacağım’da kahraman –isimsizdir- bireysel psikolojisinde çocukluğunda ailesinden gördüğü sevgisizlik büyük yer edinmiştir. Kahraman, ailesine yabancılaşmış ve yalnızlığı yaşamıştır. Hikâyede kahramanın anlatımında sevgisizlik nedeniyle ‘ev’e yabancılaşmasının ve akabinde yalnızlaşmasının evden ‘gitme’yi kaçışı doğurduğunu düşünebiliriz.

“Evlerin cehenneminden, kendi evimin karabasanlarından kaçmak, kurtulmak istediğim gecelerde konuştuğum, söyleştığım, tartıştığım bir arkadaştı. O kadar.(...)Arkadaş denirse, arkadaşımды.” (s. 268)

‘Mecnunu Çok Dağlar’da yabancılaşmayı yaşayan Kemal, çocukluğunda sevgi beslediği Yurdanur’un şimdide evleneceğini ve Anadolu’ya gideceğini annesinden öğrenir. Kendi gidemeyişine, edilgen yapısına değinir. “Gittikleri yer. (İstanbul’dan uzaklaşamıyorum, sayısız ürkme.)” (s. 336). Annesi ise Kemal ile iletişimde bulunamadıkları diyaloglarından sonra Kemal’in gitme isteğine dikkat çeker. “Yok yok. Gitmek ister gibi bir halin var. Geldin geleli surat asıyorsun.” (s. 340).

Yukarıda değindiğimiz kısa hikâyelerin aksine uzun hikâyelerde ‘gitme’ isteğini daha ayrıntılı olarak görürüz. ‘Bir Denizin Eteklerinde’de (BDE), Cem yabancılaşmayı, yalnızlığı ve iletişimsizliği yaşayan birey olarak umutsuzluk psikoloji içerisinde ‘gitmek’ ister. Cem’in Gilda’ya yazdığı mektupta ‘gitme’ temi göze çarpar:

“Karşılıklı susuyorduk. Karşılıklı oturarak hep susacakmışız gibi geldi bana. Güzelliğinden ürküyorum. Gelecek de ürkütüyor beni. Güzelliğin çökmesi. Bir çiçeğin tohum, tohumun da o çiçeğin eşini vermesi gibi değil bu. Güzelliğini çoğaltamayacağız. Bir çocuğumuz olsa; ona âşık olmayacağım. Gözlerim yaşardı. Kaçmak ve bir daha dönememek istedim.” (s. 508-509)

Cem’in gideceği yerin belirsizliği ve dönmeyecek olması, kaçmanın gitme ile paralel şekilde içinde yaşanılardan kurtulmayı ifade ettiği kanaatindeyiz. Gitme, ruhsal adaptasyonun sağlanamadığı yaşamdan fiziksel olarak kaçışı ihtiva eder. Cem’in intihar edişi kurtulma psikolojisiyle değerlendirildiğinde gitme isteğinin somut bir göstergesi olarak düşünülebilir.



Aynı şekilde ‘Son Yaz Akşamı’nda ressam İskender, yabancılaşma nedeniyle arkadaşlarıyla içinde buldukları yalnızlık, iletişimsizlik ve umutsuzluk nedeniyle gitme isteği duyar. Kentte yaşanan yaşamdan kurtulmak, kaçmak ister. İskender, bütün olumsuzlukları arkada bırakmak ister.

“ İskender’e -böyle çalışamazdı, korkuya kapılmışçasına-yapaylığı inandırıcı kılmak çok zor geliyor, her şeyden vazgeçerek; sanat, güzellik, incelikler, paylaşmak tutkusu – bırakıp gitmeyi kuruyordu, artık nereye olursa olsun.” (s. 589)

İskender’in çağ insanın yabancılaşmasını, yalnızlığını ve umutsuzluğunu anlattığı resimlerinde ‘gitme’ de kendine yer edinir. İskender’in çizdiği resim kişisi adeta gitmek istemek ile kalmak arasındaki açmazı yaşayan çağ insanını temsil eder.

“Yapıştırma giysili düşsel öznesi, bir yandan soluk soluğa iniyordu merdivenlerden, basamaklardan, canını sokağa, uzak Akdeniz kentinin daracık, beyaz evlerin dizildiği sokaklarına, yokuşlarına atmak istercesine; bir yandan da koyu yeşil tutamağa yapışmış elleri, söz konusu kaçma çabasını, gitmek girişimini kösteklemeye, engellemeye çabalıyordu: Bunu aktarmak sanıldığıınca kolay olmamıştı.” (s. 599)

Gitme ile ulaşılmak istenen yeni bir hayata başlamak bir bakıma yaşamı sıfırdan kurmaktır. Eski ve iyi olmayan her şey İskender’ce geçmişte bırakılmak istenir bunun için şimdiden ve mekânından -kent- ayrılmak, uzaklaşmak gerekir.

“Bir unutulmasam, kimseler kalmasa, bir sabaha yapayalnız uyansam ve her şeye yeniden başlasam dediği o kadar çok olmuştu ki; sabahları yorgun argın uyanıyor ve bir kez daha sayıklamaktan kendini alamıyordu. Bir resim yapabilsem! Resimleri istediği gibi olsa, yeniden direnebilirdi.” (s. 614)

‘SYA’da gitme isteği ile paralel gerçekleşen diğer tem de intihardır. İskender’in umutsuzluk psikoloji içerisinde düştüğü bu iki durumdan ikisi de

gerçekleşmez. İki olgu da hikâye sonuna değin İskender’de vardır. Ancak, hikâyenin sonlarına doğru ortaya çıkan çalışma ile gelen iyimserlik, umut her iki unsuru perdeler. Gitme, zaman zaman büyük bir arzuyla gerçekleştirilmek istenen ve gerçekleştirilme noktasında edilgen kalımandır. “Bir zamanlar kaçmak, kurtulmak arzusunun en şiddetlisini duymuştu; ama yitireli yıllar oldu, zaten birçok duyguyu, duyarlığı yitirmişti...” (s. 641), “Gitmeliydi İskender muhakkak; gitse, bir süre için buralardan ayrılrsa, yüzde yüz yararını görürdü. Ortam değiştirmek hem sınırlarına iyi gelirdi İskender’in.” (s. 715). Gitmenin gerçekleşeceği mekânın belli olmaması dikkat çekicidir. İskender’in gitmek istediği yer insanlardan uzak ve ıssız deniz kıyılarıdır. Kentin ve yabancılaşmanın olmadığı yerler.

“Nereye gidecekti ki?(...)gitmek konusunda, bir zamanlar içinde hayal meyal bir şeylerin kıpırdandığını anımsıyordu İskender. Nedense deniz kıyılarıydı gönlünü çelen.” (s. 716)

‘Deniz kızının Öyküsü’nde gitme temi hikâyenin kahramanı Yazar’ın kent ve kentin yaşamına duyduğu tiksintiyle açığa çıkar. “Öylesine tek bir gece konaklanabilir burada ve bu şehirde.” (s. 535). Yazar’ın gitme eğiliminde dönem etkisi de vardır. “Zaten şehirde her şeye ölüm egemendi: Buradan ayrılacaktım. Mutlaka ayrılacaktım.” (s. 535), Yazar’ın gitme isteği yaşadığı mekândan yaşanan yaşamdan –yozlaşmadan- uzaklaşmayı, kurtulmayı istemektir.

“Sanki kalbin uzak köylerinden birine çekilmişim. Orada bu dünyanın kederlerinden, aylak sevinçlerinden, ruh gurbetinden, insan sıcaklığı ıssızlığından irak yaşayacak; orada sonsuz bir arınmışlık içinde, kitaplarım ve yazılarımla bütün bir yaz sonunu, bütün bir sonbaharı, sanatın enginlerine açacaktım.” (s. 538-539)

Yazar’ın gittiği yer: “Boğaz’ın Rumeli yakasındaki uzak ve hırçın bir köşesinde, yüzyıllık bir ahşap bir evin üst katı...” (s. 538), dır. Fiziksel anlamda gidış gerçekleşirken gidilen mekan uzak olmamakla birlikte, terk edilen yerden apayrı -nostaljik- bir yaşam biçimini ihtiva edecek şekilde Yazar, tarafından anlatılır.

Kentteki olumsuzluğun aksine burada tam tersi bir olumluluğun hayal edildiği görülür. Bu yönüyle gitmede düşünsel anlamda olumsuz her şeyden uzaklaşma eğilimi vardır. Ancak Yazar, gitme ile düşündüklerinin gerçekleşmediğini belirtir. “Buradan, bu acılar ve boğunçlar kentinden uzaklaşırsam, bir şeyler değişir sanıyordum: Ne aldaniş!” (s. 534). Yazar, bir süre sonra boğunçlar şehrine şehre geri döner ve alkole sığınır. (s. 545).

### 2.2.8 İNTİHAR

İleri'nin eserlerinde intihar, ‘birey’in psikolojisinin ve de muhalif kimliğinin getirdiği bir meseledir. Birey, yaşadığı an ve mekânda yaşama, insanlara yabancılaşır, yalnızlaşır. Umutsuzluk bireyde yerleşik bir psikoloji olarak ortaya çıkar. Bu süreçten sonra birey, tepki mahiyetinde nihilist bir çizgide ‘bohem’ hayatı yaşayabilir, ‘gitme’yi isteyebilir veya ‘intihar’ı düşünebilir. Mengi'nin İleri roman kişileri üzerine değindiği intihar meselesi İleri'nin hikâyeleri için de geçerlidir.

“Selim İleri'nin kimi roman kişileri düzenin yarattığı toplumla bütünleşemeyen, uyumsuz kişilerdir(...)Çoğu zaman ayak uyduramadıkları toplum düzeni karşısında pasif isyanı yaşarken, kimi zaman daha öteye geçerek intiharı seçerler.”(Mengi 2009:71)

Burada, şu hususu belirtmekte fayda var. Kahramanlar, edilgen ve içe kapanık yapılarıyla intiharı düşünebilirken, intiharı gerçekleştirme noktasında mesafelidirler. Bu nedenle intihar eden kahramanlar sınırlıdır, intiharı düşünenler fazladır.

İntihar, sıradan insanın bir meselesi değil; yabancılığı, yalnızlığı ve umutsuzluğu farkındalığı, duyarlılığı içinde kıvranan bireyin sürüklendiği bir son olmakla birlikte aşağıda değineceğimiz üzere çağa, çağdaki yaşama da bir tepkidir. İntihar, yok olarak var olma biçimidir adeta. Mengi'nin “*Anılar; Issız Ve Yağmurlu*”dan aktardığı İleri'nin ifadeleri dikkate değerdir.

“Sizi intihara götüren yolda yalnızca derin bir umutsuzluk yoktur, yalnızca çok içten ve sahici bir acı yoktur. Aynı zamanda daha güzel, daha haklı bir hayatı bütünüyle düşünmüş olmak, duyumsamış olmak vardır. Şimdi yaşanmış hayatın çirkinliklerine karşı kazanılmış bir zaferdir intihar.” (Mengi 2009:71-72)

İntihar, İleri’de de yer edinmiş bir meseledir. İleri’nin hikâyelerinde işlediği her mesele gibi bu meselenin de otobiyografik bir yönü vardır. Harmanlı, “*Anılar; Issız ve Yağmurlu*”dan hareketle bu hususa dikkat çeker.

“İleri, babasıyla yaptığı tatsız bir görüşmeden sonra yaşadığı duyguları belirtirken de kendisi hakkında ilginç bilgiler verecektir: “İntihar isteği ilk o zaman belirdi: bu dünyada yerim yok... bir daha da bu dünyada hiç yerim olmadı. Hep yabancı kaldım.”” (Harmanlı 2006:18-19)

Bu doğrultuda İleri’nin yazılarında ‘intihar’ı duyduğuna dair ifadeler vardır. ‘Perisiz Evler’de İleri, evlere ve yaşadığı evlere değinirken hemen hikâyenin başında, “İntihara çağıran balkonlar” (s. 84), der. ‘Son Sayı’da İleri, alkollü ve yalnızdır, geçmişte kapanacak olan bir dergi etrafında gelişen düşüncelerinin ortasında ‘intihar’ı duyar. “O benim arkadaşım, bir hikâye dergisi çıkarmak istiyordu, geliyordu baş dönmesi, mide bulantısı, sinsî çağrısı intiharım.” (s. 18-19).

‘Perisiz Evler’de İleri, yaşadığı mekânları anlatmaya devam eder. İntihar meselesine tekrar dönüşü ise Virginia Woolf’ten okuduğu kitaplar vesilesi ile olur. Yaşadığı evler ve o evlerden bazılarında okuduğu kitapları hatırlar. Bu kitapların en önemli özellikleri bazılarının İleri’de yer edinişi, İleri’yi etkileyişidir.

“Cihangir’deki evin mevsimi, yağmur mevsimiydi. Yağmur, sadece yağmur.(...)Bu yağmurlara demiştim ki, Virginia Woolf’un romanındaki gibi yağıyorsunuz. Ama o zamanlar Virginia Woolf’u, romanlarını, bu romanlara gönül vereceğimi, ırmaktaki intiharı, Septimus’un intiharını, suların çağrısını bilmezdim.” (s. 118-119)

“Yıllar’daki yağmurların yakınlığını çözemezdim.(...) Yağmurları boş ver. Boş veremeyeceğini biliyorsun. Baştan beri, ilk okuduğundan beri. İnsanlığın ortak acısına seslenen dili, sahneyi, ayrıntıyı keşfetmişti Virginia Woolf, diyordu. Kim? Artık konuşamayacaksın o kişiyle, okul arkadaşını canına kıydı. Baştan beri Deniz Feneri. Duyarlık sizi intihara, ırmağa götürür. James’in aranişi boşunadır. Taptığın romancı. Septimus öldü: O genç damanın canına kıyışı aslında ‘eylem’di. Lise son sınıftan arkadaşıninki? Cenazesi kalktıktan sonra öğrendin. Arkadaşını, bu intiharı ne zaman yazacaksın?(...)Septimus, o eylem seni korkutuyor.” (s. 121-122)

Woolf’te yer alan intiharın çağ insanın yaşadığı durumlarla ilintisi ve bireyin intiharı İleri’ce çağa, çağ insanın yaşadığı durumlarla bağlantılı olarak ‘eylem’, ‘tepki’ mahiyetinde algılanır. İntihar, bireyin yaşadıklarının bir sonucu iken aynı zamanda bir tepkidir. Muhafız tavrın, karşıtlığın bireyce ‘eylem’e dönüştürülmesi ile verilen tepki. Dolayısıyla ‘intihar’ın idealize edildiğini düşünebiliriz. Yukarıda İleri’nin intiharı okuyuşu, anlamlandırışı yanında intiharın İleri’de korkutucu bir olgu olarak algılandığını da görüyoruz. İleri’de intihar meselesini anlamlandırmada buraya kadar çizdiğimiz çerçevenin yeterli olduğunu söyleyebiliriz.

Hikâyelerde kahramanlar ‘intiharı’ duyarlar. İntiharı çağrıştıracak ifadeleri kullanırlar. ‘Lantern Magica’da Yazar, sevdiği kişinin geçen mayıs ayında gidişi neticesinde yalnız kalmıştır. Yalnız kalışın Yazar’da intiharı ortaya çıkaracak bir yönü olduğunu görürüz. “Orada ve bütün güneyde –güneşler, ışık, her gece- ölümün albenisine kapılıyorum.(...)Anna Karenina’yı söyledim mi sana?” (s. 392), “Anna Karenina, Vranskiy’e ‘Sizden başka kimsem yok. Unutmayın bunu’ der. Anlatabiliyor muyum?” (s. 397). ‘Kırık Minyatür’de intihar duygusu Kemal’in yozlaşmış çevresinde duyumsadığı umutsuzluğu ile gelir. “Belki de bir ölüm; sessiz, ağır, kötü bir ölüm. Bir an önce sona ermesini beklediğim. Ölümün tutuk yürek atışları, ölümcül bir yalnızlık, öldüren duygusuzluklar.” (s. 327). ‘Yarın Olsun’da Kemal, burjuva hayatına yabancısıdır ancak burjuva yaşamından tam anlamıyla kopamaz. Derin bir yalnızlık ve mutsuzluk içindedir. “Bomboş geçen günler. Akıl almaz bir savrukluktayım.” (s. 345), der. Ardından intiharı çağrıştıran ifadeleri gelir.

“Müthiş yalnız, dayanıksız hissediyordum kendimi. Önüne geçilmez gözyaşlarıyla boğuşuyordum.(...)Söylenmiş her sözü başka türlü algılıyorum: “ölüm ve zafer haberleri içinden”...Uzak sayılmaz bunlar birbirine. Uzak saymamalıyım; tek kurtuluş noktası.” (s. 346)

‘Yürek Burkuntuları’nda Bay T.’nin yabancılik ve yalnızlık çektiği yaşamında iç dünyasında yerleşik bir umutsuzluğu vardır. Bay T. Sevgi’ye duyduğu aşkla iyimser olmaya hayata tutunmaya çalışırken bu aşkını yitirir ve iç dünyası tekrar ama daha ağır bir karanlığa gömülür. Kahramanın günlüklerinden okuduğumuz satırlarda ‘ölüm’ü düşünüşü bu umutsuzluk psikoloji içinde gelişir.

“Her şeyden vazgeçtim. Unuttum çikolata yemeleri çocukluğumdaki. Kitap bile okumuyorum; eninde sonunda ölümün yengisini kabulleneceğim. Yitip gidecek bu sayısız sıkıntı, tedirginlerden öte olacağım.(...)Alışmam gerek; gömütlüklere de gidiyorum şimdilerde. Korkmuyorum geçmişte olduğu gibi. Mermerler mermerler arasında geçiniyorum. O sonsuz sessizliği, o ölümcül suskunluğu tanıyorum yakından.(...)Deniz kıyısında suya bakıyorum uzun uzun. Mavi bir öksüzlükle dolu o da.(...)Denize giriyorum, su soğuk, çok soğuk. Ilık olur bu mevsimde derler bir de. Çevremde meraklı insanlar toplanmaya başlıyor hemen. Güleç yüzler görüyorum. Alkışlıyorlar da. Gitgide çoğalıyor kalabalık. Ben kasımsonu denizine batıp çıkıyorum. Kahkahalar yükseliyor. “Deli mi ne?” dediklerini işitiyorum. Kayıkların çekildiği sığığa varıyorum titreyerek. Ölümü dalgaların itişiyile kıyıya vurarak karşılayan bir yengeç gibi.” (s. 32-33-34)

Bay T.’nin yukarıdaki ifadeleri günlüğünde 30 Kasım 1966 tarihlidir. Kahraman, denizi seyrettiğini söyler. Kişinin, şizofrenik bir yapısı veya tavrının olduğunu gördüğümüz günlüklerinde gerçekten denize atlamış veya atlamamış olduğunu söylemek zordur. Ancak buradaki realite umutsuzluk duygusunun ölümü düşünüşe yol açışı ve ardından denizin seyri ile yukarıdaki ifadelerde yer almayan geçmişe özlem duyusu ve kendini sulara bırakışıdır, denize girişidir. Şunu söylemek istiyoruz, burada kahramanın intihar etme veya etmemesi değil bizi ilgilendiren

‘durum’ esas olarak Bay T.’nin intiharı psikolojisinde duyusudur. Bu bağlamda Bay T., intiharı düşünmüştür diyebiliriz.

‘Hayatımın Romanı’nda Cenân Hanımefendi hayal kırıklıkları nihayetindeki umutsuzluklarında intihar etmeyi düşünür, ancak inancı gereği intihar etmez, edemediğini ifade eder. “Artık tahammülüm kalmadı, cehennemde zebanilere teslim edilmeyeceğime inansam gidip intihar edeceğim.” (s. 191).

“Günlerce ağladım. Öteki acılarımın hiçbirine benzemiyordu bu seferki yalnızlığım. Yapayalnız yaşıyordum.(...)Canıma kıymayı çok düşündüm. Lâkin ölmem, sakat kalırdım; cesaret edemedim. Bir gün yemeden içmeden kesilmiş, yatağında çırpınıyordum, kulağında bir ses, Cenân Allah sana bunların hesabını sormaz mı dedi. İşte o sesteki korktum, kalkıp giyindim.” (s. 220)

Hikâyede intihar eden kişi, Cenân’ın ilk eşinin kız kardeşidir. Ancak bu intiharın gelişim süreci takip edilemez. Zübeyde’nin eşinden ayrılması, yurtdışına kaçıışı ve bebeğini düşürmesi neticesindeki umutsuzluğu bu intiharın sebebi olarak görülebilir.

“Burhanettin Efendi’nin zevcesi Zübeyde Hanım’dan bir tesadüf neticesi haber aldım. Bu bahtsız Türk kızı meğer Paris’e gelirken hamileymiş ve yolda bebeğini düşürmüş, buralarda fazla yaşayamamış, kendini Sen İrmağı’na atarak intihar etmiş.” (s. 222)

‘Prens Hamlet’in Trajik Öyküsü’nde (PHTÖ) tiyatro oyuncusu olan Feridun, dış görünüşe ve cinselliğe önem verdiği yaşamında Calibe’yi fark edince ‘boşluk’ içinde yaşadığını farkına varır. “Kırk yedi yaşında hiçlik uçurumuna yuvarlandığımı seziniyordum.” (s. 748). Yaşamını şimdiden geriye bakışla incelediği hikâyesinde Feridun, yaşamındaki ‘boşluğu’ görmesine karşın yaşam biçiminden kopamaz. Bu süreçteki tek umudu estetik ameliyat geçirdikten sonra Hamlet’i canlandırmaktır, “Ama gün ışığı cildime pas alacası serpiştirdi ve pas öylece kaldı. Pas! Sadece pas...”

Yaz'ı buhranla tükettim. Tek umudum sahneye kavuşma..." (s. 755). Feridun'un Hamlet'i canlandırmak için olduğu estetik ameliyat başarıya ulaşamayınca Hamlet'i oynama hayali suya düşer. Şermin, estetik operasyonun sonucu nedeniyle Feridun'a Hamlet'i canlandıramayacağını söyler, "... Talihsizmişsin şekerim, talihsizmişsin... Zannederim ancak Mezarçı'yı oynayabilirsin." (s. 756). Bunların yanında Feridun'un intihar düşüncesinin gelişimde en önemli unsurda Calibe'nin yaşamındaki düşüşü ve ölümü olduğu kanısındayız. 'PHTÖ'de Feridun'un çizdiği Calibe karakteri diğer kişilerden kopuk, düşünsel duruşu olan kendine has bir çizgidedir. Ancak Calibe, etrafını saran entrikacılardan ve her devrin çıkarıcı insanlarına bir nevi tepki olarak yaşamında savrulur. "En adi meyhanelerde rastlayanlar olmuş; boyuna içiyor ve: " "Daha düşmek istiyorum, daha!" diyormuş.(...)Calibe Hanımefendi'nin bir otel odasında ölüsü bulundu." (s. 748). Calibe'nin yaşamını Feridun'un bu bağlamda - düşüş- değerlendirışı dikkat çekicidir. "Besbelli, düşüş isteğiyle hepimizin ruhsuzluğundan intikam almıştı Calibe Hanımefendi." (s. 755). Feridun, bu çıkarımıyla Calibe'nin yaşamını anlamlı bulur, yüceltir. Calibe'nin ölümü de intihar gibi bir tepkidir çünkü Calibe, bu sona doğru ilerlemiştir. Feridun, bu çıkarımıyla çevresinden yana değil Calibe'nin tarafında durur, düşünsel anlamda. Calibe'nin bertaraf edildiği sanat dünyasında Şermin, gibi ikiyüzlüler, çıkarıcılar ön plandadır. Feridun'un bu durumu bir cümlesinde geçen ara cümlede şöyle görür, "... - Kötülüğün zaferi! Mutlak zaferi!- ..." (s. 756). Feridun'un bu mutsuzluk psikolojisi içinde hatırladığı tek iyi olan durumsa Calibe Hanımefendi ve onun bazı sahneleridir. 'PHTÖ'nün sonlarında intihar bu sahnelerin birinin hatırlanışı ile ortaya çıkar, "Bunu yapamam! Calibe Hanımefendi'nin -Hedda Gabler'de- bir hatıra olarak bana uzattığı silâhla kendimi vuramam!" (s. 757). Calibe'nin ölümünü, düşüşünü Feridun'un intikam, tepki olarak algıladığımızda Feridun'un da intiharı düşüncesini de bu bağlam içinde değerlendirebiliriz. Ancak, intihar Feridun'da düşüncede kalır.

"...gelecek yıl Amerika'da büyük başarı kazanmış bir müzikalde benim oynamamı istiyor.(...)Hedda Gabler'in armağanı siyah tabanca beni hâlâ korkuttuğuna göre -ne kendime, ne başkalarına çevirebiliyorum- neden olmasın?" (s. 758)



‘Son Yaz Akşamı’nda (SYA) yaşama yönüyle gerek kendileri gerekse çevreleriyle yabancılaşmayı yaşayan bireyler, yalnızlık, iletişimsizlik ve umutsuzluk çekerler. Kişiler bu genel psikoloji çerçevesinde nihilist bir yaşamın, boşunaliğin içindedirler. ‘SYA’da hikâye kişilerinden yabancılaşmayı ve getirdiği açmazları farkında olan özellikle İskender ve Nur’da intihar bir mesele olarak karşımıza çıkar. İskender, ressam ve aydın kimliğiyle gitme ve intiharı düşünür. İskender, yabancılaşmanın getirdiği yaşama karşı adeta bir direniş, başkaldırı olarak intiharı düşünür, hisseder.

“Ne var ki, ödenmiş şeyler de söz konusuydu; kişisel serüvenlerin çöküşünde de ödenmişlik, ödemiş olmak belki bütün çirkinlikleri, bütün aldatışları silecektir. Çünkü ölümcül kaygı ağır bastıkça, başkaları gibi olmamak, olamamak, başkalarına benzememek, başkalarınca yadırganmak, dahası yargılanmak eşsiz bir erdem olup çıkabilir. Ödemeyi göze almak, ölümlle eşanlamlı yokluk, varlığı silmek gitgide bir erdem olacaktır.(...)İskender’den iki yüzyıl önce de söylenmişti bunlar; intiharsa, o adam bileklerini kesmiş ve ölümlerini hissettiklerini kanla yazmıştı, kanıyla.” (s. 596-597)

“Nasıl yaşarım, resim olmayınca ne yaparım, böyle yaşayamam, böyle soluk almama imkân yok, demek istemişti; yine sanrılara kapılmış, gerisini söyleyemeden, ölümü, cana kıyışı, usancı, hiçliği, daraltılmış çevrenleri, bir ışıktaki, gün batımında, o sapakta akşam güneşiyle yan yana duran ilk ayı anımsamıştı.” (s. 620)

“Mutlaka bir günah söz konusuydu, suç, yargılamak! Bir ruh hastasıymışçasına irkilerek, şu çatal bıçaklara bakarken, intiharın çağrısını, ölümün bildirisini işiterek, kendini öldürmelisin kendini öldürmelisin, ölüm tek çaredir, topluma, yaşam’a zarardan başka bir şey vermediğini, vermemiş olduğunu, veremeyeceğini açık seçik algılıyordu. Bilseler, belki acırlardı.” (s. 651)

“Bir tedirginlik söz konusuydu, tedirginlik, iç sıkıntısı, iyi olma durumunu kaybetmiş olmak, usanç, kasvetli erinçsizlik.

Bu yaz'ın son yaz olacağını kimbilir kaç kez aklımdan geçirmişti.” (s. 711).

‘SYA’da intihar, çağın sorunlarını duyumsayan ve duyumsayıştan rahatsız olan insanlarda -hikâyede İskender ve Nur- ortaya çıkan bir tepkidir. İskender, sanatçı olması yönüyle -duyarlığı- ‘SYA’da intiharın eşiğindedir. İskender, kendi duyumsadıklarını, çağın açmazlarını resimlerinde konu edinir. İskender, sanatında, resimlerinde resmettiği kişileri zaman zaman gitme ve intiharı içerecek şekilde tasvir eder. Böyle bir resimde tasvir edilen kişinin durumu dikkat çekicidir, “...bu dünyaya niye geldiğini soruyor ve hâlâ bir tansıkla her şeyin değişebileceği umudunu koruyarak, intiharın eşiğinden geri dönüyordu.” (s. 594).

Nur’un intihar etme düşünceleri aynı şekilde, yabancılaşmanın neticesi olarak gelişir. Yalnız ve mutsuz, Nur, Amerika’daki evliliğinden umduğunu bulamamış tekrar Türkiye’ye dönmüştür. Nur, bu süreçte yalnız ve hiçbir şeye sahip olan insan olarak umutsuzluk içinde intiharı duyumsar.

“Kendisini anlatıyordu: Tam ölümün eşiği değildi. Canına kıymak saplantısı falan değildi. Evet, itiraf etmekten kaçınmayacaktı: Ölümü düşünmüştü; karanlığı, uykuyu, duyumsamayışı...” (s. 702).

‘SYA’da intihar ve gitme temleri hikâye sonlarında ortaya çıkan iyimserlik ve umut ile birlikte arka planda kalır.

‘Bir Denizin Eteklerinde’de (BDE), bahçe mimarı olan Cem, başta yabancılaşmayı, yalnızlığı ve iletişimsizliği yaşayan birey olarak kuracağı bahçelerden birinde ‘zakkum’ların yer alacağını söyler: “Buraya yalnız zakkumlar ekeceğim. Zakkumlar serası.” (s. 479), ‘BDE’de bir leitmotiv olarak yer alan zakkumlar, ölüme -intihara- karşılık gelir.

“Bahçe mimarisi, esmer kiş için, bizi dört bir yanımızdan kuşatan, yalnızlığa ve acılara, iletişimsizliklere, uyumsuzluklara boğan somut yaşama karşı ussal bir direniştir. Bu kadarına yetiyor gücü.” (s. 482)

Cem, yazar-anlatıcının ifadesiyle: “...bahçelerini kurarken bilerek bilmeyerek, bilinçli ya da bilinçsiz bireysel yaşamından esinleniyor.” (s. 482), dur. Cem, kendi hayatında ve çevresinde algıladığı her řeye, zakkumlu bir bahçe kurarak tavır almaktadır. Eęer zakkumlar, Cem’in tepkisini sanatıyla ağığa vurmasını ilk anlamda karşılıyorsa, ikincil anlamda Cem’in intiharının da bir tepki, başkaldırı ve kaçış olarak anlam kazanabileceğini dūřünebiliriz. İntihar, Cem’in yabancılaşmanın, yalnızlaşmanın ve iletişim problemlerinin olduğu dünyaya ağtığı bir isyan bayrağıdır. Cem, gerek yaşadığı ařta gerekse çevresiyle olan ilişkilerinde yabancılaşmayı, yalnızlığı, iletişimsizliği ve umutsuzluğu derinden hisseder. Bu açmazları(nı)n getirdiği kısır döngüyü kıramayışı neticesinde intihar eder. Cem’in intihar edişiyle birlikte ‘BDE’ sona erer.

“... döşeme üstünde yatan yüzükoyun, dölyatağındaki gibi kıvrılmış, dertop olmuş, yatan, sağ şakağı parçalanmış, sağ elindeki tabancaya susturucu taktıktan ve sevdiği, bir zamanlar dinlemekten sonsuz bir tat aldığı adını bilmediğimiz, orta yaşlı komşu hanımın kilise korosuna benzettiği bir plağı (herhalde bir operanın plağıydı bu) çalmaya başladıktan sonra kendini vurmuş kişinin kanlar içindeki cesedini...” (s. 530)

İleri, “*Yağmur Akşamları*” hikâyelerini deneme, anı formatında şekillendirmiştir. Hikâyelerde değinilen kişilerin ortak yanları aydın, sanatçı kişiler olmalarıdır. Gérard de Nerval, Lâle Dilek (Selçuk Baran), Fikret Kapadokya (Fikret Ürgüp), Tezer Özlü, Muhittin Sebati ve Tanpınar. İleri, hikâyelerinde ismini verdiğimiz sanatçı, aydın bireyler etrafında aydın bireylerin yabancılaşmasını anlatır kendi bakış açısından. İleri, benzer şekilde ‘Prens Hamlet’in Trajik Öyküsü’nde Calibe Hanımefendi karakterinde ünlü tiyatro sanatçısı Cahide Sonku’yu anlatmıştır. İleri, sanatçı, aydın kişilerin yabancılaşma serüveninde içe kapanmanın, nihilist bir yaşamın altını çizerken ‘intihar’ meselesine de yoğunlaşır. İleri, sanatçı, aydın

kişilerin ‘intihar’ı meselesini yukarıdaki isimlerden bazılarının etrafında işler. Kendisi de bir sanatçı, aydın olarak meseleye değinirken intiharı duyumsar.

‘Nerval Diye Biri’nde, İleri, Gérard de Nerval etrafında intihar meselesine değinir. Yazar Nerval’in nasıl intihar ettiği konusunda çeşitli görüşler vardır, 1855 yılında intihar etmiştir (Vikipedi). İleri, Nerval’i okuyuşlarını, Nerval’in yazdığı uzun öyküye tesir edişlerini hatırlar. Nerval’in intiharı konusunda farklı düşüncelere değinir.

“Garip bir biçimde Nerval takılmıştı aklıma. Yuvakim onun yazdığı biri olabilir mi?(...)Yuvakim’i öldürmüşler. Nerval, Balık Pazarı’nın orada görmüş. Ölüsünü.(...)Ne var ki, eve dönünce, Gérard De Nerval’in ölümü için –İntihar mı? Cinayet mi? Ya seninki: İntihar mı, öldürüm mü olacak?- kitaplar karıştırmıştım, sözlükler, ansiklopediler. İntihar diyen var. Kimileri, cinayetten kuşkulu. Serinkanlılıkla belirtmişler.(...)Sebebi neydi? Tütüncü dükkânında ne kadar uzun oturmuş Nerval, saatler geçmiş, kimseyle konuşmamış. Oradan çıkmış, ünü kötü bir meyhaneye gitmiş. Bıçkınlık, serseriler, bıçaklar. Öyleyse onu öldürdüler. Ama çeyrek yüzyıl önce, gönül çelen, Nerval’in intiharıydı. İlle intihar etmeliydi.Çünkü, çeyrek yüzyıl önce, intiharlar hayalperesti, intiharlar tutkunuydum. Onu sokak fenerine asılı bulmuşlar. Bazı kaynaklarda ise: Meyhanenin –şöhreti kötü- pencere parmaklığında. İntihara sokak feneri daha yaraşıyor; cinayete parmaklık.” (s. 24-25-26)

“Kitabı hatırlar gibiyim, ruh yaralarından sayfalar, psikiyatri: ‘Hasta’, nihayet, intiharı göze alacak kadar ‘derman’ kazanıyordu. Ressamın okuduğu. Acı acı güldüm. Kim okuyordu? Ressam mı, ben mi? Öylesine yakın ve öylesine uzak ki bu Madame Bovary bilmecesi, ne çok sınavdan geçerek, Nerval’i hangimiz düşünmüştük? Sen düşünmüştün. Şimdi yirmi beş yıl sonra itiraf et. Bekliyorsun gecede. Yaşamak, cinayet işlemek ve cinayete kurban gitmek değilse nedir? Bekliyorsun.” (s. 28-29)

‘Gündüzün Bir Kadeh Konyak’da İleri, Fikret K.’nın yabancılaşma serüvenini anlatırken Firkat K.’nin Şizofrenisi’ndeki sanatçı, aydın kişilerin

yabancılaşma meselelerindeki ‘isyan’dan hareketle intiharı çağrıştıracak ifadeler kullanır.

“Fikret K., yazdıklarının peşinde koşmuyor, onları okutmak için fazladan çaba harcamıyordu. Muhakkak ki, kendi dünyasına kapanarak yazmayı tercih ediyordu. Deniz üstü meyhanede, içki dilimlerine, kadeh dilimlerine ve ölüm bekleyişine böldüğü günde, dünyanın çirkinliğine Marilyn Monroe’yu kalkan edinmeye çalışarak. “Ölene kadar. Kısacık bir zaman. İkimiz de ölene kadar. Müzik kadar, renk kadar, ses kadar, aydınlık kadar. Ölene kadar. Kısacık bir zaman. Bir defalık. Son defacık.” (Van’daki “Vantrilok”tan.) Acaba buraya nerden geldi? Hangi sancıdan? Bunu deşebilsem, yanıtlayabilsem, kendi hiçleşe serüvenime belki yanıt bulacağım. Günden güne hiç! Önüne geçmek istediğim halde. Fikret K., insanlığın kurtuluşsuz olduğunu nihayet kabullendikten sonra, belki huzur duymuştu, “zehir yeşili” bir huzur. Ben korkuyorum. Geriye dönmeye çalışıyorum, çocuk şarkılarına, “...iştirak edemedikleri toplumun hayat kaidelerine isyan ediyorlar...” (Şizofreni’den.)” (s. 73)

Yukarıdaki ifadeleri iki katmanda değerlendirmek mümkündür. Birincisi, İleri’nin hikâyede değindiği Fikret K. (Fikret Ürgüp) ile ilgili kısım ikincisi İleri’nin bizatihi kendisi ile ilgili değinebileceğimiz kısım.

İlkini önceleyelim; ancak bundan önce de ‘Prens Hamlet’in Trajik Öyküsü’nde çizilen Calibe Hanımefendi’yi (Cahide Sonku) hatırlayalım. Calibe Hanımefendi’nin yabancılaşma serüveninde nihilist, bohem bir yaşamda alkolle gelen ölümünü içeren ifadeler bizim için anlamlandırmada anahtar noktadır: “En adi meyhanelerde rastlayanlar olmuş; boyuna içiyor ve: “ “Daha düşmek istiyorum, daha!” diyormuş.(...)Calibe Hanımefendi’nin bir otel odasında ölüsü bulundu.” (s. 748). Hikâyede Calibe, yozlaşmış çevresine yabancılaşarak içe kapanmış, kendini nihilist, bohem bir hayatın içinde alkolle ölüme sürüklemiştir. Bu direkt intihar etmek yerine alkolle intihara girmekten başka bir şey değildir. Bu ölümün iç gerçekliğinde de tıpkı ‘intihar’da olduğu gibi tepki, eylem vardır. Sanatçının ölümü beklemek yerine alkolle ölüme gidişi. İleri’nin Calibe’nin yaşantısını hikâyedeki

kahraman-anlatıcı aracılığıyla idealize ettiği açıktır. Oğuz Cebeci'nin (2009:37-38), Calibe karakterini yorumlarken alıntılıdığımız ifadelerini tekrar hatırlayalım. Cebeci, sanatçı figürünü ele alırken sanatçının bohem yaşamını anlamlandırır sanatçının düşüşünü, bohemi seçişini yorumlar.

“Mitografik bir perspektiften bakıldığında ise şu söylenebilir: yazar bir statü insanı olarak özellikle Raglan'ın tanımladığı kurban kavramıyla bağlantılıdır. Zengin ve refah içindeki bir kişinin ise bu tanıma uymayacağı ise açıktır. Bu bakımdan sanatçı/yazarın eski anonim kimliğinin bir parçası olarak yoksul, derbeder, bohem bir hayat yaşaması ve çile çekmesi, varlıklı bir hayat sürmesinden çok daha olağan bir durumdur.(...)öbür insanlardan farklılık gösteren kişiler olmaları beklenmektedir. Sanatçının fiziki görünümü ve yaşama biçimi de ideolojik olarak belirlenmiştir. Bu anlamda “bohem” denilen yaşam biçiminin ardında belirli bir evren anlayışı durmaktadır. Ortalama hayattan ayrılan bu kişi hem toplumun hoş görü gösterdiği hem de, bir bakıma, böyle olmaya zorladığı kişidir.(...)Cahide Sonku'nun alkolizme kayarak sokaklarda noktalandığı yaşamının bazı yazarlar tarafından idealize edilmesinin ardında da benzer bir duygu yatmaktadır. Maddi dünyanın refahını ve toplumsal pozisyonunun sağladığı ayrıcalıkları reddeden bu azize figürü, kendi trajik sonuyla insanlığın günahlarının kefareti ödeyen bir kurbanı dönüşmektedir.(...)Selim İleri'nin yapıtları, yazarın Cahide Sonku'nun “hayatın maddi tarafını reddetmesi” olarak algıladığı bu yönünün yüceltilmesine ilişkin pasajlarla doludur; yazarın bu ilgisi söz konusu figürün kendi bireysel yaşamında oynadığı özel rolü göstermesinin yanı sıra, araştırmacıya, Selim İleri'nin toplumsal bilinçaltına ait bir motifi sezmiş olduğunu da düşündürür.”

Sanatçının yabancılaşması neticesinde içine kapanıp nihilist, bohem bir yaşamda alkole adeta ölüme sürüklenişinin rastlantı olmadığını Cebeci'nin ifadelerinde gördük. Biz konuya sanatçı figüründen ziyade yabancılaşma perspektifinden baktığımızı vurgulayalım. Tekrar, İleri'nin Firkret K. ile ilintili satırlarına döndüğümüzde Calibe Hanımefendi'ye paralel bir algı olduğunu düşünebiliriz. İleri, söz konusu satırlarda Fikret K.'nin alkole olan bağlantısına

değiniyor, eserlerinden ölüme ve sanatçı kişilerin isyanına dair ifadelere yer veriyor ardından “zehir yeşili” bir huzur diyor. Zehir yeşili ifadesinin alkolle, bağlantılı olduğunu düşünüyoruz. Gerçekte de Firkret Ürgüp’ün (Fikret K.) ölümü alkollizmle gelir. Yani Fikret Ürgüp ile Cahide Sonku adeta ölüme alkolle yürümüşlerdir. Şu hususun da altını çizelim ‘intihar’ başlığı altında ele aldığımız konunun bu noktasında adı geçen kişilerin yaşamına değil alkol-ölüm ilgisine odaklanıyoruz. Bu nedenle söz konusu kişilerin yaşamına dair ayrıntılara girmekten kaçınıyor, İleri’nin değindiği ve anlamlandırdığı bağlamda değerlendirmeye çalışıyoruz. İleri’nin Fikret K.’nin ölümü ile ilintili ifadeleri söylemek istediklerimizi özetler.

“Yıllar sonra trafik kazasında öldüğünü söylediler. Üstü açık spor arabanın sürücüsü genç bir çocukmuş. Belki de intihar diyorlardı. Oğlan da ölmüş. Şüphesiz intihar daha çok yapıyor...” (s. 74)

İleri, ‘Yağmur Akşamları’nda Lâle Dilek’in (Selçuk Baran), bir zamanlar alkolle olan bağlantısına dikkat çeker.

“Sonra televizyon ekranında gördüğüm kadın. Beni epey irkilten. Hangi programdı, neden seyrediyordum, bellisiz. Alkolün zararları üzerine bir izlence. Kalın camlı gözlükler takmış Lâle Dilek, hayatından nasıl alkolü uzaklaştırdığını anlatıyor. Alkole hangi arkadaş evlerinde alıştığını. Bitmek bilmeyen alkol ve edebiyat gecelerini. Müzik gecelerini. Sanat gecelerini. Alkole fazladan eğilimi olduğunu bilmiyordum. Belki bir dönem. Herhalde çevresinin etkisiyle.” (s. 98-99)

Benzer ifadeler ‘Son Sayı’da İleri’nin Tezer Özlü’nün yaşamını özetlediği satırlarda geçer.

“Büyükbabasının karşısında oturan kız çocuğu, büyümüş, hayatını sokağa, başkalarına ezildiğine inandığı insanlara savurmuş, felsefe okumuş, içmiş içmiş, yıkılıp kalmış, alkol tedavisi görmüş, güzel uzun saçları ağarmış, kalbi hep ağrımıştı. Arkadaşımdı o benim. Ben hâlâ içiyorum.(...)Niye,

nereden aklıma geliyordu Tezer Özlü, bin dokuz yüz yetmişler.” (s. 16)

‘Şark ve Garp, Ne Şark Ne Garp’ta da İleri’nin Tanpınar’ın alkolle olan ilgisine bakışı hemen hemen aynı perspektiftedir. İçe kapanma, yalnızlık, umutsuzluk, nihilist bir yaşam ve nihayetinde alkole sığınma.

“Büyük iç sarsıntılarında sonra alkol yatıştırıyordu... Uyuşturuyor. Tesiri ne kadar sürüyorsa. Ardından büsbütün içe kapanış. İçsel hayata çekiliş.(...)Siz sararmış beyaz peyniri tırtıklayacaksınız; bol buzlu rakı. Bu akşam yine. Önceleri korku verir. Sonra alışılıyor. İntihar olduğunu bile bile içmeye devam ediyorsunuz.” (s. 112-113)

“Defterlerinizden birinde, her akşamın rakı sofrasından yakınıyordunuz. Yakınmayı tercih etmişsiniz. Rakı sofrasına sığıyorum da diyebilirdiniz. Karaciğeriniz iflâsın eşiğindeyken.” (s. 124)

İleri, Mehmed Emin Ersoy’un ölümünü de alkol-ölüm doğrultusunda ele alır. Mehmed Emin Ersoy’un ölüme alkolle gittiğini söyler.

“Gazeteler Mehmed Emin’in ölüm haberini duyurmakta: ‘İstiklâl Marşı’nın şairi Mehmet Âkif Ersoy’un oğlu Mehmet Emin Ersoy, dün Tophane’de Hacı Mimi Sokağı’nda bir kamyon kasası içinde ölü bulundu. Devamlı alkol alan kırk beş yaşındaki Mehmet Emin’in...’(...)Habere göre, yalnız alkol değil, uyuşturucu madde. Git git en ucuzundan. Cenazesini kim kaldıracak? Fakat zaten yıllardan beri sokakta. Besbelli, onun da, ne mazi ne gelecek düşüncesi kalmış. Besbelli, yalnızca mâzinin ıstırapları. Elinde yakıcı bir zehir tutarak, ölümü bekliyor. Ölümü özleyenler arasında o da...” (s. 145)

‘Şark ve Garp, Ne Şark Ne Garp’ ta İleri’nin ölümünü intihar olarak yorumladığı bir diğer kişi, Muhittin Sebati’dir. Veremden öldüğü söylense de İleri,



neden intihar olmasın der. Sanatçı, aydın kişilerin yabancılaşması bağlamında Muhittin Sebati'nin ölümünü değerlendirir.

“Ressam Paris'ten gelmişti, Ankara'ya, sizin liseye. Resim öğretmeni. Beethoven'a deli gibi tutkun.(...)Bazı öğrencilerinin “İnkılâp Ankara'sı”nda, günaha girerim korkusuyla resim yapmak istemeyişlerinden yılgın. Bu pek erken bozgun! Buraya ait hissetmiyor kendini. Burada artık yabancı. İstirabı içten. Gelgelelim, başkalarının gözünde gülünç ve zavallı. Talebeler resim yapmak istemiyorlar. Ressam, günahkar hoca onlara resim sanatını nasıl sevdireceğini çözemiyor, kestiremiyor. Belki kendi de resim yapmıyor artık. “Santimantal bir çocuktuk” demişsiniz.(...) Muhittin Sebati. Kim? Ne?(...)veremli ressam. Resimlerinden geriye galiba hiçbir şey kalmadı. Kaldıysa bile kimin umuru.(...)Her şey yalçın. Muhittin Sebati sabah okula gelmiyor. İkinci, üçüncü sabah, gelmiyor. Bir sabah da kapısını nihayet kırıyorlar. Kapısı nihayet kırılıp ölüsü bulunan ressamın kimse tek resmini bilmiyor. Veremden öldüğünü siz söylüyorsunuz, bir intihar neden olmasın ki.(...) Muhittin Sebati'nin yaşam öyküsünü yazamaz mıydınız? Bence Yahya Kemal'inki kadar önemliydi. O genç adama, veremden ölen, büyük olasılıkla canın akıymış, Paris'e gönderdiği delikanlısına, cenaze namazı hangi camide kılındı, gitmiş olmalısınız, ona küçücük bir yaşama sevinci bile sunmayan coğrafya, kültür, her şey, dün ve bugün.” (s. 128-129-130)

İleri'nin de yabancılaşma serüveninde alkole düşkünlük olduğunu düşünebiliriz. Bu çıkarımı yaparken İleri'nin sanatçı, aydın yönünü dikkate alıyoruz. İleri, “*Fotoğrafi Sana Gönderiyorum*” ve “*Yağmur Akşamları*” hikâyelerinde içe kapanık bir portre çizer. Kendisiyle ilgili, alkol-nihilizm-intihar bağlamında ifadeler kullanır. Burada Fikret K. ile ilgili alıntılarının bir kısmını tekrar hatırlıyoruz. “B.'nin Maçka'daki atelyesine uğrar, gündüzün bir kadeh konyak içermiş.(...)B.'ye hayatı hiç sevmediğini söylemiş. Yaşamaya ancak alkolle katlanabildiğini.” (s. 81).

“Fikret K., yazdıklarının peşinde koşmuyor, onları okutmak için fazladan çaba harcamıyordu. Muhakkak ki, kendi, dünyasına kapanarak yazmayı tercih ediyordu. Deniz üstü meyhanede, içki dilimlerine, kadeh dilimlerine ve ölüm

bekleyişine böldüğü günde(...)Acaba buraya nerden geldi? Hangi sancıdan? Bunu deşebilsem, yanıtlayabilsem, kendi hiçleşe serüvenime belki yanıt bulacağım. Günden güne hiç! Önüne geçmek istediğim halde. Fikret K., insanlığın kurtuluşsuz olduğunu nihayet kabullendikten sonra, belki huzur duymuştu, “zehir yeşili” bir huzur. Ben korkuyorum. Geriye dönmeye çalışıyorum, çocuk şarkılarına, “...iştirak edemedikleri toplumun hayat kaidelerine isyan ediyorlar...” (Şizofreni’den.)” (s. 73)

Yukarıdaki ifadelerden anlaşılacağı üzere İleri, Fikret K.’nın serüveni üzerinden kendi hiçleşme meselesini ele alıyor, anlamlandırmaya çalışıyor. Yine, İleri, ‘Perisiz Evler’de “İntihara çağırın balkonlar...” (s. 84), der. ‘Son Sayı’da İleri, alkollü ve yalnızdır, geçmişte kapanacak olan bir dergi etrafında gelişen düşüncelerin ortasında ‘intihar’ı duyar. “...gözlerim epeydir kurbağa gözü, alkol memesi gözaltlarım.” (s. 15).

“Yokuştan iniyordum ve her akşam, her gece küp gibi içtiğimi sormuyordum. O benim arkadaşım, bir hikâye dergisi çıkarmak istiyordu, geliyordu baş dönmesi, mide bulantısı, sinsi çağrısı intiharın.” (s. 17-19)

‘Kirazlar Olduğu Vakit’te, “Dün gece sarhoşken yazmışım:” (s. 52), der. ‘Gündüzün Bir Kadeh Konyak’ta İleri’nin yalnızlaşması ve içe kapanması neticesinde alkole sığınışını görürüz.

“Birleşmek, kenetlenmek isteğime meydan okuyorlar, birbirlerini ve beni suçluyorlardı. Sağ sağı tutuyor, sol solu, ama her iki taraf da beni suçluyordu, taraf tutmaktan uzak durduğum için. Sola çok yakındım, ama şimdi, öldürtüşler karşısında ikircikli, bu mezbahadan boğunçlu. Geceleri sancısını daha çok duyardım. Ve gece: Alkol alışkanlığım öyle başladı, sığınmak.” (s. 64)

‘Yağmur Akşamları’nda İleri, alkolle bağlantısına değinir.

“Şimdi onların hatırasıyla birlikte, votka içişlerim Taksim’deki evden kalma. Akşamüzerleri, akşama doğru. İki ölçek votka, bir ölçek maden suyu, bir dilim limon. Kimdi, en çabuk votka tesir eder demişti. Ölçekler göz kararı.” (s. 86)

‘Gregor Samsa’nın El Yazısı’nda yabancılaşmasına, içe kapanışına ve umutsuzluğuna değinir. “...sonra kendi kabuğuna çekildin, yarın daha umutlu bir dünyayı...Unuttun.” (s. 261). Alkolle olan bağlantısını dışa vurur. “Yazabilmek için alkole ihtiyacın yoktu. Şimdi var.” (s. 253). ‘Nar Çatlağı’nda “Alkolün de etkisiyle yüzüme al basmış, tuhaf bir duyarlık içinde bekliyordum.” (s. 179), der.

“Tek başımayken iyiydim. Yalnız yaşayan bir iki yazar, ressam, eski bir sinema oyuncusu –alkolik-, onlar da öyle yaparlardı. Evlerine kapanırlar, kimseyle görüşmezlerdi. Onlarında da akşamı herhalde aynı başlıyordu: Hatralara sığınmak.” (s. 175)

‘Hayat Sönüp Giderken’de geçirdiği bazı yaşantılara değinir.

“Daha kötüsü, yaşamda bir amacım, ereğim kalmamıştı. Günlerim bomboş geçiyor, ben de günlerin birer birer geçmesini bekliyordum. Yazıdan çiziden buz gibi soğumuştum.” (s. 70)

İleri, hikâyelerinde dikkat çektiği sanatçı-aydın kişilerin yabancılaşmalarının benzerini yaşamıştır. Dolayısıyla İleri de değindiği sanatçı, aydın kişilerin yaşadığı serüvenin içindedir, parçasıdır diyebiliriz. İleri’yi meselenin meşgul edişinin en önemli yanlarından biri de budur. İleri, değindiği kişiler etrafında bu mesele başlığı altında öne çıkardığımız alkol-intihar ilgisini barındıran sanatçı, aydınların yabancılaşmasını irdelerken aynı zamanda kendi yabancılaşma serüvenindeki, hiçleşme, boşunalık duygusunu ve alkolle olan ilgisini de anlamlandırır. Değerlendirdiği sanatçı, aydın kişilerin meselelerini bir nevi paylaşır. Kendi yabancılaşma serüvenini de temellendirmiş olur.

### 2.2.9 İYİMSERLİK/ UMUT

İleri'nin hikâyelerine umutsuzluk egemendir. İleri'nin kahramanları yaşanan zamandaki yozlaşmadan, iletişimsizlikten rahatsızlık duyar. Kendilerine ve çevrelerine yabancılaşırlar, içe kapanırlar. Yaşanılan yalnızlıkla, umutsuzluk yerleşik bir psikoloji haline gelir. İleri'nin kahramanları yaşadıkları bütün bu olumsuzluklar karşısında ya gitmeyi ya da intiharı düşünürler. Bu genel çerçevenin dışında zaman zaman şimdide yaşanan yalnızlığa, mutsuzluğa rağmen iyimserlik ortaya çıkar. Şimdiki zamanda, geleceğin iyi olacağına dair herhangi bir ipucu olmamasına rağmen gelecekte 'iyi' bir yaşam umut edilir, çoğunlukla. İleri'nin 'Gregor Samsa'nın Elyazısı'ndaki ifadeleri söylemek istediklerimizi bir cümlede ortaya koyar. "Gelecekteki zamanı yazmadın. Boşlukta umut sözleriydi gelecek zamana dair yazdıkların." (s. 257). 'Sabahsız Geceler'de ismi Selim İleri olan yazar kahramanın cümlesinden İleri'de umutsuzlukla, umudun ne denli bitişik duygular olduğunu görmek mümkün. "Bizim yaşadıklarımızda da aynı karmaşıklığı görmek olasıydı. Yalnızlıkla sevmek, bencillikle gelecek umudu genellikle iç içe ve sarmaş dolaştı." (s. 419). Aşağıda Bildirici'nin (2006:32), "*Anılar; Issız ve Yağmurlu*"dan aktardığı İleri'nin cümleleri de aynı perspektiften okunabilir.

“ “Destan Gönüller”deki kuşevi ile ilgili sorulan soruya Selim İleri şu şekilde cevap verir: “Bende ikinci bir ev, ikinci bir yaşayış duygusu hiç geçmedi. Bir hastalık o, hasta bir tutku. Asıl yaşadığım hep acı verdi. Bu yüzden ikinci bir hayatım olması gerektiğini düşündüm. Düşlerimde ikinci bir hayat kurdum. Bir hastalık ama tedavisi yine o ikinci hayatta. Belki bu yüzden yazı yazıyorum. Marx'ın nefis bir sözü var: daha iyi, daha güzel bir toplumu, bugünün kötü ve acı koşullarına rağmen, düşlerimizde yaratabileceğimizi söylüyor. Benimkisi de bunun gibi.” ”

İleri, yaşamındaki mutsuzluğuna dikkat çekerken aynı zamanda yaşadığı mutsuzluğun hep olagelen ve ola gelecek bir durum yani umutsuzluk olduğunu ifade eder. Bu nedenle iyimserlik; düşlerle, hayallerle ancak açığa çıkar. Öyleyse iyimserlik, şimdide yaşanan mutsuzluğa, umutsuzluğa rağmen hep hayallerde,

bilinçaltında kendini hissettir. Gelecekte ‘iyi’nin mutluluğun, güzel günlerin yaşanacağına dair beklentidir iyimserlik. Ancak, düşlemede ortaya çıkan iyimserlik, umut ediş realiteden bağımsızdır diyebiliriz. Realiteden değil ‘insan’ın manevi yanından doğar. ‘Gregor Samsa’nın Elyazısı’nda İleri’nin incelediği fotoğrafta; pencerede gördüğü ayaklı lambanın kendinde uyandırdığı çağrışımlarda geçmişte kalan, yaşanan bir umut tablosuyla karşılaşırız.

“Gençliğinin güzel kitaplarını okuyorsun. Ayaklı lambanın ışığında. Vakit akşam. Akşamleyin bütün kitaplar daha can yoldaşdır. Hayallere dalmışsın işte, umutlar içindesin.” (s. 246)

İfadeler, İleri’de gelecekte iyiyi, güzeli umut edişin hayallerle geldiğini açıkça gösterir. Bununla birlikte yukarıdaki cümleleri en iyi şekilde ortaya koyacak cümleler ‘Perisiz Evler’de İleri’nin Galatasaray Lisesi’nde yaşadığı yabancılaşma ve yalnızlık nedeniyle mutsuz oluşunu anlattığı satırlarda yer alır.

“Nereye sığınılır? Kitaplara, hele resimli kitaplara. Je Parle Français (Première Livre), Je Parle Français (Deuxième Livre) birbirinden çekici resimlerle dolup taşıyordu, insan elinden çıkma bu güzellik, bu illüstrasyonlar, her üç dört sayfada bir, bize, fazlasıyla iyimser bir dünyadan söz açardı.(...)Resimlerde seyredirdim. O dünyayı. O dünyada olmaya, o dünyanın kişisi olmaya içim giderdi.” (s. 124-125)

İyiyi, hayal etmenin İleri’nin okul yıllarından –okumalar- itibaren yaşadığı mutsuzluklar neticesinde ortaya çıktığını, düşüncede, hayalde ‘iyi’ bir yaşamın, geleceğin ihtimalinin her zaman düşünüldüğünü görürüz.

#### ‘Şahane Bir Tuvalet’te

“ ‘Neveser’i okumak(...)sen yıllar sonra okumuşsun, senin için yazılmış, bizi acıda hatırlayıpta yalnızlıkta iyilik özleminde sonsuza kadar sonuna kadar iyilik özleminde birleştiren ne?” (s. 30)

İleri'nin bir bakıma kendine sorduğu sorunun cevabını hikâyede göremeyiz, ancak iyiliğin, iyilik özleminin İleri'de ne denli yer edindiğini yakalarız. Aşağıdaki hikâyelerden alıntıladığımız parçalar da İleri'deki iyimserliği, umut edişi ortaya koyar.

'Nar Çatlağı'nda

"Andersen'in masalındaki mavi çiçekler açmış keten gibi "bahtiyar" olmak istiyordum. Öyleyken ilkyaz akşamı, sanki nisan, sanki gökyüzü lâcivert ve parça parça mavi, keten çiçeklerinin mavisi." (s. 175)

'Son Sayı'da

"Nasıl fırtınaydı, içtikçe insanları sevmek. Tek tek kadınları, tek tek bu adamları. Gidip sarılmak, yarın her şey iyi olsun!" (s. 19)

'Gökyüzü Yıldızlarla Dolu'da İleri'nin Teşvikiye'deki evden ayrılmak isteyişinin altında yatan neden, mekân değişikliğiyle beraber yaşamının olumlu seyredeceğine dair iyimserliği, umududur. İleri, bu düşüncelerini hikâyede sık sık vurgular.

"Anıları sileceksin, anılardan iz kalmayacak! Yaşanmış, noktalanmış her şeyle son bağları da koparacak, bir kez daha başlayacaktım.(...)Ölüm rüyalarından kurtulacaktım.(...) Bundan sonraki zamanı huzur içinde geçirecektim." (s. 37-38)

İleri'nin iyimser bakışı hayatına sirayet etmez. Bunun yanında İleri'nin baktığı kent manzarasında, özellikle eskiyen eşyalara bakışında 'iyimser'liği ortaya çıkar. "Kalbimse, şefkate ve duyarlığa açıktı. Her birini seviyor, her biri için sevecenlik. Yüreğime nereden aktığını çözememiştim: Bu iyilik! Bu iyimserlik!" (s. 45).

‘Hayat Sönüp Giderken’de ise iyimserlik İleri’nin ada gezintisinde ziyaret ettiği köşkte hayali çocukluğunun ve ressamın konuşmalarında ortaya çıkar. Ressamın ifadelerinde yer alan iyimserlik İleri’nin umutsuzluğunun tersinedir. Ressam, işinden, aşktan ve iyiden umudunu yitirmemiştir.

“ “Hayır. Aşkı asla kaybetmedim. Ayrılmak ve kavuşmak diye bir şey yoktur. Yalnızca kavuşmak vardır, boyuna kavuşmak. Ayrıldık sandıklarımıza daima sanatta kavuşuruz, bir hiçsin ve sanatta, emekte, eriyip gidiyorsun ve yalnızca alçakgönüllülük, yalnızca çalışmak, öyleyken, yitik aşklar çıkageliyor, didinmelerin kavuşmak oluyor...”(...)“Acı çekilir. Acı, kalp ağrısını arttırır. Acıdan korkmazsan, kalp ağrısından mutluluk duyabilirsin. Pervaneyi düşün, ışığın altına düşmüş, kavrulup kalmış pervaneyi, dünyaya hapsolmek istememiş. Brahms çalan, keman sesini yeniden işittiğimde bakır levhanın başındaydım. Aşkı kazıdım, hiçtim ve yok olup gidiyordum, asla pişman olmayarak aşkı kazıdım, ancak aşkın ve sanatın, iyileştirebileceğine inandım, yalnızca aşk, yalnızca sanat dindirebilirdi...” (s. 81-82)

Ressam, İleri’nin çocukluğu ile konuşurken şimdideki İleri’nin durumunu özetler. “Oysa aşkı hâlâ yazabilir, sevgiyi, anlamayı, acı çekenlerin yerinde olmayı. Bomboş ölecek, hiç kimse olamayacak, sağırduyarlıklarında, boşyüceliklerinde kalbini ziyan etmiş...” (s. 82).

İleri’nin hikâyelerinde; kahramanlar yaşadıkları yabancılaşma, yalnızlık neticesinde şimdideki umutsuzluklarından gelecekte iyi, güzel günler yaşayacaklarına dair iyimser beklentiler içinde olurlar. Hikâyelerin bazılarında kahramanların iyimserlikleri kırılıncaya kadar bazı hikâyelerin kahramanları ise umut etmekten vazgeçmez.

‘Yarın Olsun’da Kemal, yabancılık duygusu ve yalnızlığı neticesinde umutsuzdur. Yaşamında somut bir iyimserlik göstergesi olmasa da gelecekte durumunun düzeleceği umudunu taşır. “ “İçteki çağılı sürüyor.” “Ne umuyorsun o çağılıdan?” “Bilmiyorum. Gececek bugünler...” ” (s. 345).

“yarın olsun bu insanları sevmiyorum hiç sevmiyorum herkes birbirine düşman bilemezsin nefret ediyorum hepsi geçecek değil mi hepsi geçecek yarın olsun daha dürüst şeyler yaşayacağım...” (s. 347)

‘Kırlangıç Fırtınası’nda Kemal, arkadaşı sosyalist Ekrem’in hapsedilmesinden Meral’in bu nedenle yalnız kalmasından rahatsızlık duyar. Yaşanan olumsuzlukların, kendisinin bu davaya yabancı kalışının geçeceğine dair umut taşımak ister.

“(Sizleri seviyorum. Ekrem’i, sen’i, ötekileri, yüzlerini bile görmediklerimi. Böylesine parçalanmışlık, böylesine uzaklıklarda; el ele vermek, yeniden var olmak sahiden de mümkün değil miydi? ...)” (s. 355-356)

‘Kılıç Artıkları’nda kahramanın edilgen bir kişiliği vardır. Çevresine yabancılaşmıştır. Sol düşünceye yakın olmasına rağmen eylemlere karşı mesafelidir. Kahramanın bu yapısı çevresince eleştiri konusudur. Kahramanca da bu durumu zaman zaman irdelenir. Kahraman bir gün bu durumunun değişebileceği umudunu taşır. “Benim savaşlarım hiç olmadı, evcil bir çocuğum ben. Alabalık denli; yalnız tatlı sularda, az derinliklerde. Bi gün benim de denizim olur.” (s. 236).

‘Eski Bir Kalbim’de Yazar, yabancılaşmayı, yalnızlığı ve iletişimsizliği yaşar. Türkiye’deki kaos ortamında umutsuzluk içindedir. Hep negatiftir, mutsuzdur. Ancak Yazar, hikâyenin sonunda gelecekte ‘iyi’yi ummaktan geri durmaz.

“Anılar, yüreğimizin başka birileri için çarpması, gülümseyişe ve her hoşça kalın’a parçalanmış -“ Bir yılbaşı akşamı veda etmeden mi gidecektiniz?- sevecenlik bizi yanıltmıyorsa yolların keskin dönemeçlerine de inanabiliriz.” (s. 248)

‘Yarın Ağlayacağım’da kahraman çocukluğundan itibaren ailesinden sevgisizlik görür, yabancılaşır, muhalif kimlik edinir ve temel düşüncelere karşıt



eylemlerde bulunur. Kahramanın yaşadıklarının sonucu olarak yalnızlığı ve umutsuzluk psikolojisi öne çıkar. Bu genel psikolojinin aksine Kenan’la şimdide bir gezintide olan kahramanın gelecekte iyiyi umut edişi vardır.

“Kenan’a dönüyorum. Apaydınlık yüzü. Dost. Olamaz mı, bu kez, hiç olmazsa bu kez, “çünkü, insan yüreğinin çılgınlığın sınır yok”, belki dosttur. Her çiçekörtüsü yeniden göndermez mi? İşkenceler bahçesinde gelincikler küçük kırmızı şemsiyelerini açabilirler. Hem işkenceler bahçesi yok artık. Köşk yıkılalı yıllar oldu...” (s. 273)

‘Bir Gönül Gurbetinde’de Kemal, okul yıllarından sonra görüşemediği arkadaşının hayatının iyi yönde seyrettiğini öğrenince iyimser olur.

“ “Hayır. Nişanlı. Askerlik bitince evlenecekmiş.” Seviniyorum. Bir yol çizmiş kendine. Evlenecek. İyi, güzel. Fırtına ondan yana esmemiş... Gürdal’ın karısı. Lacivert gözlerinde bir anlayış; bir bağışlamayı, bir sevecenliği açık seçik görüyorum. Kimbilir, gece yeniden arkadaşır.” (s. 365)

‘Söyle Kalbim’de kahraman yalnızlığı ve annesinin hastalığı nedeni ile yaşadıkları olumsuzlukların geçeceği iyimserliğini taşır. “Arkadaşlarıyla oturmak istemediysem, dayanamayacağım içindi. Sinirlerim bozuk, kalabalığa girecek gibi değilim. Bu da bir dönem, geçecek geçmesi gerekli.” (s. 390).

‘Hüzün Kahvesi’nde kahraman –isimsiz- yabancılaşmış ve yalnızdır. Hayatındaki tek olumlu olan şey, sevgi beslediği arkadaşı ile vakit geçirmeleridir, arkadaşına duyduğu yakınlığıdır. Kahramanın yabancılığı, yalnızlığı sevgi beslediği arkadaşının varlığıyla zaman zaman iyimserliğe, umuda açılır.

“Hiç işkembe yememiştım, kokusundan tiksiniirdim. Ama bir gün seninle gideceğimizi o çok korktuğum çılgın kalabalığa karışıp işkembe içeceğimizi, o tırtık tırtık et parçalarını -seninle olduğu için- beğeniyle geveleyeceğimizi umut ederdim. Belki yağmur yağardı o gün. Islanırdık iyice,

başımızdan sular akarak dalardık aşevine, o ekmekleri büyük bölüp az konuşan işçi kasketli erkeklerden de, o çoğu çarşafli ve hastalıklı sıska kadınlardan da ürkmezdim. Sen yakınımda, güvenilir bir bekçi gibi. Hem her şeyi yenerdım.” (s. 12)

Kahraman arkadaşıyla yabancılığını, yalnızlığını aşabileceği, hayata karışabileceği umudunu taşımaktadır, taşımak istemektedir. İyiyi, güzel olan günleri hayal eder. Ancak arkadaşı tarafından terk edilişi ile birlikte umutları suya düşer.

‘Yürek Burkuntuları’nda Bay T.’nin aşk ile gelen umudu, iyimserliği vardır. Bay T., yabancılığı ve yalnızlığı içinde içe kapanık, umutsuz bir yaşam sürer. Tek olumlu olan ise Sevgi’ye beslediği aşkıdır. Sevgi ile beraber olma isteğidir.

“Güvercinlerin arasında koşuyor Sevgi. Fotoğrafını çekiyorum öteden. Saçları oynatıyor esintide, kırlangıçlarla. İrmaktan türküler duyuluyor.(...)Gülüyoruz. Özge türlü güç, olanaksız. Sevgi’yi seviyorum. Onsuz kendimi düşünemem bile. İlgî’yi umuttum. Lekesini de sildim böbreğimden.” (s. 27)

Bay T.’nin yaşamdan zevk aldığı geleceğe karşı iyimser olduğu satırlar hemen hemen bu kadarıyla sınırlıdır. İyimserlik, aşk ile Bay T.de oluşurken Bay T., erkek sevgilisi İlgî’den uzaklaşır. Ancak Sevgi, İlgî’yi öğrenir. Bay T., Sevgi ile iktidarsızlığı nedeniyle birlikte olamaz. Bu noktadan sonra iyimserlik yerini karamsarlığa terk eder.

‘Cumartesi Yalnızlığı’nda deri işçisi Kız, evlenmeyi hayal ettiği Kaynakçı ile ayrılık yaşar. Yalnız kalır. Umutsuzluğu artar. Bu umutsuzluğu içinde kız kardeşinin ev ödevi olan kartondan evi yaparken Kaynakçı ile barışacaklarının umudunu kurar. “ -Ağacı kartona çizerken kendince bir şarkı tutturdu, “barışırız nasıl olsa” diye düşündü. Dalları yeşile boyadı, beğenmedi, bir kahverengi aradı sıcacık.” (s. 75). Gitme isteği duyar ve Kaynakçı’nın evine gider ancak Kaynakçı not bırakıp gitmiştir. Kaynakçı’nın gelmesini bekler, Kaynakçı gelmez. Deri işçisi Kız’ın umudu söner.

‘Ağlayan Kiremitler’ ve ‘Zeytinliklerin Altında Sükûn Yok’ta bildiren fabrikası işçilerinden Recep ve birkaç arkadaşı ücretlerinin iyileştirilmesini ister. Ancak bekledikleri olmadığı gibi hapsedilirler de. Macide, sevdiği Recep’in isteklerinin masum olduğunu düşünür. Recep’in özgürlüğe kavuşacağı günün umudunu taşır.

“(Duruşma başlayınca aydınlığa çıkar, her şey değişir.) (...) Cezaevine giderken yüreğine su serpilmiştir. Macide’nin. Recep suçsuzdur, ortaya çıkacaktır suçsuzluğu.” (s. 82-83)

Macide, Recep’in hapsedilişi ile umutsuzluğa düşse de çalışarak hayatını idame ettirebileceği umuduna inanır.

“Bir Zehranım vardır, silme umut dolu. “Korkma” der adama, çalışırız, aşevi kurarız şuracıkta daha olmazsa. Burnumuzun dibinde fabrika, gelir öğleleri işçiler. Üst kat mutfak olur, yatacağımız yer olur. Kazandıklarıyla bakarlar erkeklere çabuk geçer yıllar. Ayol dikişte mi gelmiyor elimizden, beş on kuruş geçinip gideriz işte. İçlenme a canım, bu kavanoz dipli dünyada...” (s. 83-84)

İşçilere yemek vermek için açtıkları yeri kurarken ahlaksız bir patron olan Sacit’ten borç alırlar. Ancak Sacit, Macide’den ahlaksızlık yapmasını ister. Macide direnir. Bu sırada işçiler dükkânı talan ederler. Macide umutsuzluğa düşer. Komiser, Macide’ye ve çocuğuna sahip çıkar. Hikâye daha iyi yarınlar geleceğinin inancı ile son bulur. “Yarın yeni bir gündür. Safiye’nin tarihten sınavı vardır.-Bu ülkeden de bir gün Recep, küçük insanlar için apaydınlık bir güneş doğacaktır.-” (s. 92). Sonu iyimserlik ile biten nadir hikâyelerden birisidir, ‘Zeytinliklerin Altında Sükûn Yok’.

‘Pastırma Yazı’nda Faruk’un sevdiği kız, burjuvadır. Faruk, Elif’in tipik burjuvalardan olmadığını düşünür. Elif’in ailesi ile kalmaya başlar. Bir süre sonra Elif’in ve ailesinin tipik burjuvalar olduğunu fark eder. Faruk’un kendisi de bu süreçte, burjuvalaşmıştır –yozlaşma-. Bu durumunu fark edişi ile birlikte bunalıma

ve neticesinde umutsuzluğa düşer. Yeni bir başlangıç yapabilmek için ise ‘gitme’yi düşünür. İstanbul’u terk edişini bu bağlamda bir umut olarak değerlendirir.

“Umut sürüyor yeni filizlerle. Umut yeni başlıyor anlaşılın.  
Bir serüvenci Karagözcü. Suçumu hafifletmez gidişlerim(...)  
Kaçışlarla gidiyorum. Yeni bir serüven, yeni bir avunma  
çaresi. Umut geleceği.” (s. 169)

‘Denizkızının Öyküsü’nde, kahramanının -Yazar- yalnızlığı, aşksızlığı ve seksenli yılların genel manzarası nedeniyle başlı başına bir umutsuzluğun hâkim olduğu manzara okuyucuya yansıtılır. Ancak kumpanyada şarkı söyleyen denizkızına âşık olan Yazar, umudu ve iyimserliği hisseder.

“Şarkının sözlerini anlamıyordum, hiçbir şarkının; birkaç sözcük, bildiğim herhangi bir şarkının bestesinden anımsadığım kopuk kopuk dizeler kulağıma çarpıyor, beni de herkes gibi şimdinin amansız sarılışlarından, çatırdayan her şeyden ötelere, geçmişin hayatını betimlese de, bazen yepyeni bir gelecek umuduna alıp sürüklüyordu.” (s. 540)

Yazar, denizkızına duyduğu ilgiyle hem aşkı hisseder hem de denizkızının sesinden, söylediği şarkıların bıraktığı duygulanmalardan gelen iyimserlik halini, iyi bir gelecek umudunu taşır. İyimserlik, bu haliyle Yazar’ın iç dünyasında yankılanır. Gerçek hayata dışa açılmaz. Yazar’ın denizkızına duyduğu aşk daha ziyade içsel anlamda bir iyimserliği, iyi bir geleceğin var olabileceği hissiyatını oluşturur. Geleceğin iyi olacağı olasılık boyutuyla da olsa ‘Denizkızının Öyküsü’nde yer alır.

‘Kapalı İktisat’ta kahramanın Nedret’e duyduğu aşk ile iyimserlik işlenir. İyimser olma durumu ilk başta ‘birey’in dünyasında yer alır. “Acıklı aşk serüvenimiz de bizi, kendi çalkantısı içinde yok ederken, yeni ve güzel, aydınlık ve sorumlu bir geleceği özleyenlerin düşüncesinde simgeleştirebilir.” (s. 427). Aşkın yoğunlaşmasıyla birlikte aşk ile evrene yayılan bir izlekte iyimserlik ile karşılaşırız. “Yaz ortası, kederli bir umudu simgeler gibiydi. Bu, Nedret’le ikimize ilişkin, ama

bizden yayılarak başka kesimlere de akacak bir umuttu.” (s. 456). Aşkın getirdiği bir duygu olan iyimserlik ‘evrensel’ bağlamda bir iyimserlikle herkesi içine alacak şekilde merkezden –birey- çevreye –evren- genişler.

‘Kötülük’te A.S., çevresiyle uyumsuz ve yalnız kalmış bir hayat sürer. Kenan’ın okul yıllarını anımsamalarında A.S.’nin yalnızlığı ve çevresince reddedilişi sık sık hatırlatılır. A.S., okulda sadece Kenan, ile arkadaşlık yapar, diğer zamanlarda ise kendini kitap okumaya verir. A.S., yazar olması ile birlikte aşağıdaki düşüncelerinde toplumca kabul görme, topluma ait olma isteği görülür.

“...ancak bu sayrıl çürümüşlüğü, yangından farksız iç sızısını, toplum dışı kalmayı dile getirerek sizlerin arasına... şu aşağılık toplum kargaşasına geri dönebilirim ben... Bak göreceksin; topluma geri döneceğim. Toplum beni benimsemekle, bağrına basmakla kalmayacak; aynı zamanda alkışlayacak da...” (s. 563)

A.S., yalnızlığının toplumdan uzak kalışının yazarlığıyla, eserlerinde işlediği konularla sona ereceği kanaati taşımaktadır. A.S., yazar olarak kalemiyle, çalışmasıyla toplumla, çevresiyle arasındaki mesafenin kısılacağı iyimserliğini taşır. Bireyin kendi dünyasına yönelik iyimserliktir, bir ait olma, kabul edilme ihtiyacını içerir. A.S.’nin kendi problemleri etrafında gelişen iyimserliğinin yanında kendinden hareket ederek evrensele açılan iyimserliği de ‘Kötülük’te yer alır:

“... Ama başkaları, yeni, yepyeni insanlar, hiç de bize, bizim hastalıklarla, yozluklarla dolu bugünkü kişiliklerimize benzemeyen insanlar, gerçekten duyarlı, birbirine el uzatabilen, omuz veren insanlar eskisi gibi didinmeye, başka ve güzel bir yaşam için uğraşmaya devam edecekler. Sevginin sevgiyle karşılık göreceği şafak vaktine kadar.(...) Yarın gelecek. Aşk gelecek. Belki biz bile dirileceğiz.” (s. 579-580)

A.S., yukarıda Kenan ile olan arkadaşlığının duygusal boyutuna gönderme yaparken, şimdiki zamanda insan ilişkilerinde eksik olan her şeyin gelecekte

aşılacağı inancını taşımaktadır. Burada, ‘yarın’ düşüncesi önemlidir. Yarın, A.S.’nin değerlendirilişyle bugünden çok daha farklı, iyi olacaktır. Yarın, yarınlar yeniye, iyi olana açılan penceredir. İyimserlik, şimdide gerçekleşmese bile mutlaka ‘yarın’ gelecektir. ‘Kötülük’te iyimserliğin evrensel boyutu dul bir kadın olan Halide’nin II. Dünya Savaşı’nın yıkımları üzerine dile getirdiği düşüncelerinde de görülür. “Her şeyi karartabilirler; ama yıldızları asla...” (s. 574). ‘Kötülük’te; şimdide, yaşananlar umutsuzluğu doğursa da gelecek insanlar için umut vaat eder, umut her zaman vardır.

İleri’nin hikâyelerinde çalışma, alın teri ile yaşama tutunma yüceltilen bir eylemdir. Olumlu bir unsur olarak çalışma zaman zaman hikâyelerde iyimserliğin sebeplerinden biri olarak karşımıza çıkar.

‘Son Yaz Akşamı’nda (SYA) kişiler, yabancılaşmayı, yalnızlığı ve iletişimsizliği yaşarken umutsuzluk içindedirler. Ressam İskender’in özellikle hissettiği umutsuzluk durumu, İskender’in resim yapamamasına zaman zaman intiharı düşünmesine neden olur. ‘SYA’nın İskender’in intiharı ile sonuçlanmayışının nedeni iyimserliktir. Özellikle, ‘çalışmak’ metinde yüceltilir. “Bununla birlikte çalışan insanlar söz konusuydu, çalışmak, alinteri dökmek. Bu didinmenin olumlu bir takım sonuçlar yaratacağına, Kadir güveniyordu, bütün kalbiyle güveniyordu.” (s. 674).

“Çalışmak edimi, iş yapmak, uğraşmak ve olumlu anlamda yorulmak, insanın karınca kararınca bu dünyaya şu ya da bu anlamda bir katkıda bulunması birden içini aydınlattı. Resim de iş değil midir?” (s. 677)

Çalışma, insan yaşamının en önemli uğraşlarından biri olarak insanı adeta boşluktan alır ve yararlı kılar. Yabancılaşma nedeniyle İskender’in yapamadığı, yapmak istemediği resim edimi bu satırlardan sonra olumlu yönde evrilir. İskender ve küçük çevresinde çalışma ile gelişen iyimserlik ilerleyen satırlarda geleceğe, gelecekteki iyimserliğe hatta evrensel bir çizgiye ulaşır.

“Bütün bunlara karşın inanmak, güvenmek, yarını ummak olası mıydı, bir iki sözle, barışarak, ele ele vererek, İskender, “Yanılmıyor muyuz?” dedi. Yanılmıyorlar mıydı yine? Jâle, “Hayır” diyordu. Yanılmaları olanaksızdı. Güzel günler gelecekti. İlk yaz geliyordu. Tıpkı doğa gibi, yaşam da boyuna göverecekti. Ama belki onlar, kendileri göremeyeceklerdi... Ama hep çalışacaklardı, boyuna çalışacaklardı, çocuklar yetişecekti, yeni kuşaklar, yepyeni bir gençlik, yepyeni insanlar. Her şeye alışmak, alışarak içten içe direnmek, boyun eğmemek, gerekiyordu. Umut dört bir yandaydı.” (s. 675)

Şimdi, çalışma, direnme ile değiştirilmek isteneni içerirken gelecek de şimdinin içinde gerçekleştirilenlerle mutlaka iyiye dönüşecektir. İyimserliğin, bu boyutuyla gerçekleşmesi ancak vazgeçmemek ile mümkündür. Şimdide yapılması gerekenler yapıldıktan sonra bir bakıma gelecek, kendiliğinden gelecek olan iyimserliği ve umudu vaad eder. İyimserliğin, umudun ortaya çıkışı için İskender’in mağlup olmaması haklı davasında direnmesi gerekir. Nitekim, İskender onu çağıran intihara gitmez, mağlup olmaz. ‘SYA’nın bitişindeki şu ifadeler dikkate değerdir, “...sağduyusuyla resmi bitiriyordu; üstelik bütün yıldızları kazımıştı: Yaz sahiciydi. Bu coşku, bu ürperti, bu yeniden inanış... Yaz onları bekleyecekti.” (s. 728).

‘Hayatımın Romanı’nda Cenân, annesini ve babasını kaybedişi, evliliklerindeki mutsuzlukları nedeniyle hep bir hayal kırıklığı içindedir. Bu hayal kırıklıklarında zaman zaman iyimserlik duygusunu taşır, “Galiba bu defa talih acılardan sonra gülecekti.” (s. 191). Cenân’ın beklediği iyi günler bir türlü gelmez. Umutsuzluğu Paris’te âşık olmadığı Kont ile yaptığı evlilik ve İstanbul’da bırakıp kaçtığı çocukları nedeniyle artar. Vereme yakalanır. Öleceğini düşünür. Ancak Kont ölür. Bundan sonra Cenân’ın İstanbul’a dönüşüyle iyimserliği ortaya çıkar. Cenân’ın iyimserliğinde çocuklarını görebilecek olmasının yanı sıra çalışmaya yönelik bir gönderme de vardır.

“Cümhuriyetin ilânından beş sene sonra vatanıma kavuştum. Cümhuriyet bizim gibi münevver Türk kadınlarına çok şeyler vaat ediyor ve yavaş yavaş hepsini de yerine getiriyordu.

Hayatıma yeni bir istikamet vermek zorundaydım. Kalkınan bir memleket, meşgaleler meşgaleler.” (s. 226)

‘Gelinlik Kız’da Kemal, çocukluğunda annesi ile ziyaret ettikleri İncilâ ve ailesinin yoksulluk ve yalnızlık içindeki yaşamlarını anlatır. Kemal’in çocukluğunda İncilâ’ya olan duygusal yakınlığı çalışma ile birlikte yaşanan yoksulluğa, yalnızlığın getirdiği hüzne rağmen iyimserliği doğurur. “İffet Hanım’ın elinde en canlı iplikler hüzne bulanır; iğne, iğne en göz kamaştırıcı çiçeklere acı çöktürdü. Oysa İncilâ Abla’nın suzenîleri, sarmaları, hesapları huzur verirdi içimize.” (s. 277).

‘Oda Musikisi’nde yaşlı ve yalnız Yazar, çalışma eylemi ile adeta yaşama tutunur. “Kimselerin okumamasına karşın, size anlatacağım serüvenin etkisiyle, yeni bir tansık gerçekleşir umudunu koruyarak yazmayı sürdürüyorum hâlâ.” (s. 400).

“... ölünceye dek bir şeyler daha yazabileceğimi umuyorum. Ölümünden sonra bir yayıncının bu yazdıklarımı gün ışığına çıkaracağı hayali son avuntum. Böyle bir şey gerçekleşmezse, yine boşa gitmiş sayılmaz avuntum.” (s. 410)

Bazı hikâyelerde ise, İleri’nin sosyalist hassasiyeti öndedir. Bu hikâyelerde yerleşik düzenin yıkılacağı ve geleceğin daha ‘iyi-güzel’ olacağı vurgulanır. Yoksul, çalışan insanlardan yana tavır alınır.

‘Para’da burjuvanın yozlaşmışlığı, kötülüğü işlenirken paralelinde yoksul insanların hayatının saflığı, masum yönü ön çıkarılır. Devamında bu zümrenin insanının hayal kırıklıklarının, umutsuzluklarının altı çizilir. Ancak hikâye bu psikoloji ile kapanmaz umuda açılır. “...bir işçi kızın yeşil çuha örtülü çeyizini el üstünde tutarak; bir sınıf atlamada(...) bir sınıfa sahip çıkmada; birleşerek, ele ele vererek...” (s. 266).

‘Güzün Savaş’ta Burak devrimci gençler ile eyleme gider. Eylemin amacı devrimcilerin ölen arkadaşlarının anısına hazırladıkları çelengi bırakmaktır. Bu



eylem, adeta savaşı andırır. “İnançlıydı üstelik güvenilir yarınlar bekliyordu, savaş gerekliydi.(...) “Başka türlü gücü demişlerdi ona, savaşmamız gerek” demişlerdi.” (s. 64-65). Eylem bu yönüyle yerleşik düzenin yıkılacağına iyi günlerin geleceğinin habercisidir.

“Hep birlikte türkü okuyorlardı. “Özgürlük bir gün sana kavuşacağız” diyorlardı. Özgürlük bir ozanın dizelerinde ak bir güvercin, bir ressamın yapıtlarında kaba, sayrıl damarlı işçi eleriydi. Özgürlük paraya düşkün, çıkarına bağlı birtakım alçak insanların sonuydu. Biliyordu, duyuyordu, ama yüreğinde bir tedirginlik kıpır kıpır kıpırdanıyordu.” (s. 66)

“Bir kaçını serbest bırakmışlardı, gülerek gittiklerini görmüştü. “Yarın bizim” demişti Kuzey, “çocuğum bu sancıları çekmeyecek” demişti Serpil. Sorumluluklarını bilen bir kuşaktı onlarınki. Yarın suçlanmayacaklardı, yarın emeğin ve alın terinin sömürülmediği bir gün olacaktı.” (s. 69)

Hikâyede Serpil ile Kuzey’in aşkı da eylemle paralel işlenir. Serpil’in doğacak çocuğu iyi günlerin, umudun simgesidir.

“Serpil “gebeyim” demişti, “beni dövemezler nasıl olsa” demişti. “Gebe misin?” diye sormuştu Burak. Sevinmişti birden. Kuzey’i kucaklamıştı.(...)Bir et yığını biçim kazanacak, insanlar arasında bir sevgi ürünü gelişecek, büyüyecek; sevmeyi, doğruyu, dostluğu öğrenecekti.(...) yüreğinde sıcak bir yel esiyordu.” (s. 66-67)

Devrimciler umudu, ideolojik bir bakıştan beslenirken Burak’ın, iyimserliği daha evrensel boyutuyla hikâyede yer edinir. Yukarıda Burak’ın Serpil’in doğacak çocuğuna bakışı ve hikâye sonunda Serpil’in ölümü dolayısıyla ‘isyan’ıyla büyük harflerle söylediği cümle evrensele uzanan bir iyimserliği, umudu insan merkezli olarak ortaya koyar. “Caddeye büsbütün karşınca avazı çıktığı kadar “DÜNYA İNSANLARI BİRLEŞİNİZ” diye bağırmaya başladı.” (s. 72).

‘Asalak’ta Güner’in evlatlık olduğu aileye ve onun toplumsal tabakasına – burjuva- yabancılaşması vardır. Bu yabancılık beraberinde sevgisizliği ve yalnızlığı getirir. Yalnızlığın hem fikri hem de manevi yönü vardır. Güner’in umutsuzluğunu dizginleyen iki şey vardır. Birincisi Eşref Selim’dir. Eşref Selim, hikâyede Nazım Hikmeti temsil eder. İkincisi ise Güner’in tıpi bitirdikten sonra ülküleri uğruna Anadolu’ya gidip kuracağı yeni hayatıdır. Güner’in gitme isteği gerçekleşmese de gidemese de ‘gitme’ bağlamında duyduğu umudundan vazgeçmez.

“Akçıl atlara, dor atlara yağız atlara nasıl olsa bir gün kavuşacaktım. Kasabanın birine gidecektim, herhangi bir kızla evlenecektim. İyicil, enstitü bitirmiş, oya yapmasını bilen, fırında kabak pişiren, karlı kışlı günlere erişte hazırlayan kızın biriyle.” (s. 62)

Eşref Selim de yaşadığı bütün olumsuzluklara rağmen yıkılmaz. Güner’e kendilerini iyi günlerin beklediğini söyler. “Kucaklamıştı beni, “askere de alsalar, ardımıza adam da koysalar...” demişti, “iyi günler göreceğiz” demişti.” (s. 62). Eşref Selim’in umudunun ayırt edici yönü evrensel uzanan bir boyutta oluşudur. “Moskova’dan barıştan, daha iyi bir dünyadan söz ediyordu.(...)Bir gün bütün küçük devletler birleşerek barıştan ve doğruluktan bir yeryuvarlağın temelini atacaklardı.” (s. 61).

‘Mecnunu Çok Dağlar’da Kemal, kendi umutsuzluğunun derinliğini anlatmak için çocukluğunda sevgi beslediği, şimdide evlenecek olan Yurdanur’un gelecek günlerden iyimser beklentilerini, pozitif oluşunu öne çıkarır. “Zekeriya Dede’yle Mübeccel Hanım, Yurdanur’u sağlıklı yetiştiriyorlar. Sözelimi, yaşamı seviyor, yokluklara boyun eğmeyecek yarına açık.” (s. 332), “Hayattan ne istediğini biliyor herhalde. Kafamı kurcalayan soruları dağıtmaya çabalıyorum.” (s. 342).

## 2.2.10 KENT/ KENTLEŞME

İleri, eski İstanbul insanıdır. Bu açıdan hikâyelerinde İstanbul, yaşanmışlığı yönüyle yer edinir. İstanbul, hikâyelerin merkez mekânıdır. İstanbul dışında Akdeniz, Ege coğrafyaları hikâyelerin bazılarında yer olsa da esas olan İstanbul'dur. Anadolu ise 'fon' olarak hikâyelerde yer alır. İstanbul'un 'eski' yaşamı, mekânları şimdide yitip oluşlarının farkındalığı ile hikâyelere siner. Nostaljik boyutu ile İstanbul olumlu iken 'eski' İstanbul'un harap edilişi, yitirilişi bir o kadar olumsuzdur. İstanbul'un 'eski' ruhunun tahribi İleri'ye hüznün verir. İstanbul'un 'değişim'inde 'eski'nin silinmek istenmesine muhaliftir. İleri, hikâyelerinde bu nedendir ki İstanbul'un olumsuz anlamdaki değişimine 'dikkat' kesilir, okuyucuyu da değişimdeki algısına ortak etmek ister. 'Kırık Minyatür'de Kemal, "Eski evlerin yerine beton apartmanlar yapılmış." (s. 324); 'Mecnunu Çok Dağlar'da "Çocukluğumun bahçelik evleri: Onları bir daha bulamıyoruz..." (s. 332), der ve değişime işaret eder.

'Erişmez Nevbahar'da Kemal, Asım Paşa'ların köşkünün şimdide yıkılacağını söyler ve köşkü yıkılmadan önce son defa görmeye gider. Nostaljik bir atmosferde Kemal ve annesi köşkün yıkılışına ve bahçenin ortadan kalkmasına karşı çıkar.

"Asım Paşa'ların köşkü yıkılıyor. Yıllardan sonra; olur şey değil... (...)Dün annem Kadıköyü'ne gitti: "Aman, insan sokakları tanıyamıyor. Bir Nezihe Hanım'ların köşkü kalmıştı, o da apartman oluyormuş. Canım bahçe...." " (s. 298-299)

"Köşkün son günleri. "Bir Asım Paşa'ların köşkü kalmıştı bahçelik, onu da yıkıyorlar." Kalkıp Kadıköy'e geliyorum.(...)Bahçe haraptı. Arka taraftaki erik ağaçları sökülüştü. Domatesleri yıkıcılar yemiş galiba bu yıl." (s. 304)

‘Bütün İstanbul Bilsin’de Kemal, şimdinden çocukluğunda yaşadığı yılları, dolayısıyla eski İstanbul ve yaşamını anlatır. Lütfi Bey’in yalısı eski yaşamın mekânı olarak hikâyede anlatılır. Bugünde ise eski mekânlar birer birer yıkılmakta veya çürümeye terk edilmektedir.

“Gerçi ben annemlerle böyle bir evde oturmuyordum. Tersine nicedir apartmanlara geçilmişti. Bahçeli tahta evlerin, aşı boyalı tepe köşklerinin, kayıkhaneli yalıların dönemi kapanmıştı. Ama buraların çürümesine sık sık geliyordum, çürümeyi çürüyenlere karışmaksızın yudumluyordum.” (s. 293)

İleri’nin yukarıdaki hikâyelerinde ele aldığı eski İstanbul’un yitirilişi yıllar sonra “*Fotoğrafi Sana Gönderiyorum*”un (2006) hikâyelerinde ‘eski’nin biraz da olsa kaldığı yerlere dikkat çekme ile işlenir. ‘Eski Bir Roman Kahramanı’nda İleri, yıllar önce kaleme aldığı romanın geçtiği mekân olan Ada’yı ziyaret edişinde “Değişmeyen yapıları, iki katlı, küçümen, beyaz badanalı. Artık yalnızca burada, çarşıda.” (s. 8), der. Ada’nın eski yapıları çarşıda kendisini muhafaza eder ancak yazarın ayrıldığı yerde, kentte eskinin izleri silinmiştir, yapılar değişmiştir. Ada’da kirletilen doğa göze çarpar, “...Ada’nın vapur iskelesinde, hayli dalgın; deniz kirli, çerçöp sahile vurmuş...” (s. 9). Bu son ifadenin tıpa tıpını İleri, yıllar önce de kurmuştur. ‘Yıllar Var Ki’de kahraman üniversite yıllarında yaşadıklarını anımsar. Arkadaşına hissettiği duygular nedeni ile kentleşmenin getirdiği manzarayı iyi bir duygulanımla ortaya koyar. “Denizde köpük dalgalar, sahile vurmuş kanalizasyon birikintileri; bize ender bitkilerden güzel görünürlerdi.” (s. 249). Bu durum kentleşmenin olumsuzluklarını ortaya koyar çünkü kahramanın bakış açısı kirliliği ıskalar, görmezden gelir. ‘Hayat Sönüp Giderken’de İleri yine adadadır. İleri, adadaki izlenimlerini dile getirir. İleri’nin şimdinin adasına yabancı olduğunu görürüz. Çünkü İleri’nin aşına olduğu mekân olmaktan çıkmıştır. “Büyükada’daki ‘apartmanlara’ şaşkınlıkla bakarken...” (s. 73), “Apartmanlı Ada’da faytonla yol alıyorduk.” (s. 75). İleri’nin adaya gelişindeki ifadeleri dikkate değerdir. “...Büyükada’da vapurdan indim. Tabî hiç tanımadığım bir Büyükada’ydı burası. Zaten öteki adaları da sezinleyememiştim.” (s. 73).

İleri'nin hikâyelerinde burjuva, aristokratlar yozlaşmışlıkları yönüyle vardılar. Bu kişilerin tek olumlu görülebilecek yanları bile 'yeni' İstanbul'a olan isteksiz, olumsuz yaklaşımlarıdır. 'Duyarlık'ta yaşlı aristokrat kadın şimdideki yaşantının pek çok durumuna itiraz ederken, apartman hayatı yaşamaktan, apartmana tıklı kalmaktan şikâyet eder. "...apartmanlara tıktınız beni..." (s. 124), "Apartmanlara soktunuz beni bu yaşımda(...)Kümeslere soktuğunuz yetmiyor mu..." (s. 122). 'Pastırma Yazı'nda burjuva Vedia, anılarının olduğu köşkün yıkılmak istenişine muhaliftir.

"Kocamandı bahçesi köşkün.(...)Yıkılan, yerlerini kat kat satılmış bir apartmana bırakılan köşk imgelerinin arasında bir bu sahiciydi. Atıf Bey'e kalsa çoktan yıkacak, kaloriferli falan bir apartman yaptıracaktı, bahçeyi de parselleyip satacaktı. Vedia Hanım yanaşmıyordu." (s. 139-140)

İleri'nin hikâyelerinde İstanbul'un değişiminin işlenmesinin ardında yatan esas Türkiye'nin kentleşme meselesidir. Bu nedendir ki İleri'yi İstanbul'un modern anlamda inşası meşgul eden bir olgudur diyebiliriz. İleri'nin İstanbul'un kentleşmesindeki tavrını Gülsen Kayışlı'nın 2010 yılında İleri ile yaptı röportajında açıkça görmek mümkündür. "...mimari beni çok ilgilendiren bir şey." (Kayışlı 2010:223). Aşağıda bu röportajdan bazı noktalara yer verdik.

"Benim çocukluğumda bütün İstanbul baştan aşağı plajdı, plajlar şehriydi. Denizin kirlendiğini ancak yeni yetmeliğimde üç beş kişi konuşurdu ve kimse önemsemezdi. Hâlbuki bugün plajsızız. Plaj yapıyorlar ama o dünyayla hiçbir ilgisi yok. Yani geçmiştekinin nostaljik demeyeyim ama daha derinlikli bir İstanbul olduğunu düşünüyorum. Hele bugün, yirmi birinci yüzyılın İstanbul'unu pek sevmiyorum. Alışveriş merkezlerini, yeni büyük gökdelen dokusunu hiç sevmediğimi söyleyebilirim. Bana çok uzak geliyor. Gitmiyorum bile.(...)Sanıyorum en çok mimaride ve insan ilişkilerinde İstanbul değişime uğramış.(...)O gökdelenlerin, alışveriş merkezlerinin, böylesine bir otel dokusunun... Tabii ki büyük şehirde otel elbette olmalı. Ama o kadar acayip bir otel anlayışı var ki İstanbul şehrinde. Hayret edilecek bir şey.(...)Mesela şimdi, eğer olursa, Haydarpaşa, sanat sarayı

olacaktıymış. Garın iki yanına da İstanbul'un en büyük iki gökdeleni dikilecektmiş. Tamamen turistik bölge haline getirilecek. Bunlar bana dehşetli komik şeyler geliyor. Hele anıtsal bir yapı olarak Haydarpaşa Garı'nın yanına iki yüz katlı iki tane bina dikmek inanılmaz bir beyinsizlik. ” (Kayışlı 2010:206-207-208)

“... Peyami Safa'nın defalarca kullandığım bir sözünü bir kere daha söylemek istiyorum: 1955 yılı civarında “İstanbul sur içi olduğu gibi korunmaya yazgılı kılınmalı” yani mutlaka kaderinin bu şekilde belirlenmesi gerekiyor. Şehrin sur içi, diye tabir ettiğimiz eski İstanbul kısmının bırakılarak, şehrin dışı açılarak modernleşmesi gerektiğini talep ediyor ki buna yüzde yüz katılıyorum. Tabii artık geçmiş ola.(...)siz birdenbire Sultanahmet'in önüne bir gökdelen dikmeye kalktığınız vakit, yanlış bir şey yapmış oluyorsunuz.(...)müthiş bir doku uyuşmazlığı oluyor; ama yapılıyor. Tabii bizim elimizde değil.” (Kayışlı 2010:214-215)

İleri'nin yukarıdaki gökdelen itirazını yıllar önceki bir hikâyesinde de görmek mümkün. ‘Kırlangıç Fırtınası’nda Kemal, denizin neden görülemediğini sorgular gittiği bir ziyarette, “ “Sizin buradan deniz gözükmüyor.” “ Otel kapadı oğlum. Lenduha gibi yükseliverdi karşımızda.” ” (s. 355). İleri'nin itirazı kentleşmeye değildir. İleri'nin itirazı kentleşmenin, plansızlığına ve medeniyetimizden kopuk oluşuna. Kayışlı'nın (2010:194), da aynı noktanın altını çizdiği kanaatindeyiz.

“Selim İleri'nin İstanbul'da gözlemlendiği ve yazılarında özellikle vurguladığı husus, İstanbul'un her alanda büyük bir değişime uğramış olmasıdır. Üstelik bu değişim, yazara göre yanlış bir seyir izlemiştir. Yazara göre değişim en net şekliyle mimaride görülmektedir.”

Bu başlık altında ilk kurduğumuz cümleyi tekrar hatırlamakta fayda var. İleri eski İstanbul insanıdır. ‘Eski’ İstanbul’u bilendir. Bu biliş, sadece mimariyi bilmek değil eski yaşamı, kültürü bilmektir daha çok. İleri'nin hikâyelerine bu bağlamda bakıldığında yeni yaşam ile birlikte toplumun yaşadığı yozlaşmadan şikâyet vardır. ‘Yarın Olsun’da kente bu perspektiften bakılır. “Türkiye'nin her yerinde atkestanesi

ağaçlar vardır. Gönül diyarı olmayan büyükşehirlerinde bile.” (s. 351). Bu açıdan İleri'nin itirazlarında derinlik vardır. Yanlış, hatalı bir kentleşme bu nedenle sadece bir mimari mesele değil medeniyetimizin kendine has niteliklerini de kayba uğratandır. Dolayısıyla durum aynı zamanda ‘insan’ın da kayba uğramasıdır. Bu nokta itibariyle meselenin -‘kent’in- hikâyelerde mimariden, doğaya, kültüre ‘insan’a ve insan ilişkilerine özetle yaşamın kendisine uzandığını söylemek mümkün.

İlk olarak İleri'nin hikâyelerinde nasıl bir İstanbul ve kent panoraması, manzarası çizdiğine bakalım. Aşağıdaki satırlar Türkiye'deki kentleşmenin negatifliğini ortaya koyar. Kentin fiziki görünümü tasvir edilirken Türkiye'deki kent, kentleşme adeta kuş bakışıyla okuyucuya aktarılır ve bu manzara üzerinden sorgulanır.

#### ‘Denizkızının Öyküsü’nde

“Fakat bu şehir beni boğuyor; külrengi yapılardan, ilkyaz sonuna karşın çiçeğe durmamış, kimbilir hangi İttihatçı konağının sonradan görme geniş bahçesinden arta kalmış tek tük ihtiyar meyva ağaçlarından, tozla ve isle kararmış akasyalarından sonsuz bir tiksinti duyuyordum.(...)Yalnızca hayatı kirletiyorduk. İşte bunun maddi, somut görünümü gibi, denizde yalnızca karpuz kabuklarıyla mazot artıkları yüzer olmuştu; uskumrular nicedir bu sulara uğramadığından salkım saçak denizanaları çoğalmıştı.(...)Buradan, bu acılar ve boğunçlar kentinden uzaklaşırsam, bir şeyler değişir sanıyordum: Ne aldaniş!” (s. 533-534)

‘Eski Bir Kalbim’de Yazar, bir rüya atmosferinin içinde Çandarlı'dayım der ve kentleşme meselesini ele alır.

“Metrekaresi yirmi liradan arsa satan bir kooperatife kızıp köpüren balıkçılarla konuşuyorum. “Kıyılarımızdan göçer balıklar” diyor yaşlı balıkçı ve bak akın akın göçüyor balıklar! Fakat bize ne onun balıklarından! Kooperatife katılacağız ve bir arsa edineceğiz.(...)Annem konuşmaya

başlıyor ansızın; Çandarlı Körfezi'ndeki balıklara yazık ettiğimizi, balıkçı köyünü kendimize benzetmekle iyi yapmadığımızı söylüyor.” (s. 243-244).

#### ‘Kapalı İktisat’ta

“Bu kentin şaşkın, ikilemli, çarpık mimarisi galiba benden başka kimseye gizini söylemiyor. Bense, böylesine düzensizliğin ancak vahşi ormanlarda, yani vahşi yasalarda görülebileceğini ileri sürüyorum.” (s. 444)

“Otomobili bir sokağa park edip, öyle gelişi güzel yürümeye başladık. Burada hâlâ eski Rum evleri, beyaz boyalı ahşap köşkler, kırmızı pancurlar vardı. Giderek beton yığınının – üstüste atılmış cesetler gibi- dönen kentimizin tansıklar barındıran bir köşesi idi. Yeşilköy’ün içleri.” (s. 456)

#### ‘Son Yaz Akşamı’nda

“Çamlıklar adamakıllı seyrelmişti.(...)Derken bir dizi beton yapı yükseliyordu. Deniz kirliymiş, uskumrular yıllardır gelmiyormuş. Ne olmuştu, nasıl bu kadar çabuk ilkelleşmişti tümü. Feneri çevreleyen kayalar mazot içindeymiş. Göz, bir kez çirkinliğe alışmaya görsün; çorap söküşü gibi gelir arkası.(...)Kent de çirkindi. Yaşamaksa alabildiğine kuru, umarsız.(...)Teperlerde çamlıklar, aşağılarda birbirinden çirkin, bütün mimarlık kurallarını yadsıyan yeni yapılar, birkaç eski Rum evi. Gözün görmeye alıştığı çirkinlik, herkesin ille, nasıl olursa olsun yaşamak isteği, bu iğrenç iştahlık Adalar’a da sıçramış. Ne kadar değişmiş her yer!” (s. 639-640-641)

“Kıyıda ki eski, ahşap, iki beyaz evin önünden geçtiler. Kınalıada’nın herhalde ‘son’ evleriydi. Yokuşa doğru yol aldılar; çamlığa, tepelere. Leylâk badanalı bir balkon sırtıyordu karşılarında.(...)Leylâk badanalı balkonu Kadir iğrenç buldu. İğrençti, iğrenç olmasına. Ama pek çok şey iğrençti. Sözelimi pazar yerlerindeki plastik eşyalar, plakçı önleri, şarkıcı posterleri, birahaneler, sesler, kentin uğultusu, kalabalık –kültür, gömlek değiştiriyor denmişti, belki de



kendisi söylemişti, ressam İskender; bunu hep tekrarlardı(...)balkonun badana mavisi, yapay bir mavi kataloglardaki gibi. Kepenkler bir örnekti. Apartmanlar yapılmıştı. Fakat eleştirilmeyecek gibi değildi.” (s. 670-671)

Kentleşmenin planlanmamış bir gelişim ile seyrettiğini ifade edilir. Eski ile yenin iç içe ve uyumsuz bir bütünü oluşturduğu vurgulanır. Estetik açıdan bütünsel bir kentin inşa edilemediğinin altı çizilir. Modernin getirdiği yapılaşma, bu perspektif içinde başta mimari anlamda özgün bir yaklaşımdan ziyade eskiyi deforme etmektedir. Şu cümle İleri'nin kentleşmeye bakışını özetler niteliktedir. “Mimari hiç de olağanüstü değildi, hatta öykünmeydi, özelliksizdi...” (s. 683), “...insanları yalnızca dizlerine kadar görebilirdiniz bodrum katın penceresinden, bir ışık keskin bir çizgi gibi odaya akardı...” (s. 663).

Kentleşme, modernleşmenin başarısız uygulanan alanlarından biri olarak ‘tespit’ halinde gösterilirken İleri, ‘öznel’ anlamda kentleşme ile ortaya çıkan ruhsuz betonlaşmaya karşıdır. Kent, bu açıdan bakıldığında betonlaşmanın tutsağında doğallığını yitirmiş, güzelliğini kaybetmiştir. Kent, doğanın olmadığı, pisliğin, kirliliğin kol gezdiği estetiğin olmadığı eksiklikler mekânıdır. Kentleşme, toplumun zengin-fakir karşıtlığını yansıtırken aynı zamanda kültürel bir ikilik de meydana getirir, eski-yeni yaşam biçimlerinin, algılarının karıştığı yeni bir yaşamı gözler önüne serer. ‘Denizkızının Öyküsü’nde kentteki insanımızın yaşamındaki ikiliğe değinilir.

“Mezarlığa gidiyordum; devrik bir taşta eski yazıyla AH ÖMÜR sözü beni ölümün bilinmezliklerine çekip götürüyordu. Sonra çağdaş bir kahvede bilardo oynayan gençlerle burun buruna geliyordum...” (s. 539)

“Pasaj’ın çıkışında, dışarıda herkes kokoreç, midye kızartması yiyor, ayaküstü votka bira içiyordu: Bu da, kentin yeni töresiydi. Hayatımızı sokağa kusuyorduk gitgide. Hayatımız çoktan yaldız ışıltılı bir Beyoğlu taşına dönmüştü ve ben, böyle kolonya markaları, rujlar, esanslar, makyajla

sıvanmış görüntüler arasında, yakın geleceğimiz için bütün umutları iraksıyordum.” (s. 536)

Kentte oluşan yaşama biçiminin getirdiği her şey; kalabalık insan yığınları, gürültü, eğlence yerleri ve diğerleri zevksizlik, iğrençlik olarak anlamlandırılır. Burada söz konusu olan kentin genel görünümünün ötesinde kentle gelen yaşam ve bu yaşama biçiminin kendine özgü yaşam alanlarında oluşturduğu ‘kültür’ün, ‘insan’ın sorgulanmasıdır.

İleri, yaşamını hikâyelerine taşıyan bir yazardır. İleri, yaşadığı mekânlara zaman zaman değinir. ‘Gökyüzü Yıldızlarla Dolu’da İleri, bir resmi hatırlar ardından Şişli’de gördüğü manzarayı anlatır. İleri, yaşadığı mahallerdeki genel manzarayı çizerken pek çok çıkarımda bulunur.

“Şişli’deki çatı katına taşındığımda, Nedim Günsür’ün bir dizi güzel resmini birdenbire hatırlamıştım: Şehrin giderek çoğalan damlarında, yine giderek çoğalan televizyon antenlerine, çağın bu ucube mızraklarına takılıp kalmış, rengârenk ama hepsi yırtık, yırtılmış uçurtmalar... Kuyrukları parçalanmış... Çatıları, çarmıhı andırıyor.(...)Birçok çatı görüyordum, uçsuz bucaksız çatılar. Terasa çıktığımda. Tekdüze, bunaltıcı bir görünüm. Aşağıda, kesişen sokaklar, sıra sıra otomobiller, bakkal, kuru temizlemeci, çöp bidonları, bir iki zavallı cılız ağaç.(...)Çatı katı hepi topu iki odaydı. Daracık mutfak. Daracık banyo. Antre denebilirse, iki adım atamayacağınız antre.(...)Öylesine cüce, basık ve ufuksuzdu ki her şey, gökyüzüne ihtiyacım vardı.” (s. 32-33)

“Terasa çıktım. Gözümü yoran onca yapı, damlar, çirkinlik, çinko, eternit çıkmalar, uçları kıvrık kavruk naylonlar serilmiş. Koca Mansur’dan başlayarak, uzayıp giden bu ara, arka sokaklarda yüzlerce dam, tozlu kızıl kiremitler, televizyon antenleri, alacaları büsbütün külrengi güvercinler.” (s. 45)

Yukarıdaki parçalarda İleri’nin kente bakışının olumsuz mahiyette olduğu açıktır. Kentin özellikle çıplak gözle hemen fark edilen çarpıklığı, çirkinliği ve

bunaltıcılığıdır. İleri, kentin içinde yaşamakla beraber hoşlanmadığı bir mekânın içinde olduğunun altını çizer. İleri, kentte gökyüzünden kopuktur bu durumdan rahatsızdır. “İhtiyacım olduğu halde gökyüzünü fazla göremem, çatılar örter.” (s. 35). İnsan’ın doğa ile ilişkisini kesen kent, insanı yapay bir mekânda hapseder. ‘Nerval Diye Biri’nde İleri’nin kente bakışı ‘hayret’ duygusuyla karşımıza çıkar. İleri, yaşadığı çatı katına ulaşan bahar kokusuna şaşırır. Şaşırır çünkü İleri’nin gördüğü manzarada doğa olmamasına rağmen bahar hissedilir. Şüphesiz bahar kokusunu uzaklardaki doğadan kente taşıyan rüzgârdır. “Bahar kokardı Şişli, şaşılacak şey. İlyaz kokardı, nereden ulaşıyorsa çatı katına, ot, toprak, ıtır.” (s. 22).

Apartman katlarını İleri dar, yapay ve ıssız mekânlar olarak tasvir eder. Bu hikâyelerde modern yaşamın mekânları aslında insanların kullanamadıkları, yaşayamadıkları adeta sığındıkları yerlerdir. Çünkü tek düze kent yaşamı insanı çalışmaya odaklarken yaşamdan koparır. İleri, apartman yaşamını anlatırken ‘balkon’a sık sık göndermelerde bulunur. Balkon, doğadan kopuk, yapay ve küçük oluşu ile modern yaşamın sembolüdür, bu açıdan hep olumsuzlanır. ‘Perisiz Evler’de balkon, intiharı çağırır. “Akşamın karanlığında tek başına içki içen bir adam, evin ışıklarını yakmamış... İntihara çağıran balkonlar...” (s. 84). Diğer bir yerde İleri, çocukluğunu anımsar ve ‘balkon’un iç dünyasındaki olumsuz yer edişine temas eder.

“Sözelimi, mutfağın açıldığı balkon. İki adımda biter. Çocuğun balkonda oynamasına izin verilmez. Çocuk balkonda sadece ‘durabilir.’ Koşmayacak, sarkmayacak.” (s. 89)

‘Şahane Bir Tuvalet’te

“Bahariye’deki evi hatırlamaya çalışıyordu. Hangi odadaydı, hangi kapı önünde, nasıldı evimiz, balkonda duruyordu, iki kişinin yan yana sığmadığı balkon, çöptenekesinin yanında çocuk.” (s. 29).

Balkon, bu özellikleriyle aşına olunmayandır, sevilmeindir. ‘Dostlukların Son Günü’nde Kemal, apartman yaşamına değinir. “Yağmur Kurtuluş’un dar, arka sokaklarına çamuru, pisliği taşıyor sadece.(...)Oturma odasının hiç yaşanmadığı bir ev. Ufacık bir apartman katı.” (s. 368). “Sevdiğim bir yazdı. Kullanılmamış oturma odasıyla, küçük balkon arasında geçmişti.” (s. 375), der.

Kahramanların kent ve kent yaşamına bakışları yukarıdaki algılardan farklı değildir. Hikâye kahramanları ‘kent’i yabancılar ve kent yaşamının getirdiği tek düzelikten, doğadan kopuk oluştan ve insan ilişkilerindeki yapaylıktan rahatsızlık duyarlar. Kentli bir yaşayışın içinde kente yabancıdırlar. Kentten ‘gitme’ ihtiyacı duyarlar. ‘Denizkızının Öyküsü’nde kent, kentte oluşturulan yaşama biçimi ve kentin insanları hikâye kahramanınca -Yazar- algılanır ve tasvir edilir. Kent, Yazar’ın bakışıyla yaşanıl(a)mayacak bir mekândır. “Öylesine tek bir gece konaklanabilir burada ve bu şehirde.” (s. 535). Bunda 80’li yılların dönemsel atmosferinin de payı vardır. Kahramanlar, kent yaşamından ayrılmak isteyişleri ve ayrılamamaları, ayrılamayışları ikilemini yaşarlar. ‘Son Yaz Akşamı’nda mimari ve yaşamın kişilerce eleştirilmesine rağmen ‘kent’ yaşamından kopamadıkları özellikle vurgulanır.

“Yine de hepsi bir apartman katına bayıla bayıla koşacaklardı; kalıbını basardı. İskender; başta kendisi. Şimdi eleştiriyorlardı. Ada’yı yarmışlar, toprağını çalmışlar. Sırtlardaki mazıları acımasızca yakıyorlardı.” (s. 671)

Bireyde kent yaşamına dair gerçekleşen bu tepkinin yani ‘gitme’nin ardında yabancılaşma ve yalnızlık meselesinin olduğunu da unutmamak gerekir. Bu perspektiften bazı hikâyeleri inceleyelim. ‘Yürek Burkuntuları’nda Bay T. İstanbul’da yaşamaktadır. “İstanbul’a döndük.” (s. 26), İstanbul’da ise Şişli’de oturduğunu söyler. “Gece geç vakit apartmana dönüyorum, Şişli’ye.” (s. 30). Günlüklerden takip ettiğimiz hikâyede çeşitli tarih ve yerlerin gerçek dışı olduğunu görürüz. Bununla ilintili olarak hikâye kahramanının şizofrenik bir yönü vardır. Bay T.’nin yabancılığı ve yalnızlığı ‘kent’ yaşamına bakışında önemli yer tutar.

“Büyük kentte yaşamak sinirli yapıyor kişiyi; filmler, tiyatrolar, sergiler, betikler yetmiyor mutluluğuma. Gide gide dağbaşlarına, karlı buzlu doruklara ermeliyim. Yanıp sönen kırmızı ışıklara, keçilere pis kokulu. Ve yadırganan bir kentli yalnızlığma.” (s. 24 )

Bay T.’nin gitme isteğinin ortaya çıkışının nedeni ‘kent’in getirdiği yaşam ve bu yaşamın birey üzerindeki olumsuz etkileridir. Karakter, kent ve kentte gelişen yaşamından memnun değildir. Günlüklerinde; yer alan mekânlar ‘kent’ten kaçma isteğiyle paralel olarak başka başka yerlerdir. Mısır, Helep, Venedik, Ortaçağ şatolarından biri...

Bazı hikâyelerde kahramanların kente bakışında ideolojinin de payı vardır. Sol düşünceye yakın kahramanlar kenti burjuva mekânı ve yozlaşmışlığın hâkim olduğu bir yaşam alanı olarak değerlendirir. Kentten, idealleri uğruna uzaklaşmak Anadolu’ya gitmek isterler. Kimi kahramanlar giderler, kimileri ise edilgen oluşları nedeniyle kalırlar. Kimileri ise gidememelerine rağmen bir gün gidecekleri umudunu taşırlar. ‘Pastırma Yazı’nda Faruk, kentteki burjuva yaşantısının, yozlaşmanın altını çizer. Burjuvaların arasında yozlaştığı için İstanbul’u terk eder, ‘kent’teki her şeye sırtını döner. “Okutulana inanmamak, okutulandan kaçıyorum. Büyük şehirden de. Büyük şehirden. (s. 168).

‘Asalak’ta Güner, evlatlık olduğu aile içinde kendisini yabancı ve yalnız hisseder. Büyük bir ayrıksılık yaşar. İdealleri uğruna Anadolu’ya ‘gitme’ isteği vardır. Gitme isteğinin bir boyutu da kent ile ilgilidir. Hikâyede Güner’in bakışından hemen her şeyin iyi-kötü bağlamında kategorize edildiğini görürüz. Bu ayırım da kent, eleştirilen burjuvaların tarafında kalır. Karşıt olarak Anadolu Güner’in ‘gitme’ arzusuyla idealize edilir. Gitme isteğinin ‘kent’ ile ilintisi ise, kent yaşamının ve mimarisinin Güner’in ‘ava çıkma’ doğaya açılma arzularını engelleyecek nitelikte oluşudur.

“Büyük kentin kömür kömür kokan sokaklarında dolaşmak, dev apartmanların altında bunalmak, güze bağrını açmış

parklarda gezinmek, herhangi bir kanepeye gelişi güzel oturmak, canımın çektiği bir şiir kitabı okumak beni hep engelledi kırlara gitmekten. Oysa karar vermiştim; eşyalarımı toplamış, tan yeri ağarırken trene binmeyi tasarlamış, ama bir türlü büyük kentin milyonluk kalabalığından, ıslıl ıslıl bulvarlarından, sinemalarından, caddelerinden, o kendine vergi büyüünden kendimi kurtaramamıştım. Ay ışığı damların damların gerisinde benim için silik bir aydınlık olmaktan öteye gidememişti. Yeşil kırları, alçak gönüllü dağ çiçeklerini, yaban sümbüllerini, akçıl atları hiçbir zaman tanımayacaktım. Beni alıkoyan bir şey vardı büyük kentte.(...)Damlardan damlardan, apartmanlardan, taşıtlardan kaçalım; ava çıkalım isterdim.” (s. 51)

Güner’in kentten ayrılma isteği hikâyede gerçekleşmez. Güner’in gitme isteğinin ‘kent’e, kentle gelen yaşama, mimariye itirazla gelişmesi dikkate değerdir. Kent’in ‘insan’ın gökyüzüyle doğayla irtibatını kesişinin özellikle altı çizilir.

‘Zeytinliklerin Altında Sükûn Yok’ta Macide, işçi Recep’in hapsedilmesinden sonra yalnızlaşır ve koca kentte yaşama dört elle sarılmak ister. Ancak borç para aldıkları fabrikatör Sacit, ondan ahlaksızlık yapmasını ister. Alt tabakanın insanı olarak hayatını idame ettirebilmenin sıkıntılarını duyar. Bu atmosfer içinde Ege’nin zeytinlikleri ‘gitme’ bağlamında Macide’de duygular uyanır. Bu psikoloji içinde Macide’nin ‘kent’e bakışını görürüz.

“(Bu apartmanların, birbirine bunca bitişmiş bu kara yüzlü, taş apartmanların; ağaçsız bahçeliksiz evlerin, damların damların; gökyüzüne alabildiğine uçan sakız gibi beyaz çamaşırların hiç göze çarpmadığı bir kırsız, yeşilliksiz, fabrikalı, otobüslü, otomobilli kutsuz kentin çok ötesinde Recep. Göründüğünce dost zeytinlikler.)” (s. 92)

Görüldüğü gibi Macide’nin ‘kent’e itirazı sadece psikolojisinden beslenmez. Tabiatı bilen bir ‘insan’ olarak da kente itiraz eder. Kentteki insanın mutsuzluğunu gözler önüne serer. Kent; kutsuz, yani mutluluğun olmadığı bir yerdir. Olumsuzluklar mekânıdır. Yaşanamayacak bir yerdir kent. Oysa zeytinlikler insana dosttur.

Bu başlıkta ‘kent’ bağlamında değindiğimiz başta yeni mimari ve yaşama İleri’nin ‘kritik’ tutum takındığını gördük. Kent, İleri’de eleştirinin odağındaki olgulardandır. İleri, aydın kimliğiyle ‘kent’e tutarlı bir bakış açısıyla yaklaşmıştır.

## 2.2.11 SINIFLI TOPLUM/ YOKSULLUK

İleri’nin hikâyelerinde burjuva-zenginlik ne kadar olumsuzlanırsa yoksulluğa da tam tersine hassasiyet gösterilir. İleri’nin yoksulluğu ele almasını birkaç ayrı açıdan anlamlandırmak mümkündür. Bunlardan ilki diğer meselelerde de karşımıza çıkan otobiyografik faktördür. İleri, yoksulluğu işleyişinde yaşamından beslendiği gibi yaşamına yoksulluk bağlamında da yer verir. Araştırmacılar İleri’nin bu meseleyi işleyişinde ‘aşağılık kompleksi’ne dikkat çeker. Harmancı, bu noktanın üzerinde durur.

“İleri’nin babasının çok yüksek bir gelire sahip olmaması ve buna karşılık yüksek gelir grubuna sahip insanlarla iç içe yaşanılmış olması, İleri’de ekonomik anlamda bir aşağılık duygusunun oluşmasına sebep olmuştur.” (Harmancı 2006:21)

“İleri’nin eserlerinde var olduğunu tespit ettiğimiz zenginlik-yoksulluk ikileminin temelinde yatan etken de, ailenin yetersiz ekonomik şartlara sahip olduğu halde, üst sınıf ile içli dışlı bir hayat yaşamış olmasıdır.” (Harmancı 2006:17)

Bildirici ise “*Anılar; Issız ve Yağmurlu*”da İleri’nin ‘aşağılık duygusu’na değindiği satırları alıntılar.

“Daha Kadıköyü’nde, iyice çocukluğumda varlıklı insanlardan nefret ederdim. Annemin bütün arkadaşları daha iyi koşullarda yaşıyorlardı; süslü, bakımlı kadınlar, şık giyiniyorlar pahalı parfümler kullanıyorlar. Ama annem hep en azla yetinmek zorunda. Sözelimi ben Galatasaray Lisesi’nde okuyordum. Sırtımda, mahalle terzisinin

küçülttüğü, babamın takımından bozma ceket, pantolon. Çirkin bir aşağılık duygusu...” (Bildirici 2006:17)

Söz konusu duyguyu İleri'nin kahramanları yaşarlar. Zengin bir yaşamın hemen bitişiğindeki kahramanlar toplumun alt kesiminin insanı olduklarını duyumsarlar. Zengin tabaka içinde yalnızlaşırlar, iletişim problemleri yaşarlar hatta dışlanırlar. Zengin yaşamını, yaşayışını yabancılar. Bu tavırda ileride değineceğimiz sosyalist hassasiyetin de payı vardır. ‘Kötülük’te A.S., alt tabakanın insanıdır. Kenan, eski okul arkadaşı A.S.’nin yoksulluğuna değinir. “...galiba ailesi özel öğretmen tutacak kadar varlıklı değildi, silik ve daima ürkekti sıra arkadaşım...” (s. 555). Hikâyede geri planda bir mesele olarak işlenen toplumsal tabaka, A. S.’nin bakış açısıyla ortaya çıkar.

“Bununla birlikte, gördüğüm hayat, bana aykırı geliyordu. İzmir’in ticareteverlerine daima tiksinererek bakardım. Sonra, Kordon’daki o görkemli Rum yapıları, yalnızca birkaç tüccar ailesinin tekelindeydi. Faytonlar bu evlerin önünde durur; bastonlu beyefendilerle şapkalı hanımefendileri uşaklar geçirirdi. Palmiyelerin altından geçerken, hep bir eksiklik duygusuna kapılırdım.” (s. 567)

A.S.’nin dikkat çektiği yüksek tabakanın toplumun az bir oranına karşılık gelişidir. Yüksek tabaka ve yaşamları A.S.’nin bilmediği, yabancıladığı mesafeli durduğu olgulardır. Buraya kadar bir tespit vardır. Refah içindeki insanlar şehrin önemli mahallerinde ‘palmiye’lerle yaşamaktadırlar. A.S., ötekileştirdiği her şey ile arasında ‘mesafe’ olduğunu belirtir. A.S.’nin izlenimlerinin sonuçları ise çeşitli hissiyatlar olarak karşımıza çıkar. Bunlardan ilki tiksintidir; tiksinti eleştirel zemindir. Diğer duygu ise eksiklik, aşağılık duygusudur. Dolayısıyla A.S.’de alt tabakanın insanı olmak kabullenilmiş ve kendiliğinde ‘yer edinmiş’ durumdur. ‘Asalak’ta Güner, evlatlık olduğu burjuva ailesini benimsemez, yozlaşmışlıklarını gözler önüne serer. Bu bağlamda Güner’in yakın çevresine yabancılığı ve yaşadığı yalnızlık onu yoksulluğa duyarlı yapar. Okulda zengin ailelerinin çocuklarından uzak durur, yoksul ve burslu öğrencilerle arkadaşlık yapar.



“O çocukların, o ayrıcalıklı ailelerin zengin ve şımarık çocukları içinde daha ilk gün yitmişim.(...)Parasız yatılı okuyanlarla dostluk kurardım yalnız.(...)Yatakhane de konuşurduk, hepsi topu topu on kişiydi, Türkiye'nin türlü kentlerinden gelmişler, türlü yoksul evlerin acısını çekmişlerdi. Soluk benizli, sıksa çocuklardı.” (s. 59)

Bu bakışın, duygunun arka planında zengin ile yoksulun ayrı dünyaların insanı oldukları algısının payı vardır. Burjuva-zenginler ötekilerdir. Yoksul insanlara yabancıdırlar. İki zıt kesimin dünyaya bakışları bu doğrultuda farklıdır. ‘Pastırma Yazı’nda Faruk, alt tabakaya mensup Bursa’lı bir gençtir. Üniversite okumak için İstanbul’a gelmiştir. Sol düşünceye yakındır. Okulda bir burjuva olan Elif’e âşık olur. Elif’in ilk başlarda tipik bir burjuva olmadığını düşünür. Elif’in ailesi ile kalmaya başlar. Bir süre sonra Elif ve ailesinin gerçek yüzünü, tipik burjuvalılıklarını görür. Faruk da bu süreçte burjuva yaşantısına alışmıştır, bohem bir hayat içindedir. Faruk başkalaşmayı hissettiğinde, farkına vardığında alt tabakanın insanı oluşuna dair göndermelerde bulunur.

“Tartışsaydık evrensel işçi birliğini bilmem neyi. Elbirliğiyle ihanet ettim köşklere oturup aylak ve serseri, Memo’ya, Elif’e aldandım.(...)Güçbelâ gönderilen harçlığı beğenmedim sevince Elif’i, gözüm yükseklerdeymiş, rahatta, burjuvazinin göz kamaştırıcı dekorunda biçimciliğinde(...)Birleşen doğrularımız yoktu, birleşen amaçlarımız, birleşen ereklerimiz. “ (s. 152)

Hikâyede alt tabaka insanının zengin burjuva insanıyla olan ayrımına dikkat çekilir. Doğrudan yoksulluk problemi ele alınmaz. Sosyalist Rasim’in düşüncelerinden zaman zaman konuya dikkat çekilir. Ancak bunlar eleştirel mahiyettedir.

İleri, hikâyelerinde yaşamında çektiği yoksulluğa, imkân darlıklarına ailesi ve kendi yaşamı etrafında ‘doğrudan’ yer vermiştir. ‘Ölü Hikâyeci’de İleri, “Yazdıklarımın ödenen parayla yaşadım. Çoğu kez sadakayı andırırdı. Yazmak. Karşılığında sadaka.” (s. 189), diyerek dar imkânlı yaşamını dile getirir. ‘Şahane Bir

Tuvalet'te İleri, geçmişini hatırlar ve hatırladıklarından hareketle duyumsadıklarını dile getirir. İleri'nin çocukluğunu hatırlayışında merkezde bir düğün ve bu vesileyle gelişen olaylar vardır. İleri'nin annesinin arkadaşı olan Madam Jüliyet'i hikâyede konu edişi hikâyeye sınıflı toplum meselesini taşır. İleri, Madam Jüliyet'e oranla ailelerinin alt sınıfta oluşunu duyumsar. Diğer taraftan Madam Jüliyet'i yüksek tabakadan oluşu dolayısıyla kritik eder. İleri'nin annesi, mütevazı bir yaşam sürmektedir. İleri'nin geçmişi hatırlayışında bu durum önemli yer tutar.

“Annem bu çantasını yalnızca özel gecelerde yanına alır, öteki zamanlar, herhalde toz tutmasın diye, eski bir şifon eşarba sararak gardıropta saklardı.(...)eski eşarba sarılan, siyah, küçük, po dö süet çantasını artık deri ülgerini, kadife yumuşaklığını yitirdiği için severdim.(...)küçük siyah po dö süet çantaların ancak kış, hadi bilemediniz, sonbahar bitimi ilk yazöncesi düğünlerde, nişanlarda boy gösterebileceğini öğrendim, içim cız etti. Demek po dö süet çantası annemin, orta halli yaşayışın gizli simgesiydi. Bir düğüne, bir nişana, mevsim ne olursa olsun.(...)denize, günbatımına gülümseyen kadın bildik eski çantasıyla.” (s. 21-22).

İleri, annesinin mutsuzluğunu hatırlar, hüzünlenir. Bu hüzünlenişlerde adeta aşağı tabakadan olmanın duyumsanışından doğan bir ruh hali vardır.

“Gülümserdi. Acı bir gülümseyişken; misafir gittiğimiz Amiral Cevat Bey'in evinde boş yere mutluluklar kuşanırdı. Duyumsuyordu annesinin elini, yılları yok sayarak, pırlantalı alyans, küçük, yakamozsuz, kırpıntı taşlar.” (s. 18)

İleri'nin annesi üzerinden hissettiği, anlattığı alt tabakanın insanı olmanın ruh hali zengin Madam Jüliyet'in yaşayışının ve kişiliğinin hatırlanmasıyla yerini olumsuz algılara bırakır. “Çocuk zenginlerin yaşamını bilmiyordu. Zenginliğin gönül kırmak, ezmek, onurlar çiğnemek, kötülük olup çıkabileceğini de bilmiyordu.” (s. 22). İleri'nin Madam Jüliyet'in etrafına bakışlarını yorumlayışı dikkate değerdir, “... sanki öyle yukarıdan... herkese yukarıdan bakıyordu.” (s. 29). Madam Jüliyet, çocuğun –İleri'nin- gözünde başkasıdır.

“Madam Jüliyet o yakıcı, kızgın rüzgârlar esmeye koyulmuşken gelmişti.(...)Annem, ablam, ben, sokak kapısına çıkıp karşılamıştık onu, yüzünde mağrur ifade.(...) Dudaklarında yapay bir gülücük. Gülücük, ilkmektepten arkadaşı anneme, bizlere değildi: Jüliyet Teyze rolüne bürünmeye hiç niyeti yoktu Madam Jüliyet’in.” (s. 24)

İleri, yukarıdaki satırlarda Madam Jüliyet’i eleştirir, aynı zamanda onunla aralarında mesafe olduğunu bize hissettirir. Hikâyenin ‘Şahane Bir Tuvalet’ ismini alıştı Madam Jüliyet’in gidilecek düğün için yaptırmayı düşündüğü elbise ile ilintilidir. Madam Jüliyet’in diktirdiği elbise ne kadar albeniliyse İleri’nin annesinin elbisesi bir o kadar mütevazıdır. “Çiçekli emprime, eteğindeki geniş büzgüsü tek süsü olan, dekoltesiz bir giysiydi.” (s. 31). ‘Perisiz Evler’de İleri, geçmişini hatırlayışlarında yaşadığı evleri ele alırken yoksulluğunu duyumsar. İleri, yoksulluğuna salonlu evler karşılaştırmasıyla değinir. Evlerinde salonun değil sıradan oturma odasının olduğuna dikkat çeker.

“Sözlükteki anlamıyla, hiçbir zaman ‘salon’lu bir evde yaşamadım. Salon: Misafir odası. Evlerden konuşulurken, ‘salon-salamanje’ denirdi ama, bizimkiler, basbayağı oturma ve yemek odalarıydı. Yalnız, oturma odasındaki koltuklara amerikanbezinden kılıflar geçirilir, misafirler gelince kılıflar çıkartılırdı. Goblen yüz eskimesin, kirlenmesin diye.” (s. 91)

İleri’nin meseleyi işleyişindeki bir diğer etken sosyalist tavrından beslenen ‘sınıflı toplum’ algısıdır. ‘Eski Bir Kalbim’de Yazar –kahraman- “Sınıflı bir toplumda yaşıyoruz.” (s. 238), der. Harmancı, İleri ile yaptığı röportajda İleri’ye Kemal Tahir’den düşünsel anlamda etkilenişini sorar, İleri’nin cevabı şöyledir: “Metinsel değil de daha çok düşünce planında etkiledi beni.(...)Sınıfsız bir toplum... gibi.” (Harmancı 2006:366). Dolayısıyla İleri’nin sınıflı bir topluma mesafeli olduğu anlaşılıyor. İleri’nin hikâyelerine bu algının yansımaları, bazı hikâyelerde kahramanların ideolojik tavrının öne çıkması ve sınıflı toplumu ele alması neticesinde gerçekleşir. Bununla ilintili olarak İleri’de sançtı-aydın olarak toplumun alt kesimlerine, yoksulluğa karşı bir ‘duyarlık’ vardır. İleri’nin hikâyelerinde bu

duyarlık önemli yer tutar. ‘Hayat Sönüp Giderken’deki ifadeler İleri’nin bakışını özetler.

“Her şeyi keskin siyahta ve keskin beyazda görmeye başlamıştım: Fakirler ve ensesi kalımlar. Acı çekenler ve acımasızlar. Mağluplar ve kazanmışlar. Gönlüm acıdan yana olsa bile, o acıyı dindirecek gücü bulamıyordum, bilemiyordum.” (s. 70)

Son olarak, bütün bu düşünceler etrafında İleri’nin hikâyelerinde yoksulluğun ‘idealize’ edildiğinin de altını çizmemiz gerekir. Şimdi değindiğimiz noktaları hikâyelerde gösterelim. Öncelikle İleri’nin sanatçı, aydın olarak yoksulluğa duyarlığını ortaya koyan hikâyelerine bakalım. ‘Gökyüzü Yıldızlarla Dolu’da İleri’nin kentteki alt tabaka insanların yaşamını Teşvikiye’den ayrılmak isterken baktığı evlerden hareketle ele alışı önemlidir. İleri, kentin getirdiği ‘bodrum’ katlarındaki yaşamdan yola çıkarak, ‘insan’a gösterilen bir hassasiyetle yoksulluğa, alt tabakanın insanı olmaya dikkat çeker. İleri, bu satırlara kendi yoksulluğunu da ekler. “Yeni perde yaptırmak gerekiyor. Fakat parayı nereden bulacağım?” (s. 39).

“Dikçe merdivenlerden inersiniz. Bodrumlar. Çoğu kez kapıcı dairelerine bitişik. Gün ışığı görmez hiçbiri. İç karartır bodrumlar. Sahiplerinde, satamayacakları endişesi. Yorgun insanlardı. Sonra yoksul. Yıllarca didinmiş. Buralarda oturmaktan suçluluk duyar gibiydiler. Onur kırıklığı. Ya da bana öyle geliyordu: Yüzlerinde utanç. Özür dileyiş. Sanki böyleydi. Kahroluyordum. Evlere yapışıp kalmış bir koku, havasızlığın ağır kokusu. Dolıştığımız odalarda geçip gitmiş zamanın eziyetinden, cefasından, yoksunluk ve ümitsizliğinden konuşan eşya: Daima eski, ucuz, ne kadar temizlense kirliymişçesine. En çok da, buruşuk, ensiz perdeler dokunaklı.(...)Lavabonun musluğu şıp şıp damlar. Burada nasıl oturacağım? Burada nasıl yaşarım? Sorar ve utanırdım.” (İleri 2011:36)

‘Müsamere’ hikâyesine okuyucuyu hazırlayan satırlar İleri’nin yoksulluğa duyarlığını yansıtır.

“Her çocuğa bir görev verilir. Kimilerinin de hüznle baktığıdır, orta sıralara oturtulduğudur. “Sen çıkamazsın kızım, hangi ayakkabınla,” denir. Onlar beşinci sınıf sıralarına kurulmuş kanaviçe örtülü, pastalı, batonsaleli ikinci çayına da katılmayacaklar.” (s. 111)

‘Gelinlik Kız’da ana tema yoksulluktur. Kemal, çocukluğunda annesi ile birlikte sık sık ziyaret ettikleri İncilâ ve ailesinin yalnızlığını ve yoksulluğunu anlatır. Annesinin İncilâ’nın evine eli dolu gidişleri karşısında adeta ezilen ev sahiplerini gören Kemal, yoksulluğu duyusuyla, hüznüyle oradan ‘gitmek’ uzaklaşmak ister.

“Annem onlara gittiğimizde daima hediyeler götürürdü.(...) Paketleri gizlice taşlıktaki ayakları sallantılı yemek masasına bırakırdı. İffet Hanım hemen fark eder, “Kızım, ne diye zahmet ediyorsun” derdi. Sesindeki titreyiş, bende oralardan, o taşlıktan, odalardan kaçmak ihtiyacını uyandırır.” (s. 277)

‘Kirazlar Olduğu Vakit’te İleri, alt tabakanın insanların yaşamına değinir. Yoksulluğun altını çizer. Hikâyede hatırlanan ‘kiraz’, ve bu vesile ile hikâyeye monte edilen ‘anneanne’ isimli parçadan hareketle alt tabakanın insanlarını ve İleri’nin alt tabakanın insanı olmasına dair algısını görürüz.

“Anneanneyi pazar yerinde alışverişte görür gibi olurdu. Pazar yerleri, hele anneannenin yaşadığı semttekiler, senin semtlerinde oturanlara çok az şey anlatabilir. Ellerinde fileler, yorgun argın, düşkün yoksul, evlerine dönen bu insanlar, kiraz kaç para, bu yıl domatesin fiyatı hiç düşmedi, kimse oraların fakara çocuklarına artık sepet sepet...” (s. 57)

İleri, hikâye bitiminde altını çizdiği kiraz-fakirlik ilgisine kendisini de eklemeler, “...benim evim var mı, fakara çocuklarının neden evi olsun ki, Kadıköyü Çarşısı’ndan alınmış bir kilo kiraz...” (s. 59). ‘Hayat Sönüp Giderken’de İleri’nin sınıflı toplumun alt tabakasına olan duyarlılığı ön plândadır.

“...köşkler ölüm sessizliğine bürünüyorlar, alacakları soldukça, içlerinde yaşanmış asıl hayatları söylenmeye koyuluyorlardı. Zenginliğin, varlıklı, rahat, geniş yaşamaların seslerini, sözlerini işitemiyordum da, küçük hizmetçi kızların, evlatlıkların, ahretliklerin kesik hıçkırıklarıyla baş başa kalıyordum. Kahkahalar, şarkılar... O acımasız şenlikler geçip gitmiş, izleri bile kalmamış; kesik kesik hıçkırıklar...” (s. 76)

İleri'nin eski köşklerin yaşamında duyumsadığı eski yaşayışın alt kesiminin insanları İleri'nin fakir, ezilmiş insanlara duyduğu aydın hassasiyetinin tezahürüdür. İleri, fakir insanları olumlu duyumsarken, zenginliği olumsuzlar.

“Şaşırtıcı olan, içe atılmış gözyaşlarının kararttığı köşklerin çok geçmeden eski renklerine kavuşması, bu arada Madam Jüliyet'in köşkünün de Venedik kırmızısı pancurları ve bembeyaz görkemiyle gözümün önünden geçmesiydi. Sanki zaman geçmemiş, hayır, hiçbir şey olmamış, görkem, servet, kötülük korunmuş...(.)Gördüklerimi faytoncu görüyor muydu, bilmiyorum...” (s. 77)

İleri'nin Ada'da gittiği köşkte pencereden gördüğü güzel bir manzara ya da başka bir şey değil toplumun alt tabakalarının ‘yaşam’ıdır.

“Kepekleri açıyorum. Deniz çok uzak görünüyor. Tepedeyim, köşkte. Denizi ve çok uzak karşı sahilin bir parçasını görüyordum(...)henüz sönmemiş sokak lambaları, erken kalkmaya mecbur insanların yaktıkları ışıklar, oda ışıkları.” (s. 37)

Benzer şekilde ‘Suva dö Pari’de (SDP), Yazar –kahraman- çalışma masasındaki zenginliği ortaya koyan eşyalardan hareketle şunları söyler:

“Çalışma masasındaki bütün o ışıltılı, yıldızlı şeyler, kırık biblolar, küçük Çin vazoları, mineli kutular, mumu sıcaktan eğrilmiş kararık gümüş şamdan, bir zamanlar beni o kadar çok oyalayan bu ufak tefek, artık ışıltısız ve yaldızsız geliyor; Beyoğlu’ndan geçtiğimiz günlerde Franguli'nin

camekanındaki mücevheratın renklerini, pırıltısını onlarda göremeyeceğimi sanki ilk kez ayırt ediyordum.” (s. 762-763)

Yazar’ın bu ifadelerinin ardından gelen cümlelerinde ‘Hayat Sönüp Giderken’deki ifadelerin bir benzeri vardır. Yani Yazar, bu eşyalara baktığında yoksullukla ilintili bir takım şeyler duyumsar.

“Gözümün önünden insanların yıkılışları, karanlık, kuytu sokaklar, yirmi beş mumluk, sarı az ışıklı evler geçiyor, her birinden, hepsinden, her şeyden merhamet çılgınlıkları işitiyordum.” (s. 763)

‘Prens Hemlet’in Trajik Öyküsü’nde (PHTÖ), tiyatronun içinde bulunduğu durum, “Göçmüş bir saltanatın izlerini taşıyan bu soylu fakat harap bina(...) Tiyatro’muz şimdi yangın sonrasının ürkünç karartılarını taşıyordu.” (s. 731), ve oynanan oyunların içeriğinde toplumun sefaletinin öne çıkarıldığı görülür. Feridun, oyunların sefaletin tiyatrosu olduğunu söyler.

“Günümüzde sefaletin tiyatrosunu yapıyorduk, en şatafatlı bir piyeste bile. Meselâ bizim Nora’mız(...)şehrin varoşlarından bir mülki amire zevce olmuş pasaklı bir mahalle dilberinin, kenar mahalle kızının macerası olup çıkıyordu. Mesela Nora’yı az sonra borç para isteyeceği Doktor’a ipek çoraplarını gösterirken görmeliydiniz...” (s. 732)

Hikâyede dikkat çeken diğer bir nokta sanat dünyasından Calibe dışındaki hemen herkesin toplumun durumuna adeta sırtını dönmesi kendi çıkarlarına her devrin insanı olarak sarılmalarıdır. Diğer sanatkârlarla ters düşen Calibe bu konudaki duyarlılığı ile de farklı bir yerde durur. Calibe’nin aşağıdaki satırlarda bu durumu açığa vurur, bir bakıma eleştirir.

“Calibe Hanımefendi, daha birkaç gün önce, Tiyatro’dan aldığı maaşı, kapıdan çıkarken portmantoya bakan kızcağızın elin tutuşturmuş, onun kıvrır kıvrır, bukleli saçlarını okşamış ve “Sanatkârlar böyle aç bırakılırken, kimbilir sen ne

haldesin?” demişti. “Nasıl geçiniyorsun, nerde barınırsın!” ”  
(s. 733)

İleri'nin hikâyelerinde yoksulluğun benimsenişi, idealize edilişi ile ilintili olarak ise 'Ada Gezintilerim'de İleri'nin “*Ali Nizamî Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği*”nden hareket eden ifadeleri önemlidir. “...Ali Nizamî Bey'i kendime yakın bulmazdım. Onun gösterişli hayatını gönlüm bir türlü benimseyememişti.” (s. 218). Dikkat çektiğimiz noktalara değinmek adına öncelikle yoksulluğun idealize edildiği bazı hikâyeleri inceleyelim. 'Hayatımın Romanı'nda Cenân Hanımefendi, aristokrat bir kadındır. Yaşlılık yıllarından geçmiş yaşamını anlatır. Hikâye bu perspektifte sınıflı toplum veya alt tabakanın insanına dair bir vurgudan uzaktır. Cenân, yaşamına hikâyenin son cümlelerinde özeleştirel bir bakışı da içinde barındıran ifadelerle yaklaşır. İfadeler aynı zamanda toplumsal tabaka bağlamında mutluluk ve fakirliğin idealize edilişidir.

“Ne kontun mirası, ne kendi servetim meğerse benim gibi tok gözlü, hayattan başka şeyler bekleyen bir kadına saadeti veremezlermiş de ben bilmiyormuşum. Sen fakir ekmekçi kadın, sen kış günleri pırtık ve artık roplarınla dolaşan ekmekçi kadın ne kadar mesut olduğunu bilsen... Bazen fakir olmak mutlulukların en güçlüsü. Bir saadet-mendî.” (s. 226)

Aristokrat olan Cenân, sol düşüncenin hayli uzağındadır. Ayrıca aristokrat oluşu nedeniyle de halka bakışı yüksektendir. Hayatını ele alışında fakirliği övme noktasında bu cümleleri kurma olasılığı oldukça düşüktür. Hikâyede bu duruma Cenân'ın yaşlılığının getirdiği bir olgunluk değerlendirmesi olarak bakmak mümkündür. Ancak, böyle olduğunu kabul etsek bile ifadelerin bir kısmının ideolojik bir perspektiften beslendiğini de belirtmek gerekir. İleri, hem kahramanın kendini eleştirmesini sağlar hem de metne yoksulluğu idealize eden ifadeleri eklemiştir. Eklemedir çünkü hikâye bütününden ayrıksı ifadelerdir. 'Dostlukların Son Günü'nde Kemal, arkadaşı Ali'nin ifadesiyle 'burjuva yalnızlıkları' içindedir. Mutsuzdur. Kemal, yalnızlığı nedeniyle yoksul, hep çalışan bu nedenle evlerinin oturma odalarında bir bakıma oturamayan ancak mutlu olan Ali



ile Gülten'in yaşamına özenir. "Çabuk kaynaşmıştık. Ali'nin hayatını kesin bir iki çizgiyle çiziyiz: Üsküdar'da doğmuş, yoksulluk, çalışıp okuduğu yıllar..." (s. 375).

"Hayatta özlediği her şeye sahip olmuş biri Ali. Yoksulluğunu, aç kaldığı zamanları, gönlüne attığı isteklerini bile kıskanıyorum.(...)Çalışan bir karı-koca; oturma odalarında oturmamışlar hemen hiç." (s. 370)

İleri'nin hikâyelerinde değindiği yoksul sanatçı, aydın kişiler de bu idealize edişten algılanırlar. Zengin, kibirli kişiler karşısında İleri, fakir, çalışkan ve alçakgönüllü sanatçı, aydın 'tip'inden yana tavır koyar. İleri'nin yaklaşımını Oğuz Cebeci'nin 'Sanatçı Figürünün Ortaya Çıkışına İlişkin Dış Dinamikler Ve Sanat Yapıtının Toplumsal İşlevi' başlıklı bölümünden hareketle anlamlandırmak mümkün. Çok geniş bir şekilde işlenen konuyu biz bazı önemli noktaları –yoksulluk- itibarıyla alıntılatacağız.

"Dünya edebiyatı geneline bakıldığında zaman da, sanatçının genel olarak yoksul, maddi sıkıntılar çeken, buna karşılık içsel bir zenginlikle kaynayıp taşan, sıradan insandan farklı bir kişi olmasının beklendiği öne sürülebilir.(...)Eski kuşaktan bir diğer yazarın, romantik statü kimliğine uydurulmaya çalışılan Sait Faik'in durumu da bu çerçevede ele alınabilir. Sait Faik ailesinden kalan gelire yaşamış ve bu nedenle düşmanlarının hücumlarına maruz kalmıştır. Sait Faik kampının tezi ise bu servetin önemli bir tutara ulaşmadığı, sanatçının bir emekçi olma özelliğini hiçbir zaman kaybetmediği yolundadır. Aksi bir görüşün kabulü Sait Faik'in insan/sanatçı niteliklerini tehlikeye sokacak, bu yüzden yapıtının değerini düşürecek gibidir. Bu durum, yazarın statü kimliğinin bir özelliğini göstermekte ve bu statünün, refah insanı statüsünden ne kadar farklı olduğunu vurgulamaktadır. Mitografik bir perspektiften bakıldığında ise şu söylenebilir: yazar bir statü insanı olarak özellikle Raglan'ın tanımladığı kurban kavramıyla bağlantılıdır. Zengin ve refah içindeki bir kişinin bu tanıma uymayacağı ise açıktır. Bu bakımdan sanatçı/yazarın eski anonim kimliğinin bir parçası olarak yoksul, derbeder, bohem bir hayat yaşaması ve çile çekmesi, varlıklı bir hayat sürmesinden çok daha olağan bir durumdur. Çünkü sanatçının atası olarak değerlendirilebilecek olan kişilik, eski toplumların

rahip/büyücü figürlerine karşılık gelmektedir.” (Cebeci 2009:36-37-38)

“Gerçekten de, hem klasik sanatçı biyografilerinde, hem de halkın zihnindeki sanatçı tanımında yer alan, bohem hayat yaşama merakı, yoksulluğun bir erdem olarak kabul edilmesi, halkın savunucusu olma gibi yaşam biçimleri, çağımız sanatçılarının bir bölümü tarafından reddedilen “roller” olarak görülebilir.” (Cebeci 2009:40)

İki bölüm halindeki ifadelerin ilkinde sanatçı/yazarın yaşamında yoksulluğun yer edinişini; İkinci bölümde ise toplumun bilinçaltında yer edinen bu algıların aksine çağımızdaki sanatçı/yazar tipinin farklılaşmaya başladığını, ayrı bir çizginin oluştuğunu görüyoruz. İkinci bölümdeki anahtar ifadeler, reddedilen “roller”dir. Anlaşıyor ki İleri, söz konusu rolleri farkında olan ve reddetmeyen bir bakışa sahiptir. Nitekim Cebeci’de (2009:38) bu duruma dikkat çeker:

“Çağdaş Türk edebiyatının önemli yazarlarından Selim İleri’nin yapıtları, yazarın Cahide Sonku’nun “hayatın maddi tarafını reddetmesi” algıladığı bu yönünün yüceltilmesine ilişkin pasajlarla doludur; yazarın bu ilgisi söz konusu figürün kendi bireysel yaşamında oynadığı pasajlarla doludur; yazarın özel rolü göstermesinin yanı sıra, araştırmacıya, Selim İleri’nin toplumsal bilinçaltına ait bir motifi sezmiş olduğunu da düşündürür.”

İleri’nin hikâyelerinde sanatçı, aydın kişilerin anlatımında söz konusu kişilerin fakirliklerine, dürüstlüklerine ve de çalışkanlıklarına göndermeler vardır. ‘Ölü Hikâyeci’de İleri, anlı şanlı yazarlarca ikinci sınıf yazar olarak görülen hikâyeciden yana duruş sergiler.

“Kooperatife üye olamamıştı. Anlı şanlı yazarlar, Yazarlar Kooperatifi’ni “ikinci sınıf” yazarlardan koruyorlardı.(...)Ölü hikâyeci ufak tefek, kavruk bir insan. Gözlerinde doğuştan keder. Tertemiz, fakat ütüsüz bir gömlek giymişti; markasız, kötü kalite kot pantolon.(...)Orada, taşrada yaşamaktan,

orada, taşrada yazmaktan yakınmamıştı. Ötekiler, taşrada yaşayanlar, hep yakınırılar.” (s. 201)

“Nar Çatlağı’nda İleri, başta Halûk Suphi ve edebiyat çevrelerinin Mustafa Sayar’a bakışını eleştirir. Mustafa Sayar’ın yoksul oluşuna, Anadolu’ya gidişine değinirken Mustafa Sayar ile özdeşlikler kurduğunu söyler.

“Mustafa Sayar(...)İyi kalpli, kimseye zararı dokunmamış, ezik bir insandı. Edebiyat bazan –Edebiyat mı? Edebiyat çevreleri mi- öylesi insanları dışlar. Mustafa Sayar’ın edebiyatı o kadar seviyor oluşu, edebiyat çevrelerinin yaklaşımında bir işe yaramıyordu.(...)Dediğim gibi, bir yalnız, kimsesiz, göçmüş adam. Ama harıl harıl çalışıyor, edebiyatımızı deli gibi seviyor.(...)Ama onu, sonbahar günlerinde, çok eski, eprimiş, yıprak yağmurluğuyla, çok eski deri çantası, gülümseyen yüzü ve hep boynu bükük haliyle, İstanbul Erkek Lisesi’nin önünden geçerken görüyorum.(...) Ölüm gelip büsbütün silinceye kadar, Mustafa Sayar’ı kimse önemsemedi. Handiyse yok bir adam.(...)Gerçi kibirli günlerimdi; bununla birlikte, Mustafa Sayar’ın yalnızlığını, küçümsenişini büsbütün anlamaz değildim. Gizli bir yakınlık, gizlediğim özdeşlikler, gönül bağları duyardım. Çocuk kalmış yaratılışı yabancımdı değildi.(...)Mustafa Sayar’la alay edişlerine için için öfkelenirdim. Bir yandan da, günün birinde onun gibi olmaktan korkuyordum.” (s. 157-158)

‘Gündüzün Bir Kadeh Konyak’ta İleri, Fikret K.’nin (Fikret Ürgüp) sanatçı, aydın kişiliği ile içe kapanışı –yabancılaşma- neticesinde kendini bohem bir yaşama vuruşuna yoğunlaşsa da bir noktada dolaylı da olsa Fikret K.’nin yoksul yönüne değindiği kanaatindeyiz.

“Fikret K., yağmurlu lâcivert ceketine, yağmur damlalı geri pantolonuna şöyle bir bakıyor, aldırış etmiyordu. Gömleği beyaz, kravatı kırmızılı lâcivertli.(...)İlk bakışta, giyimine düşkün, enikonu şık bir adam diyebilirdiniz. Sonra, daha dikkatlice bakınca, yağmur damlalarının, ıslanmışlığın hafifçe örttüğü lekeleri –yağ lekeleri-, kumaşın eprimişliğini görüyordunuz. Ceketin lâciverti ağarmış, pantolonunun dizleri çıkmış.(Bunları niye hatırlıyorum?!) Gömleği

buruşuk, boyunbağı en lekeli. Giyimine geçmişte mi düşküdü, alım imkânları mı daralmıştı, yoksa hep mi bohemi, kestiremiyordunuz. Kruvaze ceketle insan pek bohem olamaz.” (s. 68)

İleri, yazar olarak kalemini ideolojiye bırakmamıştır. İdeolojisinin peşinde sürüklenen bir yazar olmamıştır. Sol düşünceye yakın olmasına yakındır ancak mesafelidir de. Herhangi bir ideolojinin kişisi değildir. Ancak İleri, hikâyelerinin bir kısmında ideolojik tavrını, sosyalist hassasiyetini ‘sınıflı toplum’ ve yozlaşma meselesini işleme noktasında gizlememiştir. Burjuvayı, sınıflı toplum ve yozlaşma bağlamında hedef almıştır. İleri’nin sanatçı, yazar olarak sanata bakışını ve sosyalist hassasiyetini görmek açısından ‘Son Yaz akşamı’ ve ‘Bir Denizin Eteklerinde’ hikâyeleri önemlidir. Bu noktadan sonra İleri’nin meseleyi işleyişinde; ‘sınıflı toplum’a göndermelerinin olduğu dolayısıyla sosyalist tavrının öne çıktığı hikâyelerini ve hikâyelerdeki yoksulluğun işlenişini, toplumdaki yoksulluğa dikkat çeken satırları inceleyeceğiz.

‘Bir Denizin Eteklerinde’de (BDE), Cem, bahçe mimarı olarak zengin tabakaya yönelik bir çalışma hayatı içerisindedir. Cem’in yüksek tabakadan insanlarla kurduğu bu mesleki temasın tabakasal anlamda ele alınışı hikâyede yazar-anlatıcı tarafınca işlenir. Aşağıda yazar-anlatıcının iç konuşmalarında özel mülkiyete mesafeli bir tavır takındığı görülür.

“(… Zaten bugünkü koşullarda bahçesinde güzellik arayacak kimselerin olduğunu da sanmamalıyız. Özel mülkiyetin bahçelik alan sahiplerine ince bir beğeni sunabileceğini nereden çıkardık?)” (s. 496)

Nitekim Cem de bahçe mimarı olarak azınlık dediği yüksek tabakadan insanlarla iç içe oluşundan, onlara iş yapmaktan rahatsızlık duyar. Yazar-anlatıcının yazının yaratımı noktasında takındığı tavrın bu bağlamda Cem’in kişiliğinde yer edindiği kanaatindeyiz.

“İnsanların yoğun toplumsal mutsuzluklar üzerine iletişim kurmaya çabaladığı bir dönemde, uğraşların en lüksüyle, en lüks görüneniyle yaşamak zorundaydım. Her bakımdan çıldırtıcı zorluktu, bahçe mimarlığı. Hem para kazanmak, hem güzelliği yaratmak, hem de bu güzelliğe para ödeme imkânındaki azınlıkla karşı karşıya olmak usul usul yok edecekti beni. Yaşayışımı ne denli sadelikler, yalınlıklar üzerine kurarsam kurayım, istemediğim işler de yapacaktım. Öyle oldu üstelik.” (s. 513-514)

Cem’in usul usul yok edecekti deyişi intihar edişini de anlamlandırmamızı sağlar. Dolayısıyla Cem, böyle bir yaşam içinde adeta intihara sürüklenir. ‘BDE’de yazar-anlatıcının yüksek tabakadan kişileri değerlendirışı eleştirel bir tavırla gerçekleşir.

“...özel mülkiyetinse kendilerine -ancak- derme çatma beğeniler, beğenişler, beğendirişler aşıladığı, yaşam karşısında kaygısız, iyimser kalmış, kalmayı yeğlemiş, yaşamın herkesçe paylaşılması gerekli bireysel ya da toplumsal sorunlarıyla ilgilenmeyen, harcadıkları paranın, pervasızca kullandıkları lüksün gösterişinden ötesini düşünmeyen, acının her türlüsüne dudak büken kişilerin toplandığı, bahçe ortasına oturtulmuş, kıyısında motoru, teknesi hazır bekleyen, başka motorların, başka teknelerin de bu gece için kıyısına çekildiği bir yalıda geçiyor konuşma.” (s. 527)

Yazar-anlatıcı, yüksek tabakanın insanlarını yabancılaşmış –yozlaşma- fakat bu yabancılaşma içinde hayatına devam eden ve bundan rahatsızlık duymayanlar olarak görür. Burjuva hayatının tasvir edildiği satırlarda yüksek tabakanın insanları adeta fildişi kulelerinde yaşamaktadır. Cem’in ve toplumun yaşadığı problemlere sırtını dönen, haz odaklı yaşayan insanlardır. Yüksek tabaka, bu çerçeve içinde bütünsel anlamda eleştiriye uğrar.

‘Son Yaz Akşamı’nda (SYA) sınıflı toplum meselesi diğer meselelere oranla arka planda kalır. Ancak ‘SYA’da ressam, aydın İskender’in bakış açısından,

anlatıcının aktarımından toplumun tabakalarına göndermelerde bulunulur. Aşağıdaki satırlarda Tay, üzerinden sınıflı topluma dikkat çekilir.

“Bunları söyleyerek, kendini, yaptığı işi, bütün gün fabrikanın orasına burasına koşuşturmasını, ustalarla, dokuma işçileriyle haşır neşir oluşunu, aradaki sınıf farkını dostça yakınlığıyla örtmesini, örtbas edişini mi belirtmek amacındaydı...” (s. 609)

Toplumun sınıfsal anlamda iki zıt kutbuna ve bu iki kutbun yaşamına hâkim hayat koşulları ‘SYA’da ikilik olarak ortaya çıkar. Toplumda üst tabakanın ortaya çıkışı, modernleşme ile gelen ikiliğin getirdiği kültür yozlaşması ve burjuvazi yaşam eleştirilere hedef olur.

“...çağın koşullarından da ürkmemiş miydi, para düşkünü burjuvalar, pasajların açılması, büyük galeriler, makinanın devrimi, fabrikalar(...i)şçiler, zenginlikle birlikte açlık, yoksulluk, sonsuz karşıtlık, ne görkem kalmıştı gerçekte, ne o ağırbaşlı musiki. (...) hele o arabesk müzik eşliğinde, taşradan dolmuş yeni zenginlerle, hatta dışarıklı işçilerle birlikte yokuşlara tırmanmak, akşamleyin de bilemem ne diskosuna inmek olağanüstü olmalıydı...” (s. 642-643)

İskender’in sanatçı kimliğiyle zaman zaman sanatın çağdaki durumundan, resimlerinin, sanatının satılmasından, yapılan resimlerin hedef kitlesinin burjuvalar olmasından dolayı kendiliğinde adeta bir trajedi yaşadığını görürüz. “Burjuvalar ressamı satın alırlar, her şeyi satın alırlar ve günü geldiğinde her şey satışa çıkarılabilir, her şey satılıktır.” (s. 596). İskender ressamdır, resim yapmak zorundadır hayatını kazanmak için, ancak iç dünyasında sanatının satılık olmasından aynı zamanda bir gün eserlerinin satılamayacak duruma düşmesinden kaygılanır.

“Eğer kimse resimle ilgilenemeyecekse, resimsiz bir toplumda yaşamayı da göze aldılar demektir. Bundan en çok Tay’ın tedirginlik duyması gerekmez miydi; sanata bulaşmış burjuvalar da el ayak çekmeyi, yerlerini başkalarına kaptırmayı göze almışlar mıydı acaba?” (s. 609)

‘BDE’de bahçe mimarı Cem, mesleğini burjuvalara icra etmekten rahatsızlık duyuyordu. Bu durum sanatçının sanata bakışı ile yaşamını idame ettirmesi arasındaki açmazdır.

“Sanattan tat alabilmek, bir bakıma, sanat eğitiminden geçmiş olmak demektir. Bunun da maddi olanaklarla ilintisini görmezden gelemezdik; hızlı hızlı yineliyor, herkesin bildiğini, kendisinin yıllardır yazıklandığını söylüyor ve güzelsanatlara ilençler yağdırıyordu. Şurda bir resim, şurda bir şiir ve iktisadi sorunlar! O resmi sevmek, o şiiri dinlerken tüyleri ürpermek için lükse ihtiyaç vardır; sanat o lükse karşıyken, onsuz edemez hale gelmiştir. Hem, sanattı, resimdi, şiirdi kimsenin umurunda değildir. Bu yüzden, toplumla, insanlarla bağları kopan sanatçı, kimsenin umurunda olmayan bir çabanın adamı olarak, yaşamın kendisini dile getirememekte, inceliklerle süslerle oyalanmaktadır.” (s. 614-615)

İskender, aydın kimliğiyle ve sanata bakışıyla sanatın modern anlamdaki seçkinciliğine ve yüksek tabakadan insanların ulaşabileceği bir olgu olarak devam etmesinden rahatsızlık duyar. İskender, yerleşik algılar içerisinde ressamlığını icra edebilmek ve para kazanmak için burjuvaziye ihtiyaç duyar. Yukarıdaki satırlarda insanın, toplumun sanata ilintisi ve sanatçının toplumun neresinde yer alacağı, alabileceği, sınıflı toplum ve sanatçı bağlamında bir açmaz olarak değerlendirilir. Toplumun sınıflanmışlığı, ikiliği ve yaşamsal anlamda toplumda ortaya çıkan hayat tarzı burjuvazi düzeyinde eleştirilirken sanatçı adeta bu tablonun dışında kalır, ancak sanatçının topluma birey, sanatkâr ve aydın olarak ihtiyaç duyduğu açıktır. İskender, sanatçı olarak sanata, sanatına ideolojinin egemen olmasından rahatsızdır. Çağının ideolojilerinin aracı olan sanatçıları, kişileri eleştirir. İskender, modern bir perspektiften sanatı yorumlar. Aşağıdaki satırlar İskender’in dolayısıyla İleri’nin ‘sanat’ ve ‘sanatçı’ya bakışını bize verir.

“Sonra enikonu bireysel bir tutum içindeydi; benim gördüğüm dünya, benim almadığım görünüm, benim seçtiğim, benim duyumsadığım renkler. İçedönüklüğümlerle,

tutukluğumla sizlere aktarmak istediğim daha uygar, daha insanca bir yaşamdı.” (s. 664)

“Birörnekliğin nasıl bir ideolojiye yol açacağını içlerinden tek kişi düşünmüyordu. Birörnek resimler, birörnek yazılar, birörnek şiirler. Yaşamı çeşitli kılmadıktan sonra, sanatın ne önemi olabilirdi...” (s. 691)

İskender, sanatı ilk önce hazır kalıpların ötesine çekerek bireyselin önde olduğu farklılığın, değişik renklerin yer aldığı salt ideolojiden uzak bir sanat anlayışından yana tavır koyar. Böylelikle sanatçının da ideolojinin dışına çıkışını savunur.

‘Kapalı İktisat’ta, mekân bağlamında toplumun ekonomik bölünmüşlüğüne göndermeler vardır.

“Kışın ve ilkyazın duru günlerinde kenti dolaşıyorduk. Özellikle eski semtleri. Yıkık duvarlar, tahtası çoktan çürümüş(...)Ne garipti kentimizin mimarisi. Bütün bu çökük semtler, birdenbire büyük caddelere, lüks mağazalara, gösterişli bulvar kahvelerine açılıyordu: Çamurdan sonra asfalt. Oralarda, o yangın yerlerini çağrıştıran eski semtlerde garip bir duygu çöküyordu üstüme.” (s. 444)

Toplumun bölünmüşlüğü olarak algıladığımız satırlarda ‘siyah-beyaz’ın aynı tabloda iç içe geçtiği okuyucuya gösterilir. Fiziksel görüntü toplumsal tabakları gösteren olarak mekânı ikiye böldüğü oranda toplumu da böler. Sokağın da hikâyeye taşınmasıyla alt tabakanın yaşamı büyük oranda tamamlanmış olur. Aydın Nedret gördüğü manzaraya karşıtlık der.

“İyi bilirdim bu yerleri. Serseriler, küçük sokak kızları, ille saçları boyalı, kaşları yoluk orospular gelip giderlerdi; çılgın, hıçkırıklı kahkahalar savrulur, içki şişeleri dizildikçe kavgalar patlak verirdi. Türkiye’nin bohemi buydu işte. “Karşıtlığı” diye yanıtladı Nedret.” (s. 439)



Toplumsal tabakalar; mekân, zihin ve yaşam biçimi olarak hikâyede takip edilir. Burada bu üç unsuru ayrıntılı olarak ele almak yerine toplumun alt tabakalarından yana bir refleksin Nedret'in sosyalist tavrıyla gerçekleştiğini söylemekle yetineceğiz. Nedret aydın olarak toplumun alt kesimine duyarlılık gösterir. Burjuva ise bütünsel anlamda bir eleştiriye uğrar 'Kapalı İktisat'ta.

“Burada her şey gözümüzün önünde. Artık komprime değil. Tek tek irdelenmesi gereken insanlar, töreler, yaşama biçimleri... Şu küçük kızın bu şarkıyla nasıl içten etkilendiğini görüyor musun... Bu insanların şarkıları var. Kederleri var. Aşkları... Bizimkinden çok daha soylu duyguları var. Sevgilerinde özverili hepsi de. Yerleşik düzene bilinçsizce de karşı çıkıyorlar. Buradaki ışıltıyı birikimi göremiyorsunuz.” (s. 440-441)

'Yarın Olsun'da ise sosyalist düşüncenin kavgasının sahipleri tasvir edilir.

“Kavga sahipleri... Parklarda, iskelelerde, sokak aralarında ayakkabı boyayan çocuklar. Filtreli sigaraları –Samsun en çok- elli kuruş fazlasına satanlar. Basımevi çırakları. Çaycıların, marangozların, erkek terzilerinin yanında bir yaz tatili boyu çalışan ve harçlık çıkaran öğrenciler. (Okullarda bize tanınan ayrıcalık.) Örgü makinelerinin başındaki genç kızlar. (Ördükleri kazakları, bluzları asla giymeyen.) Pasta, çörek, şekerleme yapmayı öğrenenler. Fırınlara un taşıyanlar: “namuslu, çalışkan, iyi insanlar.”” (s. 348)

'Asalak'ta hikâye kişilerinin iyi-kötü diye Güner'in bakışından kategorize edildiği açıktır. İyiler, yoksul ve burjuva olmayan insanlardır, sol düşüncede olan Eşref Selim -Nazım Hikmeti temsil eder- ve eşi Nezihe Hanımdır. Bu perspektiften Güner, burjuvaziye mensup olan kişileri hatta içlerinde yabancı, evlatlık olduğu babasını ve teyzesini eleştirir. Eşref Selim'in cezaevine atılmasıyla Nezihe Hanım'ın yaşadığı yoksulluk ve sadık duruşu Güner'ce idealize edilir.

“...kötü günlerle birlik kimse arayıp sormadı Nezihe Hanım'ı. Kadıncağız yaz kış erguvan ağaçlarının altında bir başına gezindi. Sokağa çıkınca bakkal ekmek satmadı, kovdu;

çocuklar ellerinde taşlar, soysuz analarının kışkırtmasıyla Nezihe Hanım'ı kovaladılar. Her şeylerini sattı Nezihe Hanım, yalnız o konsola kıyamadı nedense.(...)Ucuz ucuz satılan o güzelim koltukları, iskemleleri, ceviz masayı kapıştı herkes. “Herifin neleri varmış meğerse, Rusya’dan az yememiş” dediler.” (s. 53-54)

“ “Nezihe” diye seslenmiş(...)Eşref Selim koştuğunu bilmeden koşmuş ona. Üstünde kahverengi kazağı, yıpranmış etekliği varmış; alnında boyun eğmeyen insanların onurlu çizgileri. Kimseye benzetememiş karısını, gördüğü bütün kadınlardan ayırmış.” (s. 56)

‘Güzün Savaş’ta Burak devrimci gençlerle yürüyüşe katılır. Amaçları ölen arkadaşlarının ardından çelenk bırakmaktır. Devrimciler, yerleşik düzenin değişmesi daha eşitlikçi iyicil bir hayat için mücadele ederler. Hikâyede Burak’ın tutuklanması ve annesinin Burak’ı arayışı sırasında annenin fakirliği ile burjuvanın kadınları aynı kareye girer, böylelikle yoksulluk hikâyede yer edinir.

“Annesi sokaklara düşmüştü belki de. Başında başörtüsü, sırtına eski püskü yeldirmesini geçirmiş, ağlamaklı Aksaray’a çıkmıştı. Dünyada bir tek o kalmış gibi, kimseciklere bir çıkar yol sormadan, titrek adımlarla yürüyordu. O caddelerde ışıklar önceden sözleşmişler gibi biranda yanmışlar, bir bayram şenliği içinde büyük mağazaların kapılarına halk dolmuş, görkemli otomobillerde güzel ve şık burjuva kadınları şölenlere gidiyorlardı.” (s. 67)

‘Türküüz’de Suat ve ailesinin nazır olan babalarının ölümünden sonra içine düştükleri yoksulluk anlatılır. “Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar sürdü bolluğumuz. Sonra han odalarına taşınmadığımız kaldı.” (s. 40).Geniş imkânlardan dar imkânlara düşen aile bireyleri şimdiden geçmişteki zenginliklerini anlatırken çektikleri yoksulluğu da anlatırlar. Aşağıdaki satırlarda Suat, yaşadıkları yoksulluğu anlatır.

“Babamın ölümü bükümüştü belimizi. Çok geçmeden çıkmıştık oradan. Fincanlar satılırdı Üsküdar çarşısında, Japon malı. Üzerlerinde türlü desenler olurdu, efsanelerden

esinlenmiş sahneler. Sarı bir takım görmüştük bir kez. Yemek tabakları vardı Pahalı diye almamıştı babam. Senin aklın kalmıştı onlarda, üzül müştüm çok.” (s. 39)

Nejat, Suat’ın abisidir. Nejat, Helene ile evliliklerinin dar imkânlar dâhilinde gerçekleştiğini anlatırken yoksulluklarının manzarasını çizer. Aynı zamanda yoksulluğu idealize eder.

“Öyle düğünsüz derneksiz öksüz öksüz. İki odalı, dar bir apartman katına taşındık. Döşememiz falan da yoktu. Bir temiz pak yatak, masamız, elden düşme bir dolap hepsi bu. Çok geceler yarı aç, yarı tok yatarız; durumum iyi değildi, param yoktu. Bir küçük rakı, patates kızartması ya da palamut yeterdi bize. Radyoyu da açtık mı keyfimize diyecek yoktu. Sizden de söz ederdik.” (s. 42)

Yoksulluk, ‘Türküsüz’ün bütününe yayılan bir meseledir. Hikâyenin her kişisi üzerinden yoksulluğa, dar imkânların insanların yaşamlarına dikkat kesiliriz. Suat’ın sevdiği Marangoz da yoksuldur, “Marangozun biriydi. Sıradan insan(...)Kendi tasalarıyla doluydu; ay olur işsiz kalır, sıkıntı çekerdi.” (s. 45). Marangoz, sosyalist bir kişidir. Marangoz, Suat’ı İstanbul’un yoksul mahallelerinde dolaştırır.

“Tek tek göstermiş ona İstanbul’un yoksul mahallerini. Koca Topkapı Sarayı’nın berisine gizlenmiş çarpık çurpuk tahta evlerde sürüp giden ezinci anlatırmış. “Birey başına bir ekmek” dermiş, herkesin karnı doysun, herkes bolluk içinde yaşasın istermiş.(...)Bir ozandan şiirlerden söz edermiş. O şiirlerde Bursalı bir havlucu Recep, Karabük fabrikasında tesviyeci Hasan, fakir köylü Hatçe kadın, ırgat Süleyman yaşarmış... Birileri varmış, yöneticiler, düşmanmış onlar ırgatlara, marangozlara hatta düşünen insana. Onlar yurda düşmanmış. Suat’ın elinden düşmezdi şiir kitapları. Kitapçı kitapçı gezerdi. O marangoz, o gözebatmaz adam birden bilgelik anıtı gibi yükselmişti önümüzde.” (s. 48)

‘Cumartesi Yalnızlığı’nda deri fabrikasında çalışan Kız’ın aşkı, Kaynakçı ile evlilik hülyası işlenirken toplumun alt tabakasına ait bir insan olmanın ruh hali, yoksulluk da başarılı bir şekilde ele alınır. “...Tren yolunda yürüyorlardı. Ev ev

dolaşmışlar, keselerine uygun bir şey bulamamışlardı.” (s. 73). “Biz kentliydik, biz büyük kentin en küçük sokağında doğmuş, en büyük yoksulluğu tatmıştık.- ” (s. 75). Sınıflı toplumun alt tabakasının insanların yaşamları; sevinçleri, üzüntüleri yoksulluğun getirdiği ezinç hikâye çok kısa olmasına karşın başarılı bir şekilde anlatılır.

“Cumartesi yemek götürmez fabrikaya. Bir oldu mu sıraya girer, haftalığını alır. Sonra uçarcasına otobüse koşulur. Deri kokusu, o üstlere sinmiş pis deri kokusu birden geride kalır. İşçi kızlar açarlar da açarlar otobüs pencerelerini. Bir güz cumartesisidir; içeriye sokakların, ıslak parkların kalabalıkların havası dolar.” (s. 74)

‘Ağlayan Kiremitler’ ve ‘Zeytinliklerin Altında Sükûn Yok’ta işçi insanların yaşama savaşları konu edinilir. “Recep ustadır, gene de az para geçer eline, ancak doyurur karnını.” (s. 79). Recep ve arkadaşları daha iyi bir yaşam için fabrika sahibinden ücretlerinin attırılmasını ister ancak tutuklanırlar ve hepse atılırlar. İşçi sınıfının, alt tabakanın insanların yoksullukları hikâyenin merkezindedir. İşçi insanlar iyicil insanlardır. Tek arzuları iyi bir yaşam hayalidir.

“-Emekçi sınıf yalnız pazar günleri, ender rastlanır pazar günleri ve bir tek kırlara gidebilir eğlenmeye. Çünkü kırlar bedavadır. Kırlar organize tuvaletler, rugan erkek ayakkabıları istemezler.-(...)Gazetelerde okumuştun, işçiler isyan halinde, işçi devrimi bastırıldı. Üç kişiydiler, üç kişi aldıkları paranın yetersizliğini anlatmak ve günde on saat çalışmak istemişlerdi. Öbür yorgun argın yüzler de istemişti bunu.” (s. 79-80-81)

Recep’in tavrı ve Macide’nin Recep’in ardından sadakatle bekleyişi, güçlü duruşu idealize edilir. Macide, Recep’i sevmekte ve onunla evlenme hayalleri kurmaktadır. Recep’in hapsedilişi ile yalnız kalır ve yaşam mücadelesi başlar.

“Ev giderse elimizden, sokakta kaldığımızın günüdür, hadi terzilik merzilik yapsak, tütünde çalışsak ya da; iyi ama kim

iş verir bize tütünde mütünde? Kim iş verir onlara sahiden de, iki garip kadın; kimi tanır, kime dert anlatırız?” (s. 89)

İleri'nin meseleyi işleyişinde alt tabakanın insanların yaşama uğruna verdikleri çabayı; çalışmalarını, ele emeklerini yücelttiğini görür. 'Elbise Haritaları'nda Kemal, çocukluğunda evlerine gelen Funda Abla dediği dikişçi üzerinden alt tabakanın insanın yaşamını anlatır. "Paramız yoktu Kemal. Ama mutluyduk. Sizin gibi büyük evde oturmazdık ama! nohut odamız, bakla sofamız saraydan yeğ idi." (s. 317). Funda el emeğiyle, dilişçilik yaparak çalışmak zorundadır. Funda'nın el emeğiyle iş yapması yüceltilirken Kemal, annesinin Funda'ya olan bakışını olumsuzlar. "Bu şal örneği basmaya en saygın el emekleri harcanıyor. Emeğin karşılığı hiçbir zaman ödenmiyor. Ütü ezip geçti kumaşı. Ezip geçiyor el emeğini." (s. 320). Kemal, Funda Abla'nın evine annesi ile gidişlerinde ev tasvirini yoksulluk odaklı yapar.

"Akasya ağacının oradaki ev. Öbür ahşap yapılara benziyor. Hiçbir özelliği, ayrıcalığı yok. Giriyoruz. Bahçeyi koşarak geçiyorum. Kapısı açık Funda Abla'nın. Bakla sofa taştan, kirlenmiş taşlar. Duvarlarda örümcek ağları. Karşılaman yok bizi...(.)Dikbaşlılıkla sofaya açılan oda kapılarına yürüyorum. Nohut odalar. Boş, hepsi bomboş. Kırkıncı odanın kapısındaayım. Tokmağı çeviriyorum..." (s. 323)

'Gelinlik Kız' da İncilâ ve ailesinin yoksulluğu; onuru, erdemi ve saflığı ile hikâyede işlenir. "Gerçekte onurun saklattığı bir yoksulluk, odalardan taşlığa, taşlıktan mutfağa belli belirsiz sinmişti." (s. 275). Geçim sıkıntısı ve yoksulluk içinde her şeye rağmen var olmanın adıdır 'Gelinlik Kız'.

"İffet Hanım'a kolay kolay, Nuhbe Hanım'ın kızıdır denemezdi. Ufak tefekti, içi tez kadındı. Çok çökmüştü; yaşını kestiremezdim bu yüzden. Annesine sigara saran elleri tütünden olacak, sapsarıydı. Modası geçmiş upuzun elbiseler giyerdi. Giydikleri değişir, göğsüne taktığı elmas iğne değişmezdi: Ne dalı olduğu anlaşılmayan bir altın çubuğa oturtulmuş taşlar. Taşların tümüne su kaçmıştı, kara karaydı...(.)İncilâ'yla birlikte bütün günler çalışırlardı.

Kasnağa geçmiş işler biter bitmez, İffet Hanım satmaya götürürdü. İncilâ'nın babasından kalan azıcık emekli aylığına, dul ve yetim maaşına İffet Hanım'ın zorlukla sattığı işlemelerin, göz nurunun, el emeğinin pek ucuza giden karşılığını eklerlerdi.” (s. 276-277)

‘Para’da zengin kadınlar bir köşkte toplanır. Diğer taraftan başta besleme Ganimet ve “-Melâhat Hanım’ın üç kızı: Nedense sarışındır Sevtap, Türkân’la Füsün esmer...” (s. 257), alt tabakanın insanı olarak çizilirler.

“-Büyük duyarlılıklarla yüklüydü, isteklerini aşırıp geçen duyarlılıklarla. Şimdi adını yineliyorum: Türkân. İnce, duygulu bir kızdı. Sabahları nasıl coşkuyla bir bankaya, birtakım kâğıtlara; dosyalara koşardı. Görseniz, “İşte başkaları için yaşayan biri” derdiniz.-” (s. 257)

Evin hizmetçisi Ganimet ise zengin insanların toplandığı evde hizmet ederken iç dünyasında kuracağı yuvanın, taşınacağı evin hayallerini kurar.

“ ‘Bizim böyle yeşil çuha örtülerimiz olmayacak. Ahmet’in aylığı kaç para ki... Ben de çalışırsam anca. Allah razı olsun Süheylânımdan; gece yatmasan da olur diyor, gündüzleri gelirim. Ahmet’i seviyormuş başkomiser. Pazar günü söyledi. Bir yatak, bir yorgan, iki yastık nemize yetmez. Varsın çuha örtülerimiz hiç olmasın.’ ” (s. 259-260)

Anlatıcı, çocuk –Kemal- yoksul insanlardan yana tavır alır. Burjuvanın kadınları eleştirilirken, toplumun alt tabakasının insanları saf ve masum istekleriyle hikâyede yer edinirler.

‘Müsamere’ bütünüyle sınıflı toplum algısından beslenen bir hikâyedir. Hikâyede burjuvaların gözünden toplumun alt kesimlerinin yaşamı işlenir.

“Yaşar’a Kızılay zarfı vermiyor bile öğretmen. Şükrü’ye de. Şadiye kendiliğinden almazdı. Onlar Kızılay’dan yardım

görüyorlar, başöğretmen yılda bir kez, ekim ortasında, derslerden sonra, ikinci kattaki odasının kapısına dizer Kızılay'dan yardım görenleri. Ertesi günü o gülünç, bir örnek kaba deri, altı lastik ayakkabılarıyla gelirler hepsi.” (s. 115)

Anlatımlardan da görüldüğü gibi yoksul insanlar ötekileştirilerek anlatılmıştır. Burjuva çocuğu olan Turgay'ın bakışından okuduğumuz satırlarda yoksul insanlara yukarıdan bakılmaktadır. “Onlar bir dilim ekmeğe reçel sürüp, kötü ayva reçeli, ya da azıcık katık yerine kuru ekmeğe beyaz peynir, bunları yiyorlar.” (s. 116).

‘Bütün İstanbul Bilsin’de Kemal, çocukluğunu, geçmişi anlatır. Çocukluğunun okul yıllarına değindiği satırlarda yoksulluğu da anlatmış olur.

“Bazı arkadaşlarımızın resim defteri yoktu. Sene başında kara tahtaya tebeşirle resim defterinin boyu posu gösteriliyor, biri bir kutu suluboya, bir su fincanı, kalın iki fırça satın alınacak. Resim defteri olmayan arka sıra arkadaşlarımız. Bunların ders yılı bitiminde bir üst sınıfa takıntısız geçemeyecekleri açık saçık belirirdi.” (s. 291)

‘Kılıç Artıkları’nda kahraman –isimsiz- yaşamına dair pek çok ayrıntıdan bahseder. İstakoz-köfte ile ilintili olarak yoksulluklarını anlatışı dikkate değerdir. Aile ölmüş babanın aylıklarıyla geçinir. “ “Hâlâ mı adamın aylıklarını yiyorsunuz, hâlâ mı asalak!” Memurun geriye bıraktığı: Bi ana, bembeyaz bir abla, bi ben.” (s. 237).

“Buradakiler bilmezler, Annem, ablam; cumartesi yemeğe çağırdık. Kireçburnu’nda gözebatmaz bi balıkçı aşevine. Zengince insanlar, çağırdılar mı sizi bayım şişkebabları yedirirler, Altınbaş rakılar içirirler. Annem aylığımızın = emekli bir bölümünü ayırmış(...)annem, “hep istakoz değil ya.” Nasıl içe kapanmalarla söyledi(...)Hiç bilirler mi o kadının = annemin yirmi üç yıllık çantasına temiz kâğıtlara sarılmış kuru köfteleri(ni) doldururken “Hep istakoz değil ya” deyişini.” (s. 235)

‘Hüzün Kahvesi’nde kahramanın -isimsiz- yabancılaşması ve yalnızlığı ön planda iken satır aralarında fakirliğini ortaya kayan satırlara da rastlarız. “Üstelik ev de küçüktü, küçüktü; odası değil, bir dolabı bile yoktu. Akşamları tek pantolonunu özenle katlar, ütüsü bozulmasın diye yatağının altına sererdi.” (s. 11-12). Kişi, çevresine yabancılaşmıştır ancak kendisi haricinde çevresini anlatımlarında ‘sokak’, toplumun alt tabakasının insanları yer alır.

“... bu yoksul mahallede(...)Önce çocuklar dönerlerdi eve, kir pas içinde. Arkadan erkekler gelirlerdi, memurların çoğu maliyede, defterlikte çalışırlardı ve asık yüzlü olurlardı.(...) Geç saatlere dek dolaşırdık sokakları. Soğan kavuran, kötü yağlarda köfte pişiren yoksul işçi karılarını görürdük, evlerinde nöbet bekleyen.” (s. 15-16)

Kahraman hikâyenin sonuna doğru işkembeciye gider, burada bulantı ile mekândan çıkma isteği duyar. İşkembecide kahramana bakan yüzler, yoksul yüzlerdir. “İşçiler, yoksul yüzler bana çevrildiler.” (s. 18). ‘Hüzün Kahvesi’nin kahramanı yoksuldur, yoksulluğuna ve çevresindeki yoksulluğa, fakir insanlara dikkat kesilir. Aynı şekilde ‘Yürek Burkuntuları’nda Bay T., üniversite öğrencisidir. Resim yapar. Ancak bu yönlerinden ziyade bir birey olarak yabancılaşması, yalnızlığı ve eşcinselliği ile hikâyede yer edinir. Bay T.’nin anlatımı ve bakış açısından takip ettiğimiz hikâyede toplumun alt kesimleri yaşam manzaraları ile görünür.

“Kasketli işçiler burada pişpirik oynuyorlar; nicedir yadelerde kavuşmadığım tuğla bacalı fabrikaların dinç ve sağlıklı işçileri. Kocaman elli, kocaman sesli.” (s. 29-30)

Bay T. yukarıda da görüldüğü gibi toplumun alt kesiminin insanların yaşamını tasvir eder. Bay T.’nin sevgili Sevgi’yi bize aktarırken kullandığı ifadeler de yukarıdaki ifadelerine banzerdir.



“Sevgi’yi evine dek izledim bir gün. Savaşlı bir mahallede oturuyordu. Yaşam daha bir çamurluydu orada. Manikürcüydü ablası, burjuva kadınlarının tırnaklarını keser ve tırnak kirlerini temizlerdi berberde.” (s. 26)

‘Söyle Kalbim’de kahraman yaşadıkları ekonomik sıkıntının altını çizer. “Bir yandan parasal sorunlar, önü alınmaz bir yıkım gibi üstümüze geliyor.” (s. 387). ‘Mecnunu Çok Dağlar’da Kemal’in Yurdanur’un yoksulluğunu estetik bir bağlamda ifade eden cümleleriyle meseleyi bitirelim. “Kısalan giysilerini, annesi, her yaz kırmalarla, fistolarla uzatırdı belli etmeksizin. (Yoksulluğun ince beğenilerle gizlenişi.)” (s. 332).

## 2.2.12 MUHALİF KİMLİK VE ELEŞTİRİ

İleri’nin hikâyelerinde kategorize edilebilecek nitelikte bir eleştiri yoktur. Bütüne yayılan eleştirel tavır vardır. Meseleyi kategorize ederek sınırlama büyük resmi görmemize engel olur. Çünkü İleri; yozlaşmayı, burjuvayı, iletişimsizliği, Türkiye’deki modernleşmeyi, toplumun yerleşik kabullerini, hâkim ideolojileri, çağın yerleşik moralini ve daha pek çok açıdan pek çok konuyu eleştirir. Bu nedenle bütüncül anlamda İleri’nin muhalif kimliğinin yansıması olarak hikâyelerde yaşanan zamana, mekâna eleştirel, kritik bir yaklaşım vardır.

İleri’deki bu yaklaşımı Harmancı (2006:22), “ ‘Anarşist’ bir ruha sahip oluşu” şeklinde tanımlarken söz konusu özelliği İleri’nin bireysel ve edebi kişiliğini oluşturan bir unsur olarak da görür. ‘Gündüzün Bir Kadeh Konyak’taki eleştiri, İleri eleştirisini özetler niteliktedir. İnsanların, toplumun farkındalıktan uzak bir şekilde egemen ‘moral’in peşinde sürüklenişini ortaya koyar. “Geçerlikteki değerlere artık kimse yabancılaşmıyor. Tam tersine, geçerlikte değerler peşinde düşse kalka koşmaktan yara bere içindeyiz.” (s. 66).

Harmancı'nın yaklaşımını paylaşmakla beraber çalışmamız açısından meseleyi açıklama maksadıyla modern sanat ve sanatçı bağlamında birkaç noktaya temas etmemiz gerektiği kanaatindeyiz. Burada modern sanatın özelliklerine meseleyi ilgilendirdiği noktaları itibariyle temas edeceğiz.

“Birinci olarak üzerinde durulması gereken nokta, özgürlük ve özgünlük olarak tanımlanabilmektedir. Bu özgürlük ve özgünlük, sanatsal ifadenin her yönünü (biçim, içerik ya da form gibi) kapsayacaktır.” (Şaylan 2009:102)

Özellik sanatçının, sanatını icra etme noktasında her açıdan özgür olması ve bununla ilintili olarak kendi poetikasıdan, yorumundan –sübjektif- hareketle sanatta kendine has, özgün bir yer edinmesidir. Dolayısıyla sanatçı, dıştan gelen sınırlandırmalardan uzaktır. Bu en temel özelliktir. Aşağıdaki alıntılar sanatçının özgürlüğünü açıklamaktadır.

“Sanatçı, özgürce kendi sübjektif yorumunu ortaya koyacaktır ama bu onun siyasi olarak taraf olamayacağı anlamına gelmemektedir. Sanatçılar da her insan gibi şu ya da bu ideolojiden yana olacak, toplumsal çekişme ya da sorunlar karşısında tarafsız kalmayacaktır.(...)Her sanatçı kuşkusuz içinde bulunduğu koşullardan, karşılaştığı sorunlardan etkilenerek bir sanat ürünü yaratmaktadır.(...)Bir başka deyişle, mesajı ister güçlü ister zayıf olsun yaratılan bir sanat ürünüdür ve bu büyük ölçüde o andaki, koşullardan yani toplumdan etkilenmektedir. Bir başka deyişle, sanatçı yaratıcı yeteneğini harekete geçirip bir sanat ürünü ortaya koyarken aynı zamanda bir tepki vermektedir.” (Şaylan 2009:99-100)

Sanatçının sanatında dış müdahalelerden uzak oluşu sanatçının depolitize olduğunu göstermez. Sanatçının düşünselini oluşturmada veya herhangi bir ideolojiye bağlanmada kendi tercihleri geçerlidir. Sanatçı, bireysel olarak sanatında – biçim, form gibi- olduğu kadar hayatı anlamlandırma noktasında kendi düşüncelerini de meydana getirebilir:

“Bezen, bireysel kimlik zamanın hâkim ideolojisine koşut gelişir, bazen de bu ideolojiyle çatışmaya girer. Bir birey mevcut ideolojik sistem içinde varlık gösterme olanağını kaybetmişse, yeni bir öz-tanımlamaya, böylece mevcut ideolojiyi değiştirmeyi önermesine yol açan yeni bir benlik duygusuna ulaşabilir.” (Cebeci 2009:45)

“Modern romantik dönemde ise sanatçının bireysel psikolojisi bu sanatın en önemli unsurları arasındadır. Bu sanatta birlik fikri, sanatçının, hem kendi içindeki tutarsızlıklara, hem de kendi kişisel ideolojisiyle dönemin egemen ideolojisi arasındaki uyumsuzlıklara gösterdiği tepkiyle belirlenir.” (Cebeci 2009:48)

Sanatçı, çağındaki hâkim ideolojiye karşıt olabilir, muhalif kimlik edinebilir. Kendi önermelerini, modern sanatın ona sağladığı özgürlük ve özgünlük itibari ile ortaya koyabilir. İleri’de düşüncelerin, çözümlerin hikâyelerde ifade edilmesinden ziyade yerleşik kabullerin, hâkim ‘moral’in eleştirisi ön plana çıkar. Diğer önemli nokta:

“Modern sanat anlayışının üzerine oturduğu ikinci özellik yansıma ve misyon olarak tanımlanabilmektedir. Sanatçı yaratıcılığını ortaya koyabilmesi için mutlaka özgür ve özgün olacaktır ama aynı zamanda algılayıp yorumladığı bir konusu olacaktır. Bir başka deyişle, sanatçı içinde bulunduğu koşullar altında konusunu seçip, ürününde yansıtacaktır. Yansıtma, yani konunun sanatçı tarafından yorumu onun misyonu olarak değerlendirilebilmektedir. Bu misyon, eleştiri ya da övgüyü içeren bir anlatım olur ama sonuç olarak bir anlatım ya da bir başka deyişle mesaj söz konusu olmaktadır.” (Şaylan 2009:104)

Sanatçının yaşamdan eserine taşıdığı içerik ve bu içeriğin işlenişinde sanatçının yaklaşımı onun misyonu oluşturur. İleri’de söz konusu özelliğin bireyin dolayısıyla toplumun yaşadığı açmazlar, yabancılaşma, yalnızlık ve iletişimsizlik gibi bu içeriğin işlenişine ise misyon bağlamında eleştiridir. Mesaj, çağ insanın yaşadığı problemlere yöneliktir. Dolayısıyla, çağ ve çağın ‘birey’inin yaşadığı

açmazlara ‘kritik’ bir yaklaşım vardır. Aşağıda yer verdiğimiz Şaylan’ın ifadeleri konuyu aydınlatıcıdır.

“Modern sanat anlayışında da, bir bakıma klasik sanat anlayışında olduğu gibi sanatçının gözlemlediği insan ya da toplum sorunlarına tepki göstermesi söz konusudur. Bu tepkinin kaynağı sanatçının bilinci olması gerekmektedir; örneğin Kafka, yapıtlarında yaşadığı çağın insanı için ciddi bir sorun olarak gördüğü, yalnızlığa, yabancılaşmaya ve çaresizliğe karşı tepki göstermiştir. Modern sanat anlayışının 19.yüzyılın ikinci yarısından itibaren öne çıktığı göz önüne alınca sözü edilen sanat anlayışının sanayi devrimi ile ortaya çıkan toplumsal düzeni ve sorunları ile ilişkisi kurulabilmektedir.(...)Kısaca ifade etmek gerekirse, sanayi toplumunda ortaya çıkan toplumsal sınıfların aynı olgu ile gerçeklik algılamalarının farklılaştığı söylenebilmektedir. Bu dönemin sanatçısı da kendi algıladığı gerçeklik çerçevesinde tepki göstermektedir. Bu nedenle, modern sanat estetiği açısından ‘içinde yaşanılan zaman kipinin’ önemli olduğu açıktır. Buna ek olarak, sözü edilen toplumsal sorun ya da çatışmaların kentte oluştuğunu unutmamak gerekir.(...) Kuşkusuz her sanatçı bir sanatsal ürünü ortaya koyarken şu ya da bu ölçüde içinde yaşadığı toplumu ya da çeşitli etkileşimler sonucu biriktirdiği düşüncelerini kaynak olarak kullanacaktır.” (Şaylan 2009:87-88-89)

“Genel olarak, modern sanat anlayışı içinde sanatçının insan ya da toplum yaşamı ile ilgili, kritik bir tutum benimsemesi beklendiği söylenebilmektedir.(...)sanat yapıtları tarihsel belge değillerdir, sanat yapıtları sanatçının duygularını ve kendine özgün yorumları yansıtmalıdır, yaratıcılığın başka türlü ortaya konması olanaksızdır.(...)Modernist sanat anlayışı da, klasik sanat anlayışı gibi, sanatın gerçekliği yansıtmayı temeli üzerine oturmaktadır. Ancak gerçeklik, sanatçının o gerçekliği algılaması, yorumlaması ile belirlenecektir.(...)Bu nedenle, modernist sanat anlayışında toplumun ya da insanın aynası olmak yerine sanatçının bakış biçimi, algılaması ve yorumlaması önem taşımaktadır.” (Şaylan 2009:93)

“Modernist sanat da genel olarak gerçeklikle ilgili temsil söz konusu olmakta, toplum ya da yaşamla ilgili eleştiriler yapılmakta, gelecek için çözümler ortaya atılmaktadır.

Modernist sanat anlayışının egemen olduğu çağ, büyük sosyopolitik dönüşümlerin yaşandığı dönemdir ve bu dönüşümler kaçınılmaz bir biçimde kültürü, insanların tutum ve davranışlarını (psikoloji ve sosyal psikoloji anlamında) derinden etkilemiştir. Modernist sanat, bir bakıma bütün bu hızlı, dinamik oluşumların ve sözü edilen etkileşimlerin yansıması olarak nitelenebilmektedir.” (Şaylan 2009:111-112)

“Modernist sanat çağı, yukarıda da değinildiği gibi büyük, kapsamlı ve sürekli değişimlerin altüst oluşların yaşandığı bir dönemdir. Estetik anlayışı sorununa bu açıdan bakıldığında geçmişin ve içinde yaşanan anın sürekli olarak eleştirilmesi anlaşılır bir tutum olarak değerlendirilebilmektedir.” (Şaylan 2009:96)

İfadelerin üzerinde duracağımız nokta sanatçının daha ziyade odaklandığı zamanın şimdiki zaman, içinde yaşanan an olduğudur. İkincil olarak, modern sanatta sanatçının misyonu zamanı, mekânı, yaşananları ‘kritik’ etmektir ve bu kritik edişte yukarıda değindiğimiz modern sanatın ilk özelliği itibari ile sanatçının özgür ve özgün olmasıdır. Yaşanılan anı veya yakın ya da uzak geçmişi eserlerine taşıması, işlemesi itibari ile sanatçının dış dünyada gördüğü ‘gerçeklik’ –bir bakıma içerik- ve içeriğini yorumlama noktasında kendi düşüncelerini ya da seçtiği bir ideolojiye, düşünceye göre hareket etmesi, başka bir deyişle taraf olmasıdır. İleri de modern sanatın içinde olarak özgür ve özgündür. Bu temelin üzerinde konusunu seçer ve içerikle ilintili olarak ‘kritik’ yaklaşımını yapar. Sanatçının ‘kritik’ yaklaşımında “... modern sanata yön veren önemli süreçlerden biri hümanizm, özgürlük ve eşitlik gibi ahlaksal yönü de bulunan ilkeler açısından kapitalizmin eleştirisi olmuştur.” (Şaylan 2009:98). Dolayısıyla sanatçının eleştirel yaklaşımları belli, geçerli unsurlar üzerine yükselir. İleri’de de bu süreçler yaşamın ‘kritik’ edilmesinde etkindir. Konunun devamında üzerinde durmamız gereken en önemli nokta: İleri’nin ideolojilerle bağlantısını veya kendi ideolojisini ortaya koymaktır. Öncelikle Cebeci’nin sanatçı-ideoloji bağlamındaki ifadelerine bakalım.

“İnsan bireyi yaşamının belli bir döneminde bir ideolojiye sahip olma gereksinimi içindedir. Bu ideoloji onun

toplumdaki yerini bulmasına yardım ederek kiminle özdeşleşeceğine ilişkin iç çatışmalardan kurtulmasına hizmet eder. Bu gereksinimin temelinde ise, toplumsal izolasyona uğrama endişesi vardır. Ancak, sanatçının çağının ideolojileriyle çatışmaya girebildiği ve kendisinin bir ideoloji getirebildiği de unutulmamalıdır. Bu anlamda, “modern sanatçı” kendisini oluşturduğu yapıt aracılığıyla bilen ve kendi kişisel ideolojisini yansıttığı için ister istemez “itirafçı” bir ruh durumunda olan sanatçıdır. Öte yandan, sanatçının itiraflarının tam anlaşılması, yapıtın bazı illüzyonları muhafaza etmesi de önemlidir.” (Cebeci 2009:136-137)

Cebeci’den hareketle insan, belli ve kendi içinde tutarlı bir düşünceye sahip olur ki bu doğal ve olması gereken bir durumdur. Bu düşünce, ideoloji kişinin – sanatçı, birey geniş anlamıyla insan- hayatı anlamlandırması hayatını sürdürmesi ve hayatta bir yer edinmesi noktasında önemlidir. Sanatçı, var olan bir ideolojiye bağlanabileceği gibi kendi düşünsel dünyasını oluşturabilir. Özgünlük ve özgünlüğü dolayısıyla kendi bakış açısından ‘evren’i anlamlandırabilir, söz konusu anlamlandırmanın içerisinde yukarıda değindiğimiz şekliyle; hümanizm, eşitlik, özgürlük gibi ahlaksal açıdan tartışılmayacak temeller bulunmalıdır. Sanatçı, eser veren bir kişi olarak düşüncelerini açığa vurandır. Sanatçının eserinde düşüncelerini açığa vuruşu ise açık, kolay anlaşılır ya da imgeler, semboller aracılığı ile deşifresi güç olabilir. Şüphesiz tüm bunlar sanatçının tercihleridir. Çift kutuplu dünyada sanatçının özgür ve özgün oluşunun nasıl etkilere uğradığını görelim.

“... kapitalizme alternatif bir dünya sisteminin siyasal gerçekliği ya da bir başka deyişle değişen dünya, sanatçının üzerinde ağır baskılara yol açan bir değişme sürecini ortaya koymuştur. Böylece, misyonu dünyayı değiştirmek olarak tanımlanan sanatçı kendini bir açmazla karşı karşıya bulmuş ve kendi dünyasına dönüş biçiminde bir kaçışa yönelmiştir. Modernizmin en büyük paradoksu, sanatçının misyonu ile ilgili olarak kendini göstermiştir. Daha önce de değinildiği gibi modernizmin iki temel ahlaksal değerinden söz edilebilmektedir. Bunlar, hümanizm ve özgürlüktür. Doğal olarak, modern sanat anlayışı içinde sanatçının misyonunun bu iki temel ahlaksal değere bağlı olarak tanımlanması söz konusudur. Ancak modernist sanat ve estetik anlayışının bu misyon sahibi olma ögesi, özellikle 1930’lu yıllardan sonra

ciddi sorunları ya da sözü edilen paradoksu gündeme getirmiştir. Bu durum, İkinci Dünya Savaşı sonrasında yani Soğuk Savaş döneminde çok belirgin hale gelmiştir. Sanatçının misyonu, karşıt kampların siyasal içerikli yönlendirmeleri ile tanımsal özelliğini yitirmiş; ortaya kaba baskılar çıkmıştır. Örneğin sosyalist sistemde ya da bir başka deyişle Sovyetler Birliği'nde sanat, sıkı bir parti denetimi altına girmiştir.(...)Amerika'da ya da Batı dünyasında yaşayan bir sanatçıdan beklenen misyon, sosyalizme karşıt ve Batı kapitalizm ya da düzeninden yana bir tavır almaktır. Sanatçının mutlaka kapitalizmden yana, sosyalizme karşı bir tavır alması söz konusu olamıyorsa en azından misyonun bir depolitizasyon üzerine oturması beklenmektedir. Modernist sanat anlayışının bu paradoksu, bilindiği gibi özellikle iki kutuplu dünyada sanatçılar için bir bunalım ya da kaçış anlamına gelmektedir.” (Şaylan 2009:112-113-114)

İleri'nin sanatının içeriği ve misyonu Türkiye ile ilintilidir. Modern sanatın saydığımız iki özelliğini ve modern sanatın temel unsurlarını -hümanizm, özgürlük, eşitlik- baz alarak kendi toplumunun, bireyinin meselelerini 'kritize' etmiştir. İleri, ideolojik olarak sosyalist hassasiyetlere sahiptir, sol düşünceye yakındır. İleri, Mengi ile 13.01.2009 tarihli görüşmesinde bu durumu şöyle ifade eder.

“...sol, sol derken yani soldan uzak bir insan gibi görmüyorum kendimi. Hiçbir zaman görmedim ama o yarın sabah devrim olacak, aman bende o devrime yetişeyim derdinde olmadım.” (Mengi 2009:270)

İleri, sağa uzak, sola yakın olduğunu ifade ederken sol ideoloji ile arasına mesafe koymayı da ihmal etmez. Başka bir deyişle, İleri Türkiye'deki sol düşüncenin hassasiyetlerinin önemli bir kısmını paylaşmakla beraber salt anlamda bu ideolojinin insanı olmadığını, söz konusu ideoloji uğruna hayatını düzenlemediğini söylemek ister. Nitekim İleri'nin özellikle ilk hikâyelerinde sosyalist hassasiyetlere sahip olduğunu, sağa uzak olduğunu görmek mümkün. İleri, bu hassasiyetleri hikâyelerine taşımakla birlikte belli bir düşünce ve insanı ile mesafeli olduğunu hikâyelerinde de ortaya koyar. Birey olarak tutumunu yazar olarak hikâyelerine de taşır. İleri, yaşamını belli bir ideolojiye odaklamaktan uzak olduğu gibi yazar olarak da

kalemini, belli bir ideolojiye vermekten uzak durmuştur. Yaşamı, hayatı kendi gözüyle, düşünceleri ile anlamlandırmak gayretindedir. Özgür insan olarak, ideolojilerin dışında, ideolojilere mesafelidir. Bu nedenle Cebeci'nin de değindiği gibi izolasyona uğramıştır. 'Yarın Olsun'da Kemal, hiçbir çevreye ait olmayan, olamayandır. "Hep böyleydin Kemal. Ne tam bize benzerdin, ne de kendi sınıfınla olabilirdin."(s. 346). Türkiye'deki iki kutbun eleştirilerine maruz kalmıştır. İleri, 'Günüdüzün Bir Kadeh Konyak'ta ideolojilerin dışında duruşunun sonucu olarak sağ ve sol düşüncelerin baskısı ile yaşadığı içe kapanmayı anlatır. İdeolojilerin dışında bir birey ve sanatçı olmanın problemlerini yaşamıştır.

"Bazan, siyasi yazılar. Sağ ve sol, gençleri birbirilerine öldürtüyorlardı. 'Birleştirici' bir şeyler yazmak... Şimdi artık şaşırduğım... kendime şaşıtığım, imkansızlığını bildiğim bir çaba. Sizin dışınızda geliyor,; düğmeye basılmış. Herkes piyon.(...)Birleşmek, kenetlenmek isteğime meydan okuyorlar, birbirlerini ve beni suçluyorlardı. Sağ sağ tutuyor, sol solu, ama her iki taraf da beni suçluyordu, taraf tutmaktan uzak durduğum için. Sola çok yakındım, ama şimdi, öldürtüşler karşısında ikircikli, bu mezbahadan boğunçlu. Geceleri sancısını daha çok duyardım. Ve gece: Alkol alışkanlığım öyle başladı, sığınmak." (s. 64)

İleri, sanatçı ve birey olarak yaşamını, sanatını kendi bakış açısı ile oluşturandır. Herhangi bir ideolojinin insanı olmaktan uzaktır. İdeolojilerin dışında yazar ve birey olarak "muhalif kimlik'i ile yaşama 'kritik' olarak, eleştirel bir tavırla yaklaşır. Mengi (2009:110), meseleyi "Aydın Eleştirisi" başlığında ele alır ki bu doğru bir yaklaşımdır. İleri, sanatçı, aydın bir birey olarak eleştirilerini hikâyelerde 'aydın kişi'ler, düşünen, sorgulayan ortalamanın üzerinde farkındalığa, bilinçliliğe sahip hikâye karakterleri aracılığıyla yapar. Mengi'nin (2009:110), şu ifadelerine de katılıyoruz: "Selim İleri, toplumsal sorunlara çözümler sunmaktan çok, kendini bulmaya çalışan, kendini sorgulayan aydınları konu edinmesiyle dikkati çeker." İleri'nin sanatçı, aydın karakterlerinde sosyalist hassasiyetler vardır.



İleri, bu bağlamda bireyin dolayısıyla toplumun yaşadığı sorunları konu edinir. Bireyin ve toplumun yaşadığı meselelere eleştirel bir yaklaşım sergiler. Sosyalist duyarlığı bazı hikâyelerde önde olsa da salt ideolojik bağlamda sorunlara ‘tez’li yaklaşmaz. Hümanist, özgürlük ve eşitlikçi temelde ‘insan’ı merkeze alarak evrensel bağlamda kendi görüşlerini ortaya koyar. ‘Güzün Savaş’taki “DÜNYA İNSANLARI BİRLEŞİNİZ” (s. 72) ve ‘Lanterna Magica’daki “... pankartlarda insan yalnızlığından söz açılmayacaksa, bir şeyler hep eksik kalacak...” (s. 395), ifadeleri bu nokta itibarıyla çok şey anlatır.

İleri’nin ideolojilerin haricindeki muhalif kimliği ile eleştirel, sorgulayıcı tavrı hikâyelerinin bütününe yayılır. Bütüne yayılan ve çeşitli konuları kapsayan muhalif kimliğin getirdiği eleştirel tavır pek çok meseleye uzanır. Bu nedenle eleştirileri kategorize etmek yerine hikâye bazında inceleyeceğiz.

‘Hüzün Kahvesi’nde, kahraman -isimsiz- ailesine ve çevresine yabancılaşmıştır. Çocukluğunda yaşadığı ve şahit olduğu negatif yaşantılar nedeniyle herkese karşı ‘mesafe’ gözetir. Kahraman, çocukluğunda anne ve babasının cinselliklerine şahit olmuş ve komşularından birinin tacizine uğramıştır. Bu iki yaşantı kahramanın yaşamında olumsuz etkiler yapar. Hikâye kahramanının kadınsılaşması bunlardan en mühimdir. Kahramanın yabancılaşması, dışlanmasını beraberinde getirir. Hikâye kişisi kendine karşı olumsuz bakanları eleştirir. “Öbür insanlar bir çirkin gülerlerdi ellerine sarılmış ölgün ellerime bakıp.” (s. 13). Kahramanın bu ifadelerinde çevrenin ötekileştirilmesi vardır. Bu tavırlarıyla onlar kötüdürler. Hikâyenin sonunda ise kahraman geçmişi anlatmaktan uzaklaşır. Şimdideki tavrının, durumunun toplumun moraline bir başkaldırı, eleştiridir. “Nicedir korkmadan giriyorum bu kahveye insanlara ve törelere aldırmadan; başım dimdik.” (s. 18). Kahraman, ailesi içinde kendisini bir yabancı olarak görür. Ailesini ötekileştirerek anlatır, özellikle babasını eleştirir. “Gün boyu didinip kazandıklarımı yiyordu işte.” (s. 14).

“Evdeydiniz. Akşamları sinirli, yorgun argın dönerdiniz. Ekmek paranızı çıkarınca tüm sorumluluğunuz sona erdi sanırdınız. Esriktiniz gene, Beyoğlu’nda, Çiçek Pasajı’nda bir iki kadeh atıştırıp da gelmiştiniz. Karınız da size benzerdi, sizi düşünürdü gece gündüz, bizden gizlediği baklavaları, pek sevdiğiniz puf böreklerini sizin için dizerdi sofraya.” (s. 11)

Kahramanın yaşadıklarından hareketle eleştirilerini değerlendirdiğimizde hikâye kahramanının yaklaşımlarına, eleştirilerine ‘nefret’ duygusunun sinmişliğini görürüz. Kahramanın çocukluğundan bu yana çevresinden gördüğü kötülüklerin bu tutumunda büyük rolü olduğunu düşünmek yanlış olmaz.

‘Yürek Burkuntuları’nda Bay T.’nin eşcinsel eğilimleri vardır. İlgi isimli erkek sevgilisi vardır. Bay T., bu özelliğinin toplumca bilinmesinden ve toplumun bu noktadaki bakışından, alaylarından rahatsızdır. Çevresinden uzaktır, toplumla kavgalıdır bir bakıma. Bu doğrultuda çevresini zaman zaman eleştirir. “Herkes arkamdan gülüşüyor yanılmıyorsam. Onlardan tiksiniyorum.(...)Ötekiler dedikodularını varsın kendi başlarına yapsınlar. Sergime de gelmesinler.” (s. 24). Aşağıdaki satırlarda ise Bay T., günlüklerinin bazı satırlarına ‘yalan, kurmaca’lar yazdığını söyler ve kendini eleştirmeden önce toplumdaki bazı kadınların davranışlarını eleştirir.

“Yaşlı kadınlar bilirdim, güveylerinin kazançlarını olmayacak kerte yükseltirlerdi. Kasımpaşa’nın dar sokaklarında, yamru yumru arka sokaklarında otururlardı, dev apartmanlı semtlerin özlemiyle dolup taşarlardı.(...) Övünürler de övünürlerdi güveylerinin aylık on para kazançlarıyla.” (s. 24-25)

‘Türkü’süz’de Mediha ve kızı Suat, oğlu Nejat’ın yaşam hikâyeleri vardır. Hikâye kişileri sıra ile yaşamlarına dair düşüncelerini dile getirirler. Hayatlarını kritize ederler, çevreye ve kendilerine eleştirel bağlamda yaklaşırlar. Nejat, annesinin ve çevrenin Helene ile evliliğini istemeyişini eleştirir.

“Çok geçmeden çaçaron kocakarılar yetiştirmişlerdi size seviştiğimizi. Kendileri yapamadıkları için(...)Ballandıra ballandıra anlatmışlardır, bire bin katarak. Bağır mıştın anne, “olamaz” demiştin. Engellemekle ne kazanacaktın?” (s. 41)

Mediha, şimdide yaşlı bir anne olarak geçmiş zamanın yaşamını bilen kişidir. Bu perspektif ışığında yaşanan zamandaki insan ilişkilerindeki çıkarıcılığı, sığılığı eleştirir. Sıcak insan ilişkilerinin, içtenliğin geçmiş zamanda kalmasından bugüne taşınmamasından yakınır.

“O zamanlar yaşamak daha kolaydı. Ramazanlarda kapısı açıktı herkesin ardına dek. Yoksulu da gelir doyururdu karnını. Dosttu insanlar, yakındı birbirine. Çıkarlarına bu denli düşkün değildi kimse. Düğünler, sünnetler günlerce sürerdi.” (s. 40)

Suat, annesi Mediha’yı bir nebze eleştirirken esas eleştirisini babasına yönlendirir. Suat, burjuva babasının, kadınlara ve kumara olan düşkünlüğünü bu doğrultuda ailesini yoksulluğa sürükleyişini eleştirir. Bu eleştirilerine öfke duygusu ile ötekileştirme de karışır.

“Kocanız kumar masasında ölmüştü, son aylarında sizi toptan unutmuş gibiydi. Yatak odalarınızı bile ayırmıştınız.(...)O bir takım çok boyalı kadınların, çok iri erkeklerin sofrasında olmayı; Ata’ya sövmeyi, eski düzeni aramayı daha çok seviyordu.(...)Koca bir tahta konağın üç odacığında oturuyorduk, biz yoksulluk çekerken kocanız son elmas kırıntılarını, son pırlanta artıklarını götürüp satardı. Ve o gece, bize doyurmadan hemen o gece harcardı yeşil örtülere fırlata fırlata.” (s. 46)

Suat’ın dışı dönük eleştirisi ise Rusya ve ideolojisine yöneliktir. Hatırlanacağı üzere Suat’ın gençliğinde evlenmek istediği Marangoz, Suat’ı ülküleri nedeniyle terk eden bir sosyalisttir. Suat’ın eleştirilerinde Marangoz’un onu terk edişinin de payı olduğunu düşünmek bu bağlamda yanlış olmaz. Suat’ın komünist düzeni eleştirişi öğrencisi Onay ile diyaloglarında yer alır.

“Rusya’da tavuklar üç tane yumurtluyorsa bir tanesini sahibine bırakıyorlarmış, öbür ikisi devletin.(...)Onay, Rusya’da insanlar tek göz odalarda beş on kişi bir arada oturuyorlarmış, Aynı tencereye bata çıka yemek yerlermiş. Kadınlar naylon çorap bile giyemezler, erkekler paltolarını beş yılda bir yenilerlermiş.(...)Toplumculuk diye savunduğunuz yönetim ve aday yöneticiler şimdiden de kötüye götürecekler kurulu düzeni. Ağzınıza almayınız toplumculuğu.” (s. 48-49)

‘Asalak’ta Turan ailesinin evlatlığı olan Güner’in ailesine ve çevresine yabancılığı ön plandadır. Bu yabancılık, ait olamama ve sevgisizlikten beslenir, artar. Güner, bu bakımdan burjuvazi ve onların her şeyinden uzaklaşır. hemen her şeyi eleştiri konusu yapar. Sadece annesine olumlu bakışı vardır. Hikâyede Nazım Hikmet’i temsil eden Eşref Selim idealize eder. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki Güner, ‘aydın’ hassasiyetlerine sahiptir. Özellikle komünist Rusya’nın uygulamalarına mesafelidir. Sol düşünceye yakınlık duyarken ‘kritik’ bakışı es geçmez. “Orada çalışmadan geçinmek, çalışınca kazanmamak diye bir şey söz konusu değildi. Parayı bile kaldırıyorlarmış yavaş yavaş. İyi miydi, kötü müydü; kavrayamazdım.” (s. 58). Rusya’daki uygulamaların eleştirisi Eşref Selim’de de görülür.

“Moskova’dan, barıştan, daha iyi bir dünyadan söz ediyordu.  
“Rusya büyüdükçe Amerika’ya yakın bir devlet olacak”  
 demişti, “aynı sömürme dilekleriyle yanıp tutuşacak”  
 demişti.” (s. 61)

Evrensel olandan yana tavır koyulur. Eşref Selim’in düşünceleri bu bakımdan dikkate değerdir. “Moskova’dan barıştan, daha iyi bir dünyadan söz ediyordu.(...) Bir gün bütün küçük devletler birleşerek barıştan ve doğruluktan bir yeryuvarlağın temelini atacaklardı.” (s. 61).

Güner’de burjuvaziye ve onun yaşam biçimine, kente yüksek sesli bir eleştiri vardır. Güner’in eleştirileri teyzesinin gösterişli, lüks meraklısı yaşamına, babasının burjuvazinin adamı oluşuna ve toplumun Eşref Selim’e bakışına yoğunlaşır.

“(Teyzemin kolları altın bilezikli, dudağını taşıra taşıra boyayan bir kasaba kadını olduğunu ilk görüşte herkes anlayabilirdi. Boşaydı bütün çabası. O kırtmalar, o dans dersleri... Nasılsa milyoner olmuş Nuri Turan’ın baldızı. Şişli’nin altını üstüne getirirdi özel otomobiliyle.” (s. 58)

“Yanakları al al teyzem Eşşref Selim’i sevgilileri arasına sokamadığı için hayli kaygılı konuşuyor.(...)Bazı sözcüklerin üzerine özellikle basıyor, dil zenginliğini belirtmek ister gibi; Şişli’de gösteriş için satın aldığı on odalı katında verdiği şöenlerde mavi pomponlu terliklerini ayağına geçirip de bir telefon konuşması vardır onun; bir elinde almaç, öbür eliyle saçlarını tarar.” (s. 54)

“Kimi insanlar vardı, babam vardı. Onun yalnızlığından, cezaevinde özlemle geçen saatlerinden, bir haksızlığa kurban olup yıllarca özgürlüğü elinden alınca duyduğu iç sızılardan habersiz; ellerine kâğıt kalem alırlar, bir şeyler karalarlar koşarlardı gazetelere. Verdikleri soysuz ilan yayımlanınca övünçle tanışlarına götürüp okuturlardı.” (s. 53)

“(Yargılayamazlar beni. Öğrenmek istediklerini bir bir anlattım onlara. Nuri Turan istediği kadar uzak, kızgın dursun. Büyük kentte yaşadığı için mi, büyük kentin büyük balık küçük balığı yutar ilkesini benimsediği için mi, kırların ve yeli sevecenlikle karşılayan altın sarısı papatyaların arasında olmadığı için mi bunca yüreksiz, bunca acımasız? Onu bunu kötülerken, kendi dirliği, kendi çıkarı bozulacak diye ona buna saldırırken bütün iyilikleri güzellikleri, dostlukları hiçe sayıyor? Nedir yaşamdan beklediği?)” (s. 60)

Güner, bir ‘birey’ olarak içinde bulunduğu çevre ve koşullar içinde var olma, düşünsel anlamda ben buradayım çabası içindedir. Düşünceleri ile yaşadığı çevre arasında uyumsuzlukta sinmek, edilgen kalmak istemez, başkaldırır.

“(Hesap vermek zorunda değilim. Kimse yargılayamaz beni, başıma buyruk yaşamaya alışığım ben. Ama meraktan çatlayacaklar, ille anlatayım diye bekliyorlar. Dinleyip, göz süzüp, baş sallayıp, el ovuşturup duracaklar karşımda. Bitirince bitmez tükenmez öğütlerini, bilgiç görüşlerini

ortaya dökcekler. Birbirlerinin sözlerini kesip bağıracaklar. Susup bekleyeceğim ağzımı bile açmayacağım artık.” (s. 51)

Güner’in ‘Asalak’taki eleştirileri aileden, topluma, kente ve Rusya’nın uygulamalarına kadar uzanan çeşitliliğe sahiptir. Eleştiriler özgür, etken bir bireyin bakış açısından, kendi gözüyle görme isteğinden kaynaklanır. Yukarıda da belirttiğimiz gibi Güner’in eleştirilerinde ideolojik duruşunun büyük payı olduğunu unutmamak gerekir.

‘Güzün Savaş’ta Burak devrimcilerle eyleme katılır. Bir süre sonra ise devrimcilere ve eylemlerine karşı yabancılaşır. Bu nokta itibarıyla devrimcilere eleştirel bir bakışla yaklaşır. “Kuzey, “Kuzey” demişti, “doğru mu bu yaptığımız?” demişti. Oysa doğruluğuna kendi de inanmamıştı...” (s. 64). ““Yalan diyorsunuz, yalan söylediniz” demişti.(...)“Bağışla” demişti Serpil...” (s. 66). Devrimci bir bakışla yerleşik düzen eleştirilir, “... bir takım düzeni, dirliği yerinde adamlar vardı, onun bunun sırtından geçiniyorlardı; onları tutan bir politika atığı astık kestiği kestik alabildiğine egemenliğini sürdürüyordu.” (s. 64). Burak, tutuklandıktan sonra komşu kadınların dedikoducu tavırlarını düşünür ve mahalle kadınlarını eleştirir. “...komşu kadınların meraklı, arsız sorularını, aşağılık alaylarını geçiriyordu usundan.” (s. 66). Burak, Serpil’in polislerce dövülüşü neticesinde karnındaki çocuğun ölüşünü, Serpil’in kan kaybından hayatını kaybedişini ve herkesin tepkisiz kalışını eleştirir, bu duruma isyan eder. Herkesi; devrimcileri, polisleri, susanları ve bütünü eleştirir.

“Üst katta yaşam değişmeden sürüp gidiyordu, kimse koridorun ucunda taşlara yığılmış birisi olacağını, olabileceğini düşünmüyordu, düşünmek istemiyordu. Kapıdan çıkan genç genç yüzler, sağlıklı gövdeler yeni savaşların, yeni kavgaların coşkusuyla dolup taşıyorlardı.(...)Hepsi kendi derdiyle, kendi tasasıyla doluydu.” (s. 70)

‘Cumartesi Yalnızlığı’ kısa bir hikâye olmasına karşın eleştirilerle yüklüdür. Deri işçisi Kız, her şeyden önce alın terinin karşılığının babasınca alınmasını ve

evdeki iletişimsizliği eleştirir. “Baba kapıyı açtı aynı anda. “Aldınız mı haftalığı?” dedi. Aldık ya, sana ne, ben ırgat gibi çalışıyorum bütün gün. Ama baba dinlemezdi böyle sözleri. Yapıştırırdı tokadı.” (s. 73). Annesini de kendi yalnızlığına duyarsız oluşu nedeniyle eleştirir. “Bu kadın hep böyle başkalarının mutluluğuyla övünürdü. Kendi kızını, kendi çaresizini görmüyor muydu kapı gibi. Ayşe’den de, ötekilerden de...” (s. 76-77). İşçi olarak ise kendilerine yabancı olan burjuvaları eleştirir. “... -o süslü püslü kadınlar ne anlasınlar bir küçük evin bunalımını sürdüren işçi kızları, ne bilsinler rakı sofralarında umutsuz geçen hafta sonralarını.-” (s. 74). Derici Kız, Kaynakçı’yı sevmektedir. Sevgilerinin mahalle kadınlarının ağzında dolaşmasını eleştirir.

“-Bizim için ne diyorlar kim bilir. Kaynakçı’yla az fingirmede o kız. O geç saat kolkola gezmeler, sinemalara gitmeler... Ama anan gelince susar kalırlar. Başka birini bulup çekiştirirler-” (s. 74)

En çok da sevdiği insanın, Kaynakçı’nın kendisini ter edişini hüznle, iç dünyasından eleştirir. “Orada, o mermer taş yığını arasında beni böyle yapayalnız, böyle kaygılara düşmüş bırakmak erkekliğe sığar mıydı?-" (s. 76).

‘Ağlayan Kiremitler’ ve ‘Zeytinliklerin Altında Sükûn Yok’ta ilk eleştiri Recep’in haksız yere hapsedilişiyle ilintilidir. “(Recep geç kalmaz hiç. İşinden yüksünmeyen ustalardandır. Öğleleri sigara içer mola verip. Başkaldırmayı da düşünmemiştir Recep. Komünizmin ne olduğunu bilmez.)” (s. 81). Recep’in masumluluğu ifade edilirken esasen Recep’in bir isyancı gibi gösterilip tutuklanması eleştirilir. Çünkü Recep, ifadelerden de anlaşılacağı üzere masum istekler taşımaktadır. Macide, Recep’in hapsedişi neticesinde yalnız başına namusu ile para kazanıp çocuğu ile yaşamını devam ettirmek gayretindedir. Macide’nin yaşamında uğradığı pek çok haksızlığı eleştirişini bir paragrafta görmek mümkün.

“Ne desin, nasıl anlasınlar kızlara kan ve sapkınlık sunan hocanın gerçek yüzünü. Bu Sacit’i bu irezilin densizliğini,

sefilliğini. Adiloş'um benim kim demiş sana piç diye, kim diyebilir Adiloş'um, bebecim benim.(...)Dünya karanlık mı ne, bütün insanlar da böyle mutsuz mu? Bildircin Fabrikası'nın sahibi bize hiç acımaz mı?" (s. 90-91)

Macide, küçükken evlendirildiği hocayı sapkın oluşu nedeniyle eleştirir. İşyeri açmak için borç para aldığı Sacit'i kendisinden ahlaksızlık yapmasını istediği; işçileri dükkânını haksız yere talan ettikleri için eleştirir. Macide, Recep'ten olan çocuğunu çevrenin piç diye nitelendirmesini eleştirir. Çünkü dul bir kadın olan Macide, Recep'i sever ve onunla evlenme arzusunu taşır.

'Mustafa Suphi' hikâyesinde anlatıcının kardeşi Mustafa Suphi'nin yanında olduğu için öldürülmüştür. Anlatıcı hikâye boyunca kardeşinin suçsuz olduğunu ve kardeşinin olsa olsa kandırılmış olabileceğini düşünür. "Bilindiği bu öyküye adını veren Mustafa Suphi (1883-1921), Türkiye Komünist Partisi'nin kurucusu ve ilk genel başkanıdır." (Harmancı 2006:123). Anlatıcı sık sık, "Türk komünist olmaz. Türk Bolşevik'le bir olmaz." diyerek, komünist düşüncedekileri ötekileştirir ve eleştirir.

"Mustafa Suphi gibi dönmelere inanılmaz ki(...)Çok komünist varmış gibi gösterip milleti aldatacaklar(...) Cumhuriyet'imizin kurulacağı yıllarda gelmiş bu Mustafa Suphi, ortalığı bulandıracak. Maceracı herifin teki besbelli. İyi oldu, öldürdüler." (s. 94)

Anlatıcının subay olan kardeşini savunurken ortaya attığı düşüncelerinde bir bayağılık göze çarpar. Bu bağlamda İleri'nin bu şekilde bir anlatıcı kurgulayışında bir 'ironi' olabileceği akla gelir ki Harmancı (2006:126-127), bu durumun altını çizer. Bu düşünceye göre, İleri, Türk'ten komünist ol(a)mayacağını düşünenleri ve dolayısıyla komünistleri ötekileştirenleri eleştirmiştir. Hikâyedeki anlatıcı bu amaca hizmet eder niteliktedir.



‘Hicran Yarası’nda günlüklerinden takma adının Leylâ olduğunu öğrendiğimiz genç kızın 1930’lu yıllarda cumhuriyete bakışı olumludur. Ancak bir asilzade olarak kent hayatında sonradan görme dediği eşraf ailelerle aynı mekânlarda bulunmama isteği vardır, bu durumu eleştiri olarak düşünebiliriz. Zira Leylâ’nın bu isteği ayrıcalıklı olmayı yitirmek istemeyişinden kaynaklanır. İleri’nin hikâyelerinde aristokrat kişilerin bu tavırlarının bir eleştiri bağlamında ele alındığını düşünmek de mümkündür. İleri, asilzade ve burjuva diyebileceğimiz insanların bu tavırlarını olumsuzlar, bazı hikâyelerde açık edilmese de bu durum.

“Moda DENİZ KULÜBÜ açılıyor bu gece. Biz de davetliyiz.(...)Kadıköyü’ müzün müstesna bir kulübe ciddi ihtiyacı var idi. Yoksa kibar ailelerle sonradan görme eşraf aileleri iyice kaynaşmışlardı.” (s. 105)

‘Müsamere’de İleri, hikâye kurgusunu tamamıyla burjuva insanların yoksul insanlara yaklaşımını eleştirmek amacıyla oluşturmuştur. Hikâyede burjuva çocuğu olan Turgay’ın anlatımı ve bakış açısından yararlanılması eleştirinin açık olarak metinde görülmesini engeller ancak hikâye başlangıcındaki satırlardan aldığımız ifadeler İleri’nin esas amacını yansıtır.

“Her çocuğa bir görev verilir. Kimilerinin de hüzünle baktığıdır, orta sıralara oturtulduğudur. “Sen çıkamazsın kızım, hangi ayakkabınla,” denir. Onlar beşinci sınıf sıralarına kurulmuş kanaviçe örtülü, pastalı, batansaleli ikinci çayına da katılmayacaklar.” (s. 111)

Yoksul insanlara burjuvaziye mensup insanların yaklaşımı ve okulda öğrenciler arasında ayırım yapan öğretmen(ler) İleri’nin eleştirisine uğrar. Bu da Turgay’ın anlatımıyla hikâyede yer edinir. “Öğretmenimiz müsamerede altın uçlu kalemi bana verecek, anneme söylemiş. Oysa aritmetiği pekiyi olan alacak demişti.” (s. 117).

‘Duyarlık’ta yaşlı aristokrat kadın, şimdideki yaşamından memnun değildir. Ailesinin kendisiyle ilgilenmemesinden, dinlenilmemekten şikâyet eder. “Hayırsız çıktı baban(...)anan yol yordam bilmez...” (s. 123), “...apartmanlara tıktınız beni...” (s. 124). Aynı zamanda eski İstanbul yaşantısını bilen olarak, toplumdaki bazı yaşantıların kaybolmasını eleştirir. “...nerde bugün öyle el işleri...” (s. 124), “...bir anlamı vardı gönül işlerinin de...” (s. 120). Eski İstanbul’un yapısının bozulmasını, o kültürel yaşantının kaybolmasını eleştirir.

‘Pastırma Yazı’nda burjuvanın eleştirisi ön plandadır. Faruk’un ve sosyalist Rasim bakış açısından burjuvaların yaşamı ve sosyalistlikleri eleştirilir. Rasim’in burjuva eleştirisi ideolojik boyuttadır, Cumhuriyet rejimine de eleştirileri uzanır. “Hiçbir konuda bizim gibi düşünmezdi: “Senin, sizin beğendiğiniz Cumhuriyet burjuva sınıfını üretmiştir Türkiye’de” derdi.” (s. 135).

“ “Halk Partisi’nin kavramları bunlar” diyordu Rasim, “iktidara seçim yoluyla gelmek Eflatuncu bir aydınlar sosyalizmi kurmak, olmaz öyle şey, iktidarlar çağımızda dünya puroletaryasının eline geçiyor.” Sağcılar daha az tehlikeliydi onca...” (s. 139)

“Rasim coşmuş, kanyağı bir dikişte bitirmiş anlatıyordu: “Milli milyoner yaratılmak istendi Türkiye’de, özel sermaye savunuldu. Şapka devriminin ardında oyalandı aydınlar, cumhuriyetçiler. Avrupa’dan şapka aldık milyonlarca liraya, adamın biri getirtti şapkaları. Demiryolları kuruldu, devlet yerine özel iş... Biçimciydi devrimlerimiz; puroleterya düşünülmezdi, emekçi sınıfa zengine, patrona hizmet düştü. Koşullar uygundu, evrensel işçi birliğine gidebilirdik.”” (s. 136)

Faruk, ise ideolojik boyuttan ziyade burjuvaların yozlaşmış yaşamlarına ve sığılıklarına odaklanır. “İçten pazarlıklı, içten kararlı insanların kene gibi yapıştığını bana sezemedim.” (s. 130), “O evde herkes yabancı dergilerin reklam fotoğraflarına benziyordu.” (s. 132).

“Mutlu azınlığın kişileri bazı şeyleri yalnızca ezberlerdi zaten. Selva, Vedia Hanım’ın biblolarını; Atıf Bey piyasadaki mal fiyatlarını ve Cumhuriyet inkılâplarının tarihlerini; Memo eski sergilenmiş kitap adlarını...” (s. 156)

Faruk’un Doçent Necati’ye kritik yaklaşımı ise, akademik çevrelerin eleştirisi olarak karşımıza çıkar. Buradaki eleştiri akademisyenlerin, aydınların savruk düşüncelerine yöneliktir.

“Çok konuşurdu Doçent Necati. Görüşlerini, okuduğunu ileri sürüp sağdan soldan dinlediklerini sık sık yinelerdi gençlere. Kır düşmüş saçlarını, kırılmış yüreğini yalnızlığını araya sıkıştırır renklendirirdi söyleşilerini...” (s. 164)

Faruk’un eleştirilerinde dikkat çekici nokta ise sol düşünceye yakın iken, hikâyede sol düşünceyi temsil eden Rasim ve düşünceleri ile arasına mesafe koyması hatta eleştirmesidir. “Rasim’den soğuyordum, Rasim’i ütopyacı sayıyordum...(…)Karma karışıkta kafamın içi.” (s. 136), “Ayaklanmasını istediği, özlediği insanlar Rasim’in hizmet için bize yarışıyorlardı... “ (s. 142), “Rasim’in düşünmediği ortak dili bulsam, evrensel işçi birliğinden yarar görmeyeceğimiz meydana. Karışık, bulanmış, bölünmüş toplum.” (s. 168). Faruk bu bağlamda kati düşüncelerden bağını koparır. Aydın hassasiyeti ile meselelere yaklaşır.

‘Hayatımın Romani’nda Cenân Hanımefendi, aydın kimliğiyle ülkenin ve toplumun durumuna dair eleştiriler getirir. II. Meşrutiyet ve sonrasında gelişen savaflara dair eleştiriler ön plandadır. “Biz öyleyizdir zaten, harbin biri bitmeden öbürünü başlatırız; bu harbe istiklâlimiz için girişmişiz.” (s. 223).

“Memlekette harp almış yürümüştü...(…)Necib’i de çağıracaklar, İstanbullu olmasına, kıymetli bir aileye mensub olmasına aldırın çıkmıyacak...(…)bir Necib Bey kaç senede bir yetişir. Memleketin bu kıymetli evlâtları harpte ziyân olurlarsa nasıl kalkınırız. İşte bunu düşünen yok.” (s. 201-202)

Cenân Hanımefendi toplumun bazı konularda kemikleşmiş algılarını da eleştirir. Bu eleştirilerinden bir kısmı topluma yabancılaşmasından kaynaklanır. Cenân burjuva olduğu için cinselliğe düşkündür. İleri’de Cenân’ın burjuvazi yanları eleştiri konusudur. Ancak hikâyeyi Cenân’ın anlatımıyla okuduğumuz için bu durum öne çıkmaz, hissettirilir. “Ama o iğrenç, bayağı hamam gününe gitmedim. Zati asil aile kızları gitmezmiş, hamamda onca karının önünde soyunacağım yüzüm kızarmadan.” (s. 176).

“Biz hanımlar alafranga hayata kolayca intibak ettik, ama nedense erkeklerimiz bu konuda pek kof çıktılar. Garbîleşmeyi madamlarla, matmazel eskileriyle gezip tozmak sandılar.” (s. 203)

“Zevcimin kızkardeşi Zübeyde’yi de şehre inince nişanlayacaktık. Bu kızcağız Madam Garos’un mektebinde leylî okumuştı. Örtünme yaşı gelince validesi olan cahil kadının yüzünden mektebinden alınmıştı.” (s. 179)

Cenân Hanımefendi şimdiye yönelik eleştirilerde de bulunur. Yaşlı bir insan olarak yaşlıların bir takım mekânlara toplanmasını eleştirir. “Param pulum olmasa, yerinden yurdumdan edilsem köpek gibi. Darülaceze’ye atacaklar...” (s. 171).

‘Kılıç Artıkları’nda kahraman –isimsiz- çevresine yabancılaşmıştır. Özellikle okul yıllarını anlattığı ifadelerinde arkadaşlarını eleştirir. Arkadaşlarının kendisine olan yaklaşımlarından rahatsızdır. “... hademenin oğlu itti elimden şişeyi, ölsün diye, kendisi gibi, sıskalıktan, bakımsızlıktan, açlıktan; ölünce ne sevinecekti ne türlü...” (s. 231). Kahraman sol düşünceye yakındır, ancak arkadaşları ile iletişimsizlik yaşar. Diyaloglarındaki anlayışsızlığı eleştirir. “Oysa dördümüz daha anlayışlı olabilirdik birbirimize karşı.” (s. 234). Sol düşüncenin topluma anlatımında yaşanan sıkıntıya da eleştirel bir boyutta yaklaşır. Kahramanın edilgen kişiliği nedeniyle eleştirileri içsel boyuttadır.

“Sittirsin gitsin bu gençler Moskova’ya!” demişti limonatacı. Ona anlatamazdık, dayıoğluma anlatamazdım; yirmi üç yıllık körüklü çantaya doldurulan kuru köfteleri kimse anlamazdı ki.” (s. 237)

‘Eski Bir Kalbim’de Yazar kahraman yaşanan yalnızlıktan ve yabancılaşmadan rahatsızdır. İnsanların bu duruma duyarsızlıklarını eleştirir, öyle olsun der. Oysa bu bir eleştiridir.

“Hatırlıyor musun ve bu yaz, seninle dargın yaşamak beni kahrediyor. Öyle olsun ve kendi yalnızlıklarımızda yenik düşelim. Buysa eğer... bir sevginin neden bitebileceğini hiçbir zaman çözemeyeceğim oysa.” (s. 243)

Yazar, sol düşünceye yakındır. Sınıflı bir toplumdan rahatsızdır. İşçi sınıfını da sınıf atlamak istiyor olmaları nedeniyle eleştirir. “Bu işçiler sınıf atlamak istemiyor mu sanki?” (s. 244). Yazar, şimdiki zamanın durumunu, modern dünyayı, modern dünyanın eşyalarını, üretimlerini eleştirir. Yazar’ın eleştirilerinden burjuvazi, yozlaşma da nasibini alır.

“Ben yitirdiğim evlerin döşemesinde yeni gördüğüm otuz bin liralık halıları, iki yılda bir yenilenen mobilyayı çocukluğumdan beri tanırım; halılar, o zaman çok daha ucuza satılıyordu paranın değeri düşmemişti. Mobilyaların çağdaş beğeniye saptayan biçimleri çekici gelmiyor bana.” (s. 238)

“Satın almaktan nefret ediyorum ve bu nefretim hiçbir şeyi değiştirmiyor. Her şey satılık. Yusuf’un gömleğini göz göre göre aşırıyorum. Bir de şirkete, işine, kaplumbağa otomobiline sövüyorum.” (s. 241-242)

‘Yıllar Var Ki’de kahraman –isimsiz- üniversite yıllarındaki arkadaşıyla bağının kopmasını eleştirir. Kahraman sol düşünceye yakındır. Üniversiteden sonra düşüncelerinin haricinde hareket etmelerini eleştirir. Kahramanın eleştirileri yalnızlık

boyutuyla genel iken düşünsel, ideolojik anlamda sol düşünceden kaynaklanır, sol düşüncenin ideallerine aykırı hareket edenlere yoğunlaşır.

“Örgütlenmelerin, hareketin senden benden bize sıçramasının. Öğrenim dönemlerimiz bitince dağılıyoruz dostluğumuz örneği. Ayrı şehirler, ayrı insanlar olup. Vazgeçişler toplumsuluktan, devrime er gönüllü katılmaktan. Çok iğrenç vazgeçişler.(...)Çabuk vazgeçiyoruz sosyalizmden, devrimden. Artık apartmanın, beş odalı bir dairenin mülkiyetini ele geçirmeye, bir Anadolu almaya bakıyoruz.” (s. 252- 253)

‘Para’da burjuva kadınları köşkte toplanırlar. Kadınlar tipik bir burjuva yaşantısına sahiptirler. Yozlaşmış yanları, kumar ile ortaya konur. Burjuva yaşantısının işlenişinin kesildiği noktada bu insanların yaşamları eleştirilir.

“Konuk hanımların mühendis, doktor, avukat, tüccar eşleri vardı. Çocuklarına saçlarını süpürge ediyorlardı. Hizmetçilere sabahdan akşama kadar gözcülük etmek (yine de unutuyorlar ovulmamış mangalların hesabını sormayı) güçtü. Ortalık derli derli toplu olmalıydı. Bir uyumun, korunmuş, saygın bir ahlakın sürmesi için vazgeçilmez ilkeydi derli topluluk... Günün geriye kalan saatlerinde (“Zaman mı kalıyor cicim!”) çay içmek, iskambil oynamak, söyleşmek tek eğlenceleri idi.” (s. 261)

‘Yarın Ağlayacağım’da kahramanın –isimsiz- çocukluluğunda ailesinden gördüğü sevgisizlik yabancılaşmasına ve yalnızlaşmasına neden olur. Kahraman, sevgisizlik nedeni ile aynı zamanda muhalif bir kimlik de edinir. Kahramanın eleştirisi daha çok bu muhalif kimliğiyle gelişen öfkesinin bir nevi isyanının altında gizlidir. Ailesini ve çevresini sevgisizlikleri nedeni ile eleştirir. “...odunluk onların sevgisizliğinden sıcaktı.” (s. 272), “ ‘İnsanlardan, hayattan nefret ediyorum.’ “Hiç kimse sevmemiş seni. O yüzden sevmiyorsun insanları.” ” (s. 273).

‘Gelinlik Kız’da yoksul ve yalnız İncilâ, mühendis olan Cahit ile sözlenir. Cahit, bir süre sonra İncilâ’yı terk eder. Burjuvazi yaşamıyla haşır neşir olur. Bu

durum hikâyede isyan duygusuyla birleşik bir eleştiri ile karşılaşılır. “ “Bu yapılırmıydı” dedi annem, “bu yapayalnız sığınaksız insanlara yapılırmıydı bu!” ” (s. 281).

‘Ayrılık Var’da burjuvazi insanının yozlaşmış yaşamı anlatılır. Bu anlatım içinde zaman zaman burjuvazinin eleştirisinin sesi duyulur. “(Nasıl batmaz bu fabrika? Bu iğrenç göbekli adamın çirkin el yazısıyla nasıl da işleyip gider?) (s. 286). Kemal’in babasının burjuva kadınlarının erkeklerini aldatışlarını eleştirisi ise dikkate değerdir. “ “Bir Madam Bovari bile olamıyorlar” dedi babam.” (s. 289). Kemal’in babası burjuva kişileri ile iş yapmaktan çekinir, burjuvayı eleştirir.

“ “Yapamayacağım” dedi babam. “Sen bilirsin” dedi annem.  
“Yapamayacağım” diye bir kez daha yineledi babam,  
“anlaşabileceğim insanlar değil. Bu piyasaya uyamam ben.” ”  
(s. 287)

‘Erişmez Nevbahar’da Kemal, annesi ile çocukluğunda sık sık ziyaret ettikleri Asım Paşa’ların yaşantısını anlatırken yozlaşmış yönlerini de ortaya koyar. Şimdide olmayan Asım Paşa ve eşi özellikle edindikleri haksız kazançları nedeni ile eleştirilir.

“Köşk çökünce Nezihe Hanımefendi’nin mücevher kırıntıları da bitecek. “Alinteriyle kazanıldığında güzel.” Kadıköy’ün sokaklarını tanıyamayan anneme anlatmalıydım: Kimi insanların buralarda, bir zamanlarda alinteriyle kazandıkları sanılan mücevherleri çirkin. Çok çirkin.” (s. 304)

‘Sizinle İğrenç’te eleştiri konusu Sedat’ın Belkıs’ın isteğine karşılık yozlaşmışlığını ortaya koyan cevaplarıdır. Kemal’in yengesi Belkıs, yalnızlık içinde oluşu nedeniyle Sedat’tan çocuk ister. Ancak Sedat, hiç de insani olmayan bir cevap verir. “Bir köpek alırız.” (s. 313), der. Kemal, bu yozlaşmışlığı eleştirir.

“(İrkilme dinmiştir. Kulakları uğuldatan bir zonklamadır şimdi bu yabancı gövde. Durmadan satın alan, durmadan ödeyen, durmadan hesap soran, ödeşmek isteyen bir çirkinliktir.” (s. 313)

‘Elbise Haritaları’nda Kemal, çocukluğunda evlerine gelen dikişçi Funda’nın annesince gördüğü dışlanışını, el emeğine gösterilen saygısızlığı olumsuzlar. “Bu şal örneği basamaya en saygın el emekleri harcanıyor. Emeğin karşılığı hiçbir zaman ödenmiyor. Ütü ezip geçti kumaşı. Ezip geçiyor el emeğini.” (s. 320).

‘Kırık Minyatür’de Kemal, ölen Recibe Teyzesinin –annesinin halası- ardından herkesin miras, madde peşinde koşmasından rahatsızdır. “Bak, bu taşlar, bu cam kırıkları... Bunlar için boğuşuyor hepsi. Ben herkes birbirini sevdin istedim...” (s. 330).

‘Mecnunu Çok Dağlar’da Kemal, insan ilişkilerinin yüzeyselliğini eleştirir. “Gönül bağlarımızı en kötü ipliklerle dokumuşuz. (Dokumuşlar.)” (s. 338). ‘Yarın Olsun’da Kemal, çevresindeki yozlaşmayı eleştirir. “Görülmesi gereken arkadaşları vardır her zaman. Bilişim değil hiçbiri. Tanısalar, aldırmayıp geçecekler. Zayıflığa hak tanımayan bir dönemdeyiz.” (s. 351).

“Artık gitmiyorum. Kimselere gitmemeyi öğrendim bir de. “Anlaşamıyorum insanlarla. İtici geliyorum bir süre sonra.” Kendi kaba, yozlaşmış ölçüleriyle değerlendiriyorlardı her olguyu. Al basıyordu yüzüme.(...)yarın olsun bu insanları sevmiyorum hiç sevmiyorum herkes birbirine düşman bilemezsin...” (s. 346-347)

“Emeklerini düşünmeliydiler o çocukların en azından. Vazgeçiyorlar. Balkonlarında yapay gübreye beslenmiş, boy atmış, çiçeklenmiş herhangi bir süs bitkisinden vazgeçer gibi.” (s. 344)

Kemal’in arkadaşı sosyalist Önder de sinema üzerinden yaşanan zamanı eleştirir. İnsanların beyninin gerçek dışı filmelerle yıkandığını söyler.

“Kolay kolay coşmazdı sinemalarla falan. Soğukkanlılığına sinirlenirdim. Eleştirirdi durmadan; “Beynimizi yıkıyorlar” derdi(...)“Gerçekle ne ilintisi var... İki saatte boşaltıyorlar



insanları, posamızı çıkarıyorlar.” Güldüğüme ağladığıma şaşardı. Söyleyemezdi bir şey. Söylemiyor. Şimdi haklılığını anlıyorum.” (s. 345)

‘Kırlangıç Fırtınası’nda Kemal, annesinin arkadaşı Ekrem’in durumuyla ilgilenmesini yüzeysel bulur ve toplumdaki ihbarcılığı eleştirir.

“Korkunç bayağı yakarışlar. Korkunç bayağılıkta anlaşılamayışlar, sudan ilgiler.(...)(Radyo ihbar edenlerin ödüllendirildiğini, ihbar edeceklerin ödüllendirileceğini söylüyordu durmadan. Üç milyonluk şehirde herkes birbirine kara çalıyordu.)” (s. 357)

‘Bir Gönül Gurbetinde’de toplumun içinde bulunduğu kanlı, karanlık dönem ve yılbaşı hazırlığı dolayısıyla toplumun yozlaşmışlığı eleştiri konusudur. “Kötülük kol geziyor dört bir yanımızda. Minarelerin çağrıştırdığı güzelduyu aldatmamalı. Yüzyıllardır ihanet ediliyor minarelere.” (s. 361).

“O mağazalarda porselen vazolar, eski günlerin beğenisiyle yeni zamanların duyarlılığını kaynaştırmış, bütünleşmiş biblolar; kenarları çiçekli Edirne aynaları: İşte özbenliğimiz, yerselliğimize dönüş... İğrenç. Her şey iğrenç. Olmayan bir yersellik.(...)Herkes bir şeyler alıyor. Sanki ardından kıtlık gelecek.” (s. 363-364)

‘Dostlukların Son Günü’nde Kemal, yalnız ve mutsuzdur, hüznüdür. Kemal, bu noktadaki hassasiyetinin çevresince algılanamamasından rahatsızlık duyar ve çevresini eleştirir. “Anlayamazdı. “Onların gözlerini kör etti, ve yüreklerini karlaştırdı ki, gözleriyle görmesinler, ve yürekleriyle anlamasınlar...”” (s. 370).

“ “Bize ne kardeşim senin yalnızlığından...” Gerçekte bunları söylemek istemiyordu. “Bunları söylemeyecektin. Bir gecenin bitişinden duyduğum üzüntüyü, korkuyu küçümseyemezsiniz siz. Küçümsemiyorsunuz.” Kargaşalık ağır basıyor yaşayışımızda. Hep birbirimizi suçluyoruz.” (s. 371)

‘Kuşlar Mı Konar’da kahraman, muhalif kimliğine dikkat çeker, “Alay etme... Cici çocuk olmak istemedim hiç. Bir tek buna direndim...” (s. 379) ve gördüğü duyarsızlıkları eleştirir.

“Arkadaşlarımızın, aşkla arkadaşlarımın da diyebilirim, böylesine geçici, unutkan oluşu... dayanılır gibi değil.(...) “Kalabalıkları sevmiyorum ben. Yalnızlığa alıştım. Kimse kimseyi kırmıyor bu odada; horlanan, aşağılanan yok.” ” (s. 381-382)

‘Söyle Kalbim’de Kemal, duyarsızlığı, kendisini eleştirenleri, toplumda gördüğü sevgisizliği, yozlaşmış yaşantıyı ve bilinçsizce yaşamda sürüklenenleri kısacası modern hayatı eleştirir.

“Bak, yine seni kızdıracak şeyler söylüyorum: ‘Çağdaş Kahve’. Her gün çıkıp geldiğin bu yerleri suçlamaya çalışıyorum.(...) Sen, arkadaşların, benim arkadaşlarım, ortak tanıdıklarımız, herkes, kim varsa dünyada hoş görmeyin sevgilerimi, gülünç bulun. Canınızı sıkıyorum sizin. Bir daha hiç tartışmayalım zaten.(...)Denizin karşısında, lacivert örtülü, alacalı bulacalı şemsiyelerle çevrili bir yer. Bira içen, ‘Hayatın Gerçek Tadı’ içen insanlar.” (s. 384)

“Herkes gibi olmak istiyorum, inanmazsın, o çağdaş kahveye gelenler gibi... Düşünmeyerek, tasalanmayarak, aldırış etmeyerek, önemsemeyerek... Gündelik konuşmalarla yetinerek, kök salan, töresini kabul ettiren daha iğrenç bir sınıfın insanları gibi olmak istiyorum. Ne gülünç! Gidip kendime mavi-cin pantolonlar alacağım neredeyse. Sabah onda uyanıp esneye esneye dolaşacağım(...)Sizlerle arkadaşlık edemiyorsam, tam da öyle olmadığımızdan belki. Yoksa, düşünmeyen tasalanmayan, ala-ala-hey yaşayan insanların yanında rahat edebilirim.” (s. 387)

‘Oda Musikisi’nde yaşlı ve yalnız Yazar, yıllar önce ilerletemediği bir arkadaşlığında karşı tarafı eleştirir. “Düpedüz bir gözbağcıyla karşılaştığımı yaz biterken ayrımsadım.” (s. 406). Bir yazar olarak yazma eylemi ile ilintili olarak kendi görüşlerini ortaya koyarken bir bakıma görüşlerine karşı olanları eleştirir.

“Hiç önemli değil: İyi bir öykünün ille güzel bir anlatımla yazılması gerektiğine inanmıyorum. Üstelik güzelle doğru arsında sıkı bir bağ olduğunu da sanmıyorum.(...)Dolayısıyla anlatacağım öykü, hiç kimseyi ilgilendirmeyebileceği gibi, dilin kurallarına da yaslanmak zorunda değil.” (s. 399)

‘Sabahsız Geceler’de yazar kahraman Selim İleri, bir yazar arkadaşını ikiyüzlü davrandığı için eleştirir. “Bir gariplik de bu, diye düşündüm.” (s. 414). Karşıt düşünceli insanların ülkenin içinde bulunduğu duruma yönelik eleştirilerini olumsuzlar.

“Zaten başlangıçta betimlemeye uğraştığım geçkin yalnızlar masasından ikide birde kulağımıza en bağınaz, en tutucu siyasanın kendine özgü gülünç sözcükleri çarpardı. Bir hanımefendi rönarını iskemlesinin arkasına bırakırken; “Eli kırbaçlı bir diktatör gerekli canım!” derdi.” (s. 419)

Ülkedeki karanlık ve kanlı manzarayı, insanların birbirlerini öldürüşlerini ve yaptıkları eylemler itibari ile kendilerini haklı görenleri eleştirir.

“Herkesin de bildiği gibi, acılara boğulmuş ülkemizde toplumsal hayat karanlık bir görünüme çekilmek isteniyordu ve insanlar –bilerek bilmeyerek- söz konusu karanlık görünümü büsbütün kolaylaştıracak davranışlarda bulunuyorlardı.” (s. 419)

“Şimdinin katilleriyse, uzun uzun tasarlanmış eylemlerini suç saymak şöyle dursun, bunu kendilerine hak bile sayıyorlar... hatta iyi bir harekette bulduklarını sanıyorlar.” (s. 421)

Kendisinin de dâhil olduğu yalnızların yaşamını, kısır hayatlarındaki duyarsızlıkları, eksiklikleri ve yaşama biçimlerinden vazgeçemeyişlerini eleştirir.

“Şimdi insansız, arkadaşsız, sevgisiz bir yaşam olamayacağını kavlıyor, fakat hâlâ eski zorbalıklarımızdan vazgeçemiyorduk. Kimbilir, belki de bundan sonraki

hayatımızda bilincine vardığımız güzellikleri, insanca duyguları karşımızdakilere hissettirememekle geçecekti. Biz yalnızlığın kölesi olmuştuk. İçinde debelendiğimiz müthiş kırsırdöngüyü boyna allayıp pullayarak, bizim dışımızdaki mücadeleciler insanlara yutturmaya çalışıyorduk.” (s. 423)

‘Bir Denizin Eteklerinde’de (BDE) Cem, bahçe mimarı ve entelektüel olarak ‘insan’ın yaşanılan zaman ve mekânda yaşadığı sıkıntılara muhalif bir tavır takınır. Cem, bu sıkıntıları farkında olarak eleştirilerini çevresine yöneltir. Toplumu oluşturan insanların ‘bilinçsizliğini’ eleştirir çünkü insanın insancıl yanlarının erozyona uğradığını düşünür. Tepkisinin somut göstergesi ise tasarladığı bahçelerdir.

“Bu, böyle giderse; acı duymaksızın, can çekişmeyerek, dudaklarımızda pembe köpükler birikmeyerek, her şey yolundaymışçasına, ama insan sıcaklığından yoksun, sessizce ölüp gidecek ilişkilerimiz. Hiç kimse birbirini korumuyor sanki bu toplumda. Hiç kimse suçlu değil.” (s. 520)

“Bahçe mimarisi, esmer kişi için, bizi dört bir yanımızdan kuşatan, yalnızlığa ve acılara, iletişimsizliklere, uyumsuzluklara boğan somut yaşama karşı ussal bir direniştir. Bu kadarına yetiyor gücü. Kurduğu, düzenlediği, beğenisiyle biçimlendirdiği bahçeleri tutmayanlar, göz okşayıcı bulmayanlar çıkacaktır.” (s. 482)

Cem, kurduğu bahçe mimarisi anlayışıyla sanatsal açıdan bir anlayış gerçekleştirmiştir. Bu sanat anlayışında, çağ insanın problemlerinin görüleceği açıktır: “Söylemek istediği şeyleri (sevginin sayısız boyutunu), simgesel bir ışık altında, bahçelere, zakkumlara, izler bırakmış yaşantılara bağlayarak aktarmaya çalışıyor.” (s. 487). Sevgisizliğin, iletişimsizliğin, yalnızlığın ve yabancılaşmanın olduğu yaşamda söylenmek istenenler sanatsal tavırla dile getirilmek istenir. Cem, ‘güzel’in algılanması ve sanatın bir karşılığının olmasına bakışıyla genel algılara muhalif tavır sergiler, “Güzellik paranın boyunduruğundan kurtarılmadıkça da benim gibi bahçe mimarisiyle uğraşan birine herhangi bir umar kapısı açılmayacaktı.” (s. 514). Yabancılaşmaya ve çağın sorunlarına tepkisini ‘özgün’ nitelikte veren Cem,

aydın kimliğiyle çağıyla, çağının insanıyla ve toplumuyla karşıt noktalarda yer alır, ancak umutsuzluğa düşerek intihar eder.

‘Denizkızının Öyküsü’nde bir Yazar’ın bakış açısından 80’li yılların Türkiye’si çeşitli yönlerden eleştirilir. Yazar, yazarlık mesleği itibarıyla yazın dünyasını eleştirir.

“Herkes birbirini suçluyordu; zaten herkes birbirine düşmandı. Posası çıkmış sermaye gücü, yalnızca davranışlarımıza ve tutumlarımıza etkimeye devam ediyor; ‘mallarımızsa’ gitgide pazardan ele ayak çekiyordu. Kendi kendimizi batırmakta üstümüze yoktu. Kısacası, ateşten bir hayatı göğüslemeye çalışıyorduk.” (s. 533)

Yazar’ın yazın dünyasını eleştirdiği bu satırlarda aynı zamanda kapital ekonominin yazın dünyasının üzerindeki olumsuz etkisinden yakınır. Yazar, yazmayı meslek edinmişliği nedeniyle eserlerinin okuyucusuna ulaşması ve eserlerinden kazandığı ile geçinmesinin zor olduğu inancındadır. Nitekim, Yazar “...artık hayatımızı kumar masalarında, yeşil çuha örtülerde, rulette (belki de Rus ruletinde) ve lotaryada denemekten çaremizin kalmadığını derin bir iç sızısıyla kavradım.” (s. 538), diyerek bir piyango bileti alır ve kazanır. Yazar, entelektüel kimliğiyle kentte yaşanan yaşamı sorgular, toplumu eleştiriye tutar.

“Aşksızlığa ve ölüme karşın, insanlar hâlâ ayaküstü votkalı bira içmeyi, yumuşamış patates kızartması atıştırarak, sadece etkârlanmayı yeğliyorlardı; hatta bu, bir öngörü yerine geçiyordu, bir kural, düpedüz ilke! Her şey gelgeçti. Alelâdenin hükümleri bütün bir yaşam’a, yaşamın dokusuna sızmıştı.” (s. 536)

Yazar, bireysel ve toplumsal sorunları baz alarak, insanları duyarsız olmakla eleştirir. Kentin ruhsuzluğu, insanların yalnızlığı ve dönem itibarıyla ölümün kol gezdiği şehirde yaşamın bilinçlilikten uzaklaşması Yazar’ı rahatsız eden başat meselelerdir. Bu temel varsayımlar ışığında Yazar, kenti, kentleşmeyle gelen

çarpıklığı, yaşamsal ikiliği ve insanların ahlâksızlığını eleştirir. Yazar'ın kumpanyada ayna önündeki insanları değerlendirişi dikkat çekicidir. “Sonra içbükey, dışbükey aynaların önü ne kadar kalabalıktı... Galiba herkes, olduğundan başka türlü görünmek istiyordu.” (s. 541).

‘Kapalı İktisat’ta diyalog eksenli bir eleştirel yaklaşım vardır. Pek çok mesele kritiğe tabii tutularak irdelenir. Akademisyen Bay Cek Cansın, Türk toplumunu dışarıdan bir bakışla eleştirir.

“Sizde sistem yerleşmemiş... hiçbir sistem yerleşmemiş...(..)insanlarınız kitapçı vitrinlerinin önünden soluk soluğa kaçıyorlar. Aydınlarınıza da bu eleştirim. Mühendisleriniz, mimarlarınız kitap okumuyor. İşte siz... Yükseköğrenim, bomboş geçen rantıye hayatı; hiçbiri kitap okuma alışkanlığını yaratmamış. Ne yapıyorsunuz bütün gün?” (s. 447)

Nedret, modern dünyanın insanının içinde bulunduğu açmazların incelenmediği, aşılamadığı sürece evrensel çapta bir ilerlemenin gerçekleşmeyeceği kanaatini taşımaktadır. “...İnsan ruhunun karmaşık yapısı, bireysel sorunlar değilmedikçe dünya uygarlaşamayacaktır.” (s. 435). Sosyalist hassasiyetleri olan Nedret, ülkenin burjuvazisini, ılımlı kesimini de eleştirir. “ılımlı insanlar, ancak kendi dirimleri süresince yaşamak isterler. Gelecek fikrinden yoksundurlar.” (s. 435). Nedret, aydın kadın olarak yerleşik kadın algısını eleştirir. “En son, “Benden hem ana, hem kısrak, hem de yosma olmam bekleniyor” demişti; “evimin yosması...” ” (s. 438). ‘Kapalı İktisat’, eleştirelliğin mesele edinildiği hikâyedir.

“...burjuva dünyasının Batıda olsun, bizde olsun ikiyüzlülük ve yakıştırma ahlak üzerine kurulu olduğunu belirterek “... o liberal burjuvalar o ılımlı insanlar, çıkarları zedelenmeye görsün, hemen canavar kesilirler” demişti.” (s. 436)

‘Kötülük’te, A.S.’nin entelektüel kimliği ile gelen ve yazarlığı ile ortaya konulan eleştirileri önemli yer tutar. II. Dünya Savaşı’nın fon oluşturduğu hikâyede

başta savaş, hümanist bir bakış açısıyla eleştirilir. “Savaştan tiksindiğini söyleyen ilk kişidir, benim için, Halide Abla.” (s. 570). A.S.’nin Halide’nin düşüncelerini aktardığı cümlede savaş, insan için olmaması gereken bir durum oluşu nedeniyle eleştirilmiştir. Halide’nin eleştirisi hümanist hassasiyetlerden kaynaklanır. Halide’nin A.S., üzerinde entelektüel anlamda etkili olduğunu düşündüğümüzde A.S.’nin entelektüelliğiyle gelen eleştirilerinde hümanist, evrensel izleklerin takip edildiği görülür. Buna geçmeden önce A.S.’nin yaşadığı dönemi ele almasını görmekte yarar vardır.

“...bir anı yazısında A.S.’nin o sıralar “... bireysel bağımsızlık ve özgürlüğün, bugünkü Batı burjuva dünyasında artık yaşanamayacağını; çünkü burjuvaz yaşamın, birey üzerinde -ahlak adına- boyunduruk altına alıcı bir etki yaratmakla varlığını koruyacağını; burjuva toplumunda dürüst bir aydının istese de yükseliş tutkusundan tek başına kurtulamayacağını; asıl trajik olanın bir ‘perhizkârlıkla’ onu anlamayan ve kişisel yükselişlerinden başka bir şey düşünmeyen yarı aydınlar arasına bulunabileceğini...” irdelemekle uğraştığını şaşırarak, itiraf edeyim ki, tek bir sözcüğü anlamlandırmayarak okudum.(...) “...bütün bu düşünceler ve değer yargıları, onu, gitgide, totalitarizmle uğraşmaya yöneltmişti; proleterya diktatörlüğünde de totalitarizmin kesin izlerini görüyordu...” Anı yazarı...” (s. 561)

A.S.’nin özgür bir insan bağlamında eleştirilerini delillendirirken herhangi bir ideolojiyi esas almaktan değil, ‘insan’ı, insanın özgürlüğünü ve birey oluşunu gözettiği açıktır. Şüphesiz bunda II. Dünya Savaşı’nın siyasal, sosyal ve ekonomik manzarası başat nedenlerdir. ‘İnsan’ın merkeze alındığı eleştirilerde esas olan evrensel değerlerin korunmasıdır. A.S.’nin entelektüel anlamdaki muhalif tavrının yazarlığına yansdığı görülür.

“... ben, yazacağım, yayımlamaya değer bulacağım her cümlede ileriden, uygarlıktan yana bir siyasaı kollayacağım.(...)Bir süre geçmişten bugüne yitirdiklerimizin öyküsünü yazmak istiyorum: Ne adına yitirdik, karşılığında ne elde ettik... Daha sonra, her hissedişimizde bizi ateşleyle

kavuran, ama aynı ateşte kendi öz'ünü de yakıp kül eden çürümüşlüğü, ruh çılgınlıklarını, ruhsal çöküntüyü, acıyı ve kötülüğü yazabileceğimi umuyorum.” (s. 562)

A.S., yazarlığında ‘insan’ı merkeze alır. İnsanın çağındaki durumuna, düzey kaybına eğilmek ister. Yazarlığında insanın problemlerini kritik tutumuyla konu edinen A.S., yaşananları, elde edilenleri ruh çürümüşlüğü, ruhsal çöküntü gibi olumsuz nitelendirmelerle tasvir eder.

‘Prens Hamlet’in Trajik Öyküsü’nde (PHTÖ) aydın kimliğiyle Calibe’nin çevresini, devrini ve Calibe’den etkilenen Feridun’un kendisini ve çevresini eleştirel anlamda ele aldığını görürüz. ‘PHTÖ’yü Feridun’un anlatımı ve bakış açısından okurken düşünsel, entelektüel alan Calibe’de odaklanır. Feridun’un Calibe’nin değerlendirmelerini anlamlandırması dikkate değerdir.

“Calibe Hanım, ‘yeni’yi anlamayan bir oyuncu değildi Arkadina’da; terinse, yeniliği hiç mi hiç gereksinmeyen bir toplumun içyüzünü kavradığından, dünyayı amansız bir kara mizahın perspektifiyle değerlendirir gibiydi.” (s. 747)

Calibe, aydın olarak muhalif tavırla çevresindeki yozlaşmayı, ahlaksızlığı eleştiriye tabii tutar. Calibe, özellikle tiyatro sanatçısı olması nedeniyle içinde bulunduğu cemiyeti eleştirir. “Feridun Bey, kıymetleri tükenmiş bir cemiyette yükselmek isteyen sanatkâr olamaz. O kişi olsa olsa, zavallı bir entrika simsarıdır” demişti. “Sahnelerimiz onlarla dolu...” ” (s. 755), “Nazım Bey! Ben bilhassa yanlış oynuyorum. Düzelteceğinize, “Bravo” diyorsunuz. İktidara yaranmak sizin ruhunuza işlemiş...” (s. 735). Calibe, sanat dünyasını ve çevresindeki düşkünlüğü farkında olmasının neticesinde yalnız kalır. İçkiyle, uyuşturucuyla ölüme kadar sürüklendiği yaşamında emin olduğu yaklaşımından geri adım atmaz. “Bir şey söylemeyiniz. Gördükleriniz değil, sakın öyle düşünmeyin. Fakat hiçbirini ben kendim seçmedim.(...)Fakat kimseden yardım talep etmiyorum. ” (s. 743).



“Şimdi sosyete böyle mesleklerin delikanlılarına düşkün. Pekala zengin bir dul ayarlayabilirdiniz... Şaka Feridun Bey, şaka. Mamafih tiyatronun öldüğünü söylenmeliyim size. Bence cemiyet başka birtakım kıymetlere... veya kıymetsizliklere kayıyor.” (s. 742)

Feridun, Calibe ile yaşamındaki sathilikten uzaklaşır, neticede sanat dünyasını ve çevresini muhalif tutumla irdeler. “Zaten meslek arkadaşlarım da ayrı birer âlemdiler. İdeal uğruna sanat yapıyorlardı sözümona; iddiaları böyleydi.” (s. 732). Feridun, Calibe'nin tersine çıkarıcı, ikiyüzlü olarak gördüğü Şermin'i yerer. Sanat dünyası ve dönemin sanatçıları ahlaki açıdan kritik edilir. Sanat dünyasının çıkarıcı 'her devrin adamı' kişileri, entrikacılar eleştirilerden payına düşeni alır.

“Hayatımda onun kadar dünyayı kendine çevrik gören bir kişi tanımadım diyebilirim. Herkesi sadece ve sadece çıkarı açısından görüyordu; kimseye yüreğinden, karşılıksız bir sevgi duymamıştı.” (s. 754)

'Son Yaz Akşamı'nda (SYA), ressam ve aydın olarak İskender'in bakış açısından sanat bağlamında sanatçı, sanat, güzellik/estetik; toplum bağlamında, kültür erozyonu, adam kayırma, yabancılaşma gibi çağ insanın problemlerine olan duyarsızlık ve başkaları -moral- eleştirilir. İskender'in ana çerçevede bu şekilde sınıflandırabileceğimiz eleştirileri hemen her meseleye uzanır. Sanatçı olması sebebiyle çağın sanat anlayışı ile İskender'in problemler yaşadığı ve ideolojik sanat kalıplarından özellikle uzak durduğu görülür. Çağında sanatın ve sanatçının gideceği yönün sanatçının dışında belirlenmesine karşı çıkar. Sanata, ideolojinin sızmasına karşıdır. Sanatın politik amaçlara araç edilmesini eleştirir.

“... sanatı küçümseyenlere, sanatın özünde yarar arayanlara karşı olduğunu belirtmişti; toplumcular, sosyalistler, hayır, ötekileri hiç anmak istemezdi, anlıyor muydu Tay, bazı görüşleri ideolojiden bile saymamak gerekirdi, ırkçılıkla sanatın ne gibi bir yakınlığı, birlikteliği olabilirdi, işte bu yüzden daima tartışmaya girebileceği kesimlerin görüşlerine önem verirdi, toplumcular da bağınaz davranırlarsa, bu gerçekten acı vericidir(...)hayır, diye bağırıyordu, yarın sabah

her şeyin değişebileceğine inanmam, resimle hele bu hiç gerçekleştirilemez, bırak herkes bildiği resmi yapsın, herkes dediği kendisiydi tabii.(...)parti sanatı diye bir şey yoktur, güdümlü sanat olamaz...” (s. 590)

“Gündelik siyasa, hemen hiçbir şeyi açıklamazken, estetik duyarlıkla asla bağdaşmayacakken, biz de buna kapılanılıyordu. Büyük bir dâvanın ardında yol alınıyormuşçasına bir havaya bürünüyor, tokmak kafaya ininceye kadar da debeleniyordu.” (s. 678)

İskender, hazır kalıplardan ziyade modern sanatta olduğu gibi özgün, özgür ve kritik tutumlu sanatçı tipini savunur. Sanatı, sanatçıyı ideolojilerden ayrı bir yerde tutar.

“Sanatçı, özgürce çalışma ortamına gereksinirken, topluma ve hayata salt güzelliği aşılacak isterken, ne zamana kadar ikiyüzlü davranacak, zaten var olan denetimlere bir de korkunun, kaygının, sağduyu adını verdiğimiz hesaplı kitaplı, ölçülü biçimli hareket edişin etkisiyle özdenetimler ekleyecekti. Hep böyle mi olacaktı? O zaman sanatla uğraşmak budalalıktı düpedüz.” (s. 647)

İskender, sanatın ve sanatçının çağında bulunduğu durumu ve hâkim estetik algıları eleştirir. Ortaya koyduğu eserlerinde çağ insanın problemlerine odaklanır. İskender’e göre, sanat da bu perspektif içinde çağın kritize edilmesi olarak sanatçıdan topluma, insanlara doğru gelişir. Sanatta bu bağlamda başlı başına bir eleştiridir.

“Sanatsa, önünde sonunda bunlardan, bu sığlaşmadan, özün ve ruhun yoksullaşmasından kaynaklanacak, bir tepki gibi varlığını kabul ettirmeye uğraşacak, gelgelelim yine o sığlaşmada can verecek. Böyle bir şey sanat işte, böyle uğursuz edim, durmaksızın yanıltsatan bir çelişki.” (s. 681)

İskender, aydın kimliğiyle yaşadığı toplumun insanların yaşanılan yabancılaşmaya, yalnızlığa ve umutsuzluğa duyarlık göstermemelerini özellikle

eleştirir. Sanatın ‘tepki’ olarak gerçekleştiği anlayışıyla İskender’in gerçekte gözlemledikleriyle sanatının oluştuğu sonucuna varırız. “...İskender’se onların nasıl olup da bir çöküş yaşandığının ayırdına varamamalarına şaşırıyordu. Gelecekte ürküyorlar mıydı?” (s. 606). İskender’in dile getirdiği eleştirilerin haricinde zaman zaman Nur’un da eleştirilerine tanık oluruz ki Nur’un eleştirileri İskender’i de kapsar, “Ne siz, ne de arkadaşlarımız; içtenlik kalmamıştı. Hiçbiriniz içten değildiniz.” (s. 693).

“Herkes kaygısız; doğrusunun bu olduğuna yüzde yüz inanıyorlar, yüzde yüz güveniyorlar. Toplumun düzeyi gün geçtikçe düşüyor. Ya da bizim dışımızda bir hayat geliyor.” (s. 689)

“Gülüyorlardı; gelgelelim hiç de içten değildi(...)Gelecek korku vericidir. Gelecek, düne, geçmiş yaşantılara ve anılara bakıldığında, hep korku vericidir. Gülmeleri gerçekten çok tuhaftı.” (s. 651)

İskender, genel bir perspektiften de başkaları meselesini, salt kütleleşmiş olan anlayışları eleştirir. Herkesin, hareket ederken gözettiği herkese ve o herkesin tutumlarını, algılarını İskender, sert bir şekilde eleştirir.

“Bu toplumda daima başkaları vardı, bununla birlikte o ‘başkaları’ doğrudan doğruya tek bir kitleydi, bir yığın, bireyselleşmemiş, iğrenç bir toprak. Başkaları da her zaman olacaktı; karışacaklar, hep bir ağızdan, kendilerine öğretilmiş ne kadar yoz değer yargısı varsa onların kör ışığında çekiştirecekler, kendi yaptıklarını görmezden gelip tek kişiyi, insan tekini ortadan kaldırmanın yollarını arayacaklardı.” (s. 657)

İskender’in başkaları tanımlamasıyla eleştirdiği toplumun morali ve savunucuları İskender’ce bireyin, özgürlüğün önündeki engeldir. İnsanımızın ve toplumumuzun ileriye gitmesindeki en büyük engellerdendirler. Eleştiri bağlamında değinmemiz gereken bir diğer mesele de toplumun yaşadığı sert, bilinçsiz

değişimlerin esasında bir yıkım, erozyon olduğunun gerçeğidir. “Biri çıkıyor dünü ortadan kaldırıyordu; bir başkası da yüzde yüz şimdiki kaldıracaktı. Zincir sürekli kopartılıyordu.” (s. 674). Toplumumuzun özellikle modernleşme ile yaşadığı silbaştancılık geçmiş ile olan bağı kopartırken yeni diye bir şeyin kurulamamasına neden olur. Yeni tabiri altında her an kökten değişimci bir tutumla gerçekleştirilenlerin insanımızı, uygarlığımızı süreklilikten mahrum bıraktığının altı çizilir.

‘Suva dö Pari’de (SDP), Yazar’ın evine gelişi ile derinden hissettiği yalnızlığı mesele edinilir. İç dö dönük, bireyin kendi dünyasını içeren hikâyeye sınırlı cümlelerle dışa açılır. “Fakat kimse artık roman kiralamıyormuş.” (s. 766), cümlesi buna örnektir. ‘SDP’deki eleştiri hikâyenin atmosferinin dışında değil başat meselesi olan yalnızlıkla karşımıza çıkar. Yazar, burjuva sınıfının kullandığı Suva dö Pari parfümü ve burjuva yaşamına dair bir takım ifadelerden sonra ansızın şu cümleyi kurar, “Fakat ben etrafımda açık şişe veya gramla satılan insanlar görüyordum. Belki de ıssızlığın asıl sebebi buydu.” (s. 765). Cümlenin burjuvaziyle ilgisi Suva dö Pari parfümünün açık ve gramla satılmamasının söylenmesinden sonra kurulmasıdır. Ancak, cümle içeriksel anlamda direkt burjuva ile bağlantılı değil Yazar’ın yalnızlığının nedenini açıklamasıyla ilgilidir. Hikâyede Yazar’ın çevresinde yer alan herhangi bir kişiyle karşılaşmadığımız için eleştirinin odağını, kastedilenini birey bağlamında göremeyiz. Yazar, bu cümlesiyle esasında çevresindeki insanları eleştirir. Yazar, içinde bulunduğu durumdan –yalnızlık- çevresini sorumlu tutar.

‘Eski Bir Roman Kahramanı’nda İleri, yıllar önce yayımladığı romanın geçtiği yere gider. İç dünyasına dalar ve arkadaşlarından bahseder, “Ölmüş arkadaşların. Kimi de yaşarken ölmüş, sen öldürmüşsün.(...)Diriler servete, iktidara koşuyorlardı. Küçük, küçücük. Çirkin.” (s. 5-6). İleri’nin bazı arkadaşları ölmüştür. Bazı arkadaşları ise yaşasa bile İleri’nin iletişimini kestiği insanlardır. Satırların devamında diriler diye kastedilenler, kanımızca İleri’nin iletişimini kestiği insanlardır. İleri, konuşmadığı kişileri servet ve iktidar hırsları yüzünden eleştirir.

‘Şahane Bir Tuvalet’te İleri, eski zamanların düğünlerine değinirken şimdideki düğünleri eleştirir. “Yaz, yaz sonu, bir sonbahar başlangıcı. Düğünlerin düğün olduğu zamanlar.” (s. 21). İleri, okuduğu bir romanın kapağındaki resimden hareketle Avrupa hediyesi dediği boneyi eleştirir.

“Plaj -Büyükada’daki değil- roman kapağındaydı.(...)Arkada Moda Plajı(...)mayolu, boneli su perisi genç kadın denize atlıyor, yine yelkenli beyaz bir yelkenli. ‘Bone!’ Bir yabancının kulaklarında yankıydı sanki ve zaten yabancı, hangi seyahattense, ablasına getirilmiş, çiçekli, çiçeği enginar çiçekleri gibi, hayli gülünç, hayli acıklı bone, denize girilirken güçlkle başa geçiriliyor, saçları ıslanmasın, saçlar ıslansa ne olur, sıırıslıklam olsa, denizden çıkınca güçlkle baştan çıkıyor, hediye, Avrupa hediyesi, bone...” (s. 26)

‘Hayat Sönüp Giderken’de şimdinin insanın ve toplumun durumundan memnun olanlar İleri’nin entelektüelliğiyle gelen muhalif tavrına takılır. İfadelerde yabancılaşan, ülküsüzlük ve gayesizlik içindeki halkın yaşamını farkında olan ama bundan rahatsızlık duymayıp bu vaziyetten nemalanan kesimleri eleştirir.

“Üstelik bütün toplumu böyle görüyordum, karanlık işler çeviren, kirli paralar kazanan bir avuç kalanturun dışında. Onların işi tıklarındaydı; umutsuzluğa, boşluklara kapılmış, yarından güvensiz, kendini aşabilme yetisinden el ayak çekmiş toplumdan hoşnut, harıl harıl kuruyorlardı düzenlerini. Fakat öfke bile duymuyordum.” (s. 71)

‘Ölü Hikâyeci’de İleri, hikâyenin sonlarına doğru yakın zamanda hayatını yitirmiş bir hikâyeciye değinirken. Ölen hikâyecinin edebiyat dünyasınca dışlandığını düşündüğünden eleştirileri oklarını onu dışladıklarını düşündüklerine çevirir.

“Kooperatife üye olamamıştı. Anlı sanlı yazarlar, Yazarlar Kooperatifi’ni “ikinci sınıf” yazarlardan koruyorlardı... Orada, taşrada yaşamaktan, orada, taşrada yazmaktan

yakınmamıştı. Ötekiler, taşrada yaşayanlar, hep yakınırılar.”  
(s. 201)

‘Nar Çatlağı’nda İleri, edebiyat dünyasının bazı edebiyatçıları dışlayışını, onları önemsemeyişini adeta öfke ile eleştirir.

“İyi kalpli, kimseye zararı dokunmamış, ezik bir insandı. Edebiyat bazan -Edebiyat mı? Edebiyat çevreleri mi- öylesi insanları dışlar. Mustafa Sayar’ın edebiyatı o kadar seviyor oluşu, edebiyat çevrelerinin yaklaşımında bir işe yaramıyordu. Haındiler. Onu sarakaya alıyorlar, küçümsüyorlardı.” (s. 157)

İleri’nin eleştirilerinde unutulmuş veya unutturulan pek çok edebiyatçının edebiyat dünyasınca nazara verilen pek çok yazardan gerek şahsiyet gerekse sanat açısından daha önemli oldukları düşüncesi yatar. İleri’nin yıllar önce gittiği ziyaretten hareketle Halûk Suphi’yi de eleştirdiği görülür.

“Olup bitenler yapmacıklıydı, kötü bir tiyatro havası esiyordu. ‘Sahne’ demem boşuna değil. Ses, jestler, mimikler, hepsi abartık, ama yine de çekiciydi. Kandırıcıydı. Öyleyken, Halûk Suphi Bey’in sıradan bir aktör olduğunu ileri süremezdiniz. Kendine özgü bir başarı...” (s. 165)

‘Mahpes’te hapsedilen iktidar ortağı Deli Mustafa, özgürlüğüne kavuşamayacağını, belki de öldürüleceğini düşünür. Kendine yapılanı, kendisini hapsedenleri eleştirir.

“Hissettim ki, gıyabımda pek çok konuşular. Melâl bana yapıştı. Eşkiya ve zorba kendileriydi: Vezirler, ulema, ocak ağaları, kızlarağası, asker. Çıkageldiler, sekiz on kişi. Taş Kasır’da iken Yeni Saray’a göç ettirdiler.” (s. 7)

‘Yağmur Akşamları’nda İleri, yıllar önce bir gazetenin açtığı roman yarışmasında kendisinin de içinde bulunduğu seçici kurulda önemli olduğunu

düşündüğü edebi eserlerin hak ettiği değeri bulamayışlarını eleştirir. “Bu kadar incelikli, duyarlı bir hikâyenin yazarı böylesine mi görmezden gelinir?! Yazı dünyası bazan çok merhametsiz.” (s. 101).

“Değerli bir çalışma kaynadı gibi geliyor bana. Seçici kurul bana toplantısı öğle saatlerine uzadı mı, bir telaştır başlıyor. O öğle pastırmalı kuru fasulye varmış. Sanki hepimiz ilk kez pastırmalı kuru fasulye yiyecektik...” (s. 97)

‘Şark ve Garp, Ne Şark Ne Garp’, eleştiri yüklü bir hikâyedir. İleri’nin eleştirilerinin odağında Tanpınar vardır. Tanpınar’ın kamuoyuna yansıyan eserleri, yazıları, konuşmaları ve yakın zamanda yayımlanan günlüklerindeki çelişkilere İleri, eleştirel bir şekilde yaklaşır. “Kimsiniz? Hangisi sizdiniz?” (s. 141). Ancak, bu eleştirileri salt Tanpınar ile sınırlamamak gerekir. İleri’nin eleştirileri Tanpınar’dan edebiyat dünyasına ve topluma kadar uzanır.

“Veranda der demez, Refik Halid.(...)Fakat Memleket Hikâyeleriyle Gurbet Hikâyeleri’nden ötesini görmezden geldiniz. Onları da Maupassant’a çok yakın bularak. Herkese okuma sevgisi aşılatabilecek sıcak romanları için Refik Halid’in, tek satır yazmadınız. Şimdi pişmanlık duyuyorsunuz. Küçümsediniz. Siz küçümsemediniz, etrafınız küçümsüyordu. Methederseniz sizi de küçümseyeceklerinden korktunuz.” (s. 104)

“Elli dokuz yıl sustun, katlandın, küçümsendin. Seni aşağıladılar. Kendi kendini küçük düşürdün. Yaltaklandın, Doğuculara Doğucu, Batıcılara Batıcı. Dilin tutuldu, elin ayağın kesildi, yaralı hayvan gibi inine döndün.” (s. 119-120)

“Şöhretli bir ölü! Üstelik sağ ve sol sizi paylaşamıyor. Büyük bir saltanat!(...)Ölümden sonraki şöhretiniz göze batacak. Ne Şark ne Garp, burası, burada ölüler bile kıskanılır. O zaman hırpalayacaklar, bekleyelim.(...)“ihtibas” sözcüğünün, gün gelecek, Osmanlıcaya en açık, en yatkın sözlüklerden bile kapı dışarı edileceği aklınızın ucundan geçmezdi. Edildi. Sepetlendi. Ölü bir sözcük artık o, kemikleri bile kalmadı.” (s. 108-109-110)

### 2.2.13 ÖZELEŞTİRİ

İleri'nin hikâyelerindeki kahramanlar, muhalif kimlik sahibidirler. Kahramanlar, sanatçı, aydın kişilikleri ile 'düzen'in eleştirisini yaparlar. İleri'nin karakterleri sağ ve sol düşünceye mesafeli yaklaşımlarıyla eleştirilerini sıralarlar. Kahramanların dışı yönelen eleştirilerinin yanında kendi yaşamlarına, kendiliklerine yönelttikleri eleştirileri, özeleştirel bir yaklaşıma da sahip olduklarını gösterir.

Harmancı, 'bireysel ve edebi kişiliğini besleyen unsurlar' başlığı altında İleri'nin hikâyelerine yansıyan bu durumun arka planına ayrıca değinir. İleri'yi İleri yapan değişkenlerden biri olarak 'özezerliği'ni görür.

"İleri'nin denemelerinde, anılarında, söyleşilerinde, kendisini sürekli eleştirişi, eksik yanlarını gündeme getirişi dikkati çekmektedir. Kendisiyle kavgalıdır. Kendisini hor görür. Örneğin, Oburcuğun Edebiyatı Kitabı'nda, hayatta daima başarısız olduğunu söyleyecektir. Yazar, kendisinin bu özelliğinin farkındadır. Her Gece Bodrum'un yayımlanacağı günlerde, Atilla İlhan'a ve yayıncısına sürekli olarak bu romanı eleştirmiştir. Şöyle der: "Nihayet özezer yanım büsbütün baskın çıktı ve kaygılarımı Bilgi Yayınevi sahibi Ahmet Küflü'ye söyledim." (Vurgulama bize ait. AH) Bir gazetecinin "Sanırım en çok kendinizle kavgalısınız." yargısına "Çok doğru." diye cevap verecektir. Tuna Kiremitçi de, yazarın kendi eserlerini sürekli "iğneleme" gayreti içerisinde olma çabasına değinecektir." (Harmancı 2006:22)

İleri'nin özeleştirel hikâyelerinde de görmek mümkündür. İleri, hikâyelerinde geçmiş zamanına sık sık dönüşü, geçmişini konu edinmesi nedeni ile zaman zaman geçmişteki eylemlerine özeleştirel bağlamda yaklaşır. 'Nar Çatlağı'nda İleri, şimdiki olgunluğundan geçmişteki halini değerlendirir. Değerlendirmelerinde İleri'nin kendine özeleştirel bağlama yaklaştığı görülür.

"Birçok şeyi bilir geçiniyordum. Yargılarım keskindi. Kendini beğenmişlik çukuruna düşmüştüm. En sevdiğim bir



esere bile “...en son tahlilde...” diyerek kara çalıyor, bunu bir marifet sanıyordum. Başımda esen kavak yelleri dinmemişti.” (s. 143)

İleri, kendi kültürüne, edebiyatına bir yazar olarak geçmişte sergilediği yaklaşımı ayrıca eleştirir. İleri, kültürümüzün eski eserlerine olan bir nevi yabancılaşma, önemsemeyişini şimdinden yanlışlık olarak algılar.

“Kimseyi beğenmezsem, her çabayı yerin dibine batırırsam, dikkatler bende toplanır umudundaydım. Van Gogh’un servileri dururken, geçmiş zaman minyatürlerimizin servileri mi, hadi canım sen de!.. Levni bile nasibini alıyor; sanatkârın o kadar narin, duyarlı eserlerine dudak büküp geçiyordum.” (s. 143-144)

‘Yağmur Akşamları’nda da benzer, aynı içerikte özeletirel yaklaşım vardır

“Ah Lâle Dilek! Bize bilgiçlikler taslayan bazı arkadaşlarımıza öykündüğümü anlamış mıydınız? O yıllarda öykünürdüm. Çehov’u tozlanmış, eskimiş bulmak beni, cılız yazarlığımı yüceltecek sanıyordum.” (s. 92)

‘Ölü Hikâyeci’de İleri, askerliğini henüz yapmadığı yıllarda ada ziyaretinde jandarmaya yakalanma korkusunu dile getirir. İleri’nin şimdide tekrar duyumsadığı eski zamanına, haline eleştirel bir tavırla yaklaştığını görürüz. “Askere gidinceye kadar suçluluk ve aşağılık duygusu yakamı bırakmadı.(...)Kendimden nefret ediyordum. Aranana biri olmak, daima kaçmak korkunçtur. Hem, nereye kaçıyordum?” (s. 189). “Gregor Samsa’nın Elyazısı’nda İleri, ‘yazma’ bağlamında kendini eleştirir. “Süsle. Seni içtenlikle sevmiş birkaç okurunu bir kez daha, yalnızım-yalnızız yalanlarına çağır.” (s. 253).

İleri’nin özezer, özeleştirel yanı hikâyeye kahramanlarına da yansıyan bir özelliktir. İleri, “... kendini bulmaya çalışan, kendini sorgulayan aydınları konu edinmesiyle dikkati çeker.” (Mengi 2009:110). İleri’nin hikâyelerinde kahramanların

dışa yönelik ‘kritik’ bakışları içe de yönelir. Kahramanlar, yaşamlarına eleştiri yöneltmekten geri durmazlar. ‘Yürek Burkuntuları’nda Bay T., günlüklerinde bazı noktaları uydurduğunu İlgi’ye olan ilgisini gizlemeye çalıştığını söyler. Bay T., sakladıkları nedeniyle, yalan yazması nedeniyle kendini eleştirir. İğrendiği insanlardan bu davranışıyla pek bir farkı kalmadığını düşünür.

“Yalan söylüyordum, baharatçı bir adam uyduruyordum günlüğüme, kapkara çarşafly bir kadın. Gerçekte her şey yalınç bir düzenle oluştu.(...)Yalan yazdım. Karabasanlar düzüm, satır satır mutsuzluklar. Kınanmaları örtmek dileğiyle. Yaşlı kadınlar bilirdim, güveylelerinin kazançlarını olmayacak kerte yükseltirlerdi.(...)Övünürler de övünürlerdi güveylelerinin aylık on para kazançlarıyla. Onlara dönmüştüm. İlgi’den hoşlandığımı gizlemiştim bilgiçe... Onlar gibi yalancı, onlar gibi çirkindim.” (s. 24-25)

‘Türküsüz’de Mediha, kızı Suat ve oğlu Nejat sırayla yaşamlarını, yaşamları hakkındaki düşüncelerini birbiriyle konuşuyormuşçasına dile getirir. “Adeta sırayla konuşmacılar mikrofonu ellerine alıp aynı konularda farklı düşünceleri dile getirmektedirler.” (Harmanlı 2006:98). Hikâye kişilerinin konuşmalarında zaman zaman kendi yaşamlarına ‘kritik’, eleştirel olarak yaklaştıkları görülür. Suat’ın annesi Mediha, zengin yaşantısından vazgeçemeyişini, kumara ve başka kadınlara düşkün eşini sevmeye devam edişine özeleştirel mahiyette yaklaşır.

“Venedik’ten gelme aynaları yaşarolmuşum. Nazır karısının sonunu düşünürdüm, on parasız. Cumhuriyet’in ilk yıllarında kumara düşen, soysuz, soyguncu, ölümü kurtuluş diye adlandıracak bir koca... Oysa onun koynuna girmiş, onu sevmiştim. Halayıklar, aşçılar, uşaklarla yaşamak bir hoşuma giderolmuştu. Saray, sarayly kadınlar, sultanlar. Gerçekleri, yoksul insanların sızısını, sömürülmeleri bütün bütüne kavramışım ya, bir türlü vazgeçemiyordum konakların görkemli anısından.” (s. 45-46)

Suat, babasını eleştirdikten hemen sonra eleştiri oklarını kendisine çevirir.

“Yüreksiz olan, yalancı olan bendim. Ankara’da, Çankaya’da verilen şöenlere katılmadığım için, Ata’nın yanında bir zamanların nazır kızı olarak yer alamadığım için kıskançlıkla, duygusuzlukla izlerdim Cumhuriyet bayramlarını.” (s. 46-47)

Nejat’ın Helene ile evlendikten sonra annesi Mediha ve Suat’ın Anadolu’da sürdürdükleri yaşamlarına yabacılaştığını söylediği satırlara özeleştirel tavır sızır. “Darılma anne, insan kendi mutlu olunca en sevdiklerinin acısı bile önemsizleşiyor. Yabancı gelirdiniz bize. Öyle mahalleden birinin dramı gibi konuşurduk.” (s. 42). Hikâye kişilerinin sırayla konuşmaları ve yaşamlarını konu edinmeleri bu özeleştirel tavrın hikâyenin bütününe yayılmasını sağlar.

‘Zeytinliklerin Altında Sükûn Yok’ta Macide, Recep’in hapsedilmesinin ardından yaşamını sürdürebilmek için fabrikaya yakın bir yerde işçilere yemek verebilecekleri bir yer açmak ister, arkadaşıyla birlikte. Ancak paraları yoktur, Sacit Bay’dan borç alırlar. Fabrikatör olan Sacit Bey, Macide’den ahlaksızlık yapmalarını ister. Macide, bunu reddeder. Sacit Bay’e olan borçlarını ödemek ister. Ancak parayı bulamayacakları endişesini yaşar. Macide düştükleri bu durumdan kendisini sorumlu tutar, özeleştiri yapar. “Ama almayacaktık o paraları, suç bizde.” (s. 87).

‘Pastırma Yazı’nda Faruk, burjuva yaşamına sevdiği Elif, nedeniyle dâhil olarak yozlaşır. Kendine ve toplumuna yabancılaşır, nihayetinde bohem bir hayata kayar. Burjuvalardan hiçbir farkı kalmaz. Bu durumunu fark eder. “Yapaylığımı, kılışlaşmış duyarlıklarla kendimi yitirdiğimi gördüm Doçent Necati’de.” (s. 160). Yaşamındaki yanlışlıklarına eleştirel olarak yaklaşmaya başlar.

“İki yıl babasının parasıyla yaşamış uzatmalı nişanlıyım. Memo’nun otomobiline binmiş, Saruhan’ı mincıklamış, kendisiyle yatmış, Galeri Edip’ten Atıf Bey’in bağladığı harçlıkla giyinmiş, Selva’nın gecelerinde gözbebeği olmak için her türlü rezilliği yapmış, Aliş’e jigololuk etmiş. Tutar yanımda kalmadı. Birkaç aydır ter basıyor, bunalıyorum. Kendi kendimle hesaplaştığımdan. Hesap soruyor inançlarım yaşadığımdan. Ucuz felsefe oğlum, boş ver diyorum.

Olmuyor. Olmaz da. Durup durup ter basıyor, gebe karılar gibi midem bulanıyor. Safra çıkarıyorum ikide bir. Kusmaktan içim sızlıyor nefes aldığımda.” (s. 138)

“...Kemalist. Öyleydim o sıralar, elimden düşmezdi Söylev, aşırı öztürkçe sözcükler ezberlerdim sabahtan akşama, eskimiş görürdüm halkın kullandığı dili. Arıtmak, Arapçasının Farsçasının yerine öztürkçesini bularaktan. Halkın dilinden koptuğumu, birlik kurmak istediğim insanların diline yabancılaştığımı fark etmezdim hiç. Memo’ya gidip geldikçe sorumsuzluğundan utandım, kaygısızlığımdan.” (s. 153)

Faruk’un kendine ve toplumuna dolayısıyla inandığı değerlere yabancılaşmasına ve burjuvalar içinde yozlaşmasına karşı özeleştirel yaklaşımında utanç, suçluluk duygusu vardır. Faruk, yaşadıklarıyla aynı zamanda kimlik bunalımı da yaşar.

‘Hayatımın Romanı’nda aristokrat Cenân Hanımefendi, Paris’te yetişmiştir. İstanbul’a döndüğünde toplum ile uyumsuzluklar içerisinde. II. Meşrutiyet’in ilânından memnundur. Ancak arda arda çıkan savaşlarda genç ve aydın insanların askere alınmasından rahatsızdır. Bununla birlikte İttihatçıların savaş politikalarını eleştirir. Ülkenin yarınlarından endişe eder. Dışa dönük eleştirilerinin ardından özeleştiri de bulunur. “Belki ve daha olmazsa biz valideler, münevver kadınlarımız yürümeli, İttihatçılara bir şey demeliydik.” (s. 204). Cenân Hanımefendi’nin bir diğer eleştirisi kendi tutkularının peşinde koşmakta diretişini geç farkına varması nedeniyle gelir. “Ne kontum mirası, ne kendi servetim meğerse benim gibi tok gözlü, hayattan başka şeyler bekleyen bir kadına saadeti veremezlermiş de ben bilmiyormuşum.” (s. 226).

‘Kılıç Artıkları’nda kahraman –isimsiz- çevresine yabancılaşmıştır. Edilgen bir kişiliği vardır. Sol düşünceye yakındır. Ancak eylemlerle arasına mesafe koyar. Bu durumu çevresince eleştiri konusudur. Kahraman bu eleştirilerden rahatsızdır. Diğer bir taraftan kahramanın zaman zaman kendi durumunu kritik etme eğilimi

vardır. Kahraman çevresindekilerin eylemdeki etkinliğini anlatır ardından şu ifadeyi yarım bırakır, “yalnız ben...” (s. 233). Kahramanın eleştirileri genellikle dışa dönük olsa da bu ifadenin odağında kendisi vardır, bir bakıma edilgenliğini eleştirir.

‘Eski Bir Kalbim’de Yazar kahraman burjuvaziyi, burjuvazileşen yaşantıları eleştirir. Ancak burjuvazileşen arkadaşının eşyalarını kullanmasını da bu doğrultuda garipser. Kendi eylemine, tutarsızlığına eleştirel yaklaşır. “Ben de çok gülücüm. Yusuf’un ceviz gardırobunu açıyorum. Titiz marka gömleğini alıyorum, giyiyorum; zorlukla sığdım.” (s. 241).

‘Yıllar Var Ki’de kahraman, yalnızlık içindedir. Üniversiteyi bitirdikten sonra tek arkadaşı ile yakınlığı kesilir. Sol düşünceye yakındır üniversitede. Kahraman, üniversitenin bitişiyle biten dostlukları eleştirir. Sol düşünceye mensup kişilerin düşüncelerinden yüz çevirişlerini eleştirir. Eleştirilerine kendisini de dâhil eder, kendini eleştirilerinden soyutlamaz. “Dağılan, parçalanan, her biri bir başka yerde zenginlemeyi amaçlayan üniversite bitirmişleriz.” (s. 253).

‘Elbise Haritaları’nda. Kemal, özeleştirisinden önce çocukluğunda evlerine gelen otuzlu yaşlarında yalnız ve mutsuz olan Funda’nın yaşamını anlatır. Funda’nın annesi tarafından aşağılanmasına değinir. Funda, hikâyenin sonunda hem dikiş dikerek geçinmek zorunda oluşu, otuzlu yaşlarındaki aşksızlığı, yalnızlığı hem de tüm bunların sonunda yaşadığı mutsuzluk nedeni ile delirir. Kemal, çocukluğunda şahit olduğu bu manzaraları anlattıktan sonra geçmişte yaşananlar karşısındaki tavrını, edilgenliğini yani çocukluğundaki sessizliğini büyük harflerle, adeta kendine isyan ederek eleştirir.

“SUSMAYACAKTIN. YUVA KURMAK İSTEYEN,  
YALNIZ OLAMAYAN BİR KIZI ÖLDÜRÜYORLARDI.  
YAŞAMAK HAKKIDIR FUNDA’NIN DİYECEKTİN.  
SON NEFESİNE KADAR HAYKIRMALISIN ARTIK.”  
(s.323)

‘Yarın Olsun’da Kemal, sosyalist arkadaşı Önder’e olan eleştirel yaklaşımını eleştirir. “(Bu suçlamalarım. Bu bencil, kuruntulardan ve aşağılık duygusundan öteye gidememiş suçlamalarım. Hepsi geçmeli, Yarın olsun.)” (s. 350). Kemal, kendiliğini; yaşamdaki edilgenliğini, hareketsizliğini eleştirir. “Güçsüzlüğümü anlamıştım o Pazar günü. İşe yaramazlığımı.” (s. 344).

“Yine günlerce, aylarca görmeyeceğiz birbirimizi Önder’le. Daha iyi böyle. Kaçmaksa; o değil, ben kaçıyorum. Yılmışlığımı hissetmemeliyim. Kınamasa da utançlıyım karşısında.” (s. 348)

Önder de sosyalist olarak halk ile bir türlü kuramadıkları yakınlığı sorgular. “Asıl kavga sahipleriyle işbirliği kuramadık. Ulaşamadık, onlara daha doğrusu. Kısırdöngü dediğin neyse, bizler de içine düştük.” (s. 347).

‘Kırlangıç Fırtınası’nda Kemal, sosyalist düşüncenin kavgasına katıl(a)mayışını, pasifliğini; Meral ve Ekrem’in yaşamlarına yabancı kalışını eleştirir. “(... Ne işe yarar benim sevmeye yeltenmem. İğrencim, küçücüğüm, cüceyim karşında. Boğuluyorum.)” (s. 356). ‘Kuşlar Mı Konar’da Kemal, kendini ifade edemeyişini, anlatamayışını eleştirir. “Konuştukça sözcüklerimden iğrendim. Anlatmak istediklerim cılızlaştı, yörüngelerinden saptı, bayağılıkla kaynaştı.” (s. 382). ‘Söyle Kalbim’de anlatıcı, kahramanın özezer yanına dikkat çeker. “Gerçekte bir tek kendinden memnun değil.” (s. 385). ‘Oda Musikisi’nde, yaşlı Yazar, geçmişinde oluşturamadığı arkadaşlıklar, kuramadığı ilişkilerdeki başarısızlıkları nedeni ile karşısındakiler kadar kendine de paye biçer. “Ama gözbağcı olan yalnız o değildi; yazıp çizdiklerimle ben de bir ikiyezlü, bencil, sıradan, ama tiranlığa hevesli bir buyurgandım.” (s. 406). ‘Sabahsız Geceler’de Yazar, Selim İleri, yaşamını ve toplumdaki karanlığı sorgular. “Nasıl değişecekti her şey?(...)Bugünden sonrası böyle aylak, bomboş mu geçecek?” (s. 420). Yazar, kendisinin de dâhil olduğu yozlaşmışlığı, yozlaşmışlığını eleştirir.

“Şimdi insansız, arkadaşsız, sevgisiz bir yaşam olamayacağını kavıyor, fakat hâlâ eski zorbalıklarımızdan vazgeçemiyorduk. Kimbilir, belki de bundan sonraki hayatımızda bilincine vardığımız güzellikleri, insanca duyguları karşımızdakilere hissettirememekle geçecekti. Biz yalnızlığın kölesi olmuştuk. İçinde debelendiğimiz müthiş kısırdöngüyü boyna allayıp pullayarak, bizim dışımızdaki mücadeleciler insanlara yutturmaya çalışıyorduk.” (s. 423)

‘Bir Denizin Eteklerinde’de (BDE), aydın kişi Cem’in, çağının insan ilişkilerini değerlendirişinde ‘özeleştirici’yi gözettiği görülür:

“Kendi hayatımızı yaralamakla kalmayıp, başkalarınınkini de aşağılamak, aşağılayabilmek için fırsatlar gözlüyoruz. Rüyalarımızda sevdiğimiz kişileri aşağılayarak kendimizi aklamaktan başka bir şey yapmıyoruz. Sevdiğimiz kişilerin bize verdikleri ipuçlarını, bir sevgi boyunca paylaştıkları acıları günün birinde (ilk fırsatta) kalkan olarak kullanıyor, onları küçük görmenin bütün çıkmaz yollarını deniyor ve kendi sevgimize bile düşman kesiliyoruz.” (s. 523)

Cem’in kritik yaklaşımının kendini kapsayacak şekilde genişlemesi dikkate değerdir. Cem, çağ insanının niteliksel anlamda düzey kaybı yaşadığını ortaya koyar. ‘Kapalı İktisat’ta kahraman -isimsiz- yaşamının ilk evresini -bohem hayat- aştıktan sonra geriye bakışla kritiğe tutar. “Genç kadının etkisiyle, kendi kendimi ikide birde sorguya çekemeye başlamıştım. Ne ucuz taraflarımı yakalamıştım. Tanrım!” (s. 444). Nedret’in özeleştirici bağlamda yaptığı eleştiri ise dikkate değerdir.

“Burada her şey gözümüzün önünde. Artık komprime değil. Tek tek irdelenmesi gereken insanlar, töreler, yaşama biçimleri... Şu küçük kızın bu şarkıyla nasıl içten etkilendiğini görüyor musun... Bu insanların şarkıları var. Kederleri var. Aşkları... Bizimkinden çok daha soylu duyguları var. Sevgilerinde özverili hepsi de. Yerleşik düzene bilinçsizce de olsa karşı çıkıyorlar. Buradaki ışıltıyı birikimi göremiyorsunuz.(...)onları aşağılayarak, küçümseyerek, ezik hayatlarına boyna ölüm serpererek neyi tanıtıyoruz?” (s. 440-441)

Yukarıdaki satırlarda Nedret'in aydın bakışının önde olduğu ve toplumcu bir hassasiyet taşıdığı kanaatindeyiz. Nedret, aydın olarak muhalif kimliği ile zaman zaman kendisini de sorgulamaktan çekinmez, hem kendini hem de toplumun aydınlarını eleştirir.

'Kötülük'te Kenan, A.S.'nin intihar edişinden sonra duyduğu derin üzüntü nedeniyle okul yıllarında A.S.'ye yönelik tutumlarını eleştirir. "Tanrım! bizim 'erkekliğimiz' mertlikten, onurdan ne denli uzakmış." (s. 556). Kenan'ın kendisini eleştirmesinde vicdan azabı, pişmanlık vardır. Bireysel anlamda vicdan muhasebesiyle oluşan özeleştirisi Kenan'ın yabancılaşmış, insani hassasiyetlerini yitirmiş bir kişi olması nedeniyle önemlidir. A.S.'nin özeleştirsel tavrı ise duyarlı kişiliği nedeni ile derinliklidir. "Yaz bitiyor Kenan. Her şey bitiyor. İnsan olmamız için bir sınavdı bu yaz. Olabildik mi?" (s. 558). Kenan'dan farklı olarak, A.S.'nin 'biz' bağlamında özeleştiriyeye uzanan düşüncelerinde hümanist, evrensel bakışın gözetildiği görülür.

"Başıma gelenlere bir anlam verebilmek için belki çok uzak bir geçmişe dönmek gerekir." (s. 729), cümlesiyle başlayan 'Prens Hamlet'in Trajik Öyküsü'nde (PHTÖ) tiyatro oyuncusu Feridun, şimdinden geçmişine uzanan hayatını sorguladığı hikâyenin büyük kısmında 'yaşam'ına kritik bağlamda yaklaşır.

"Gençlik ve güzellikle sıradan günlerimizi beklenmedik, özel bir güne dönüştürdüğüme inanırdım.(...)Evet, bütün hayatım boyunca başarıya giden yolun giyim kuşamdan, özenden, derli, topluluktan, göz alıcı, hoş bir görünüşe sahip olmaktan geçtiğine inandım... inanırdım." (s. 729)

Feridun'un yaşamına özeleştirsel bakışını sağlayan Calibe'dir. Feridun, Calibe ile aralarında geçen bir konuşmadan sonra iç dünyasında olanları şöyle değerlendirir, "(Huzursuzluk galiba o an yakama yapıştı.)" (s. 743). Feridun bilinçsizlikten, bilinçliliğe geçer, yaşamına eleştirel yaklaşıma başlar. Feridun farkındalığına rağmen düşünsel anlamda karşı durduğu yaşamından fiiliyatta kopamaz. Bu bakış



açısından kendisini çıkarıcı ve ikiyüzlü olan Şermin’le aynı çizgide görür, “Bir bakıma aynı tarz insanlardık Şermin’le.” (s. 740). Feridun, yaşamını şimdiden geriye bakışla değerlendirdiği ‘PHTÖ’de kendisinin ve çevresindeki kişilerin yaşamını, “Şahsi kin ve nefretlerimiz; bizi asıl bunlar yönetmiyor muydu?” (s. 755), diyerek özetler. Feridun’un bilinçlenişiyle eleştiri/özeleştiri ‘PHTÖ’de önemli yer tutar.

#### 2.2.14 İNANÇ

İleri’nin hikâyelerinde inanç bağlamında İslâmî ve Hıristiyanî unsurlar yer alır. Diğer meseleler göz önünde bulundurulduğunda inanç meselesinin arka planda kaldığını söyleyebiliriz. İleri, hikâyelerinde Hıristiyanî unsurlara gerek İstanbul gerekse Almayan’daki kiliseler merkezli olarak yer verir. Ziyaret ettiği kiliselerden İleri’nin ne denli etkilendiğini Harmancı (2006:301), “*Anılar: Issız ve Yağmurlu*”dan aktarır.

“Noel’de kiliselere gittik. İnanılmaz bir görkem. Öylesi bir görkemi ilk kez görüyorum. Kenarları sırmalı, küçücük yeşil kadife örtü üstünde mumdan İsa verdiler bana. Hıristiyan olmaya kalkışmışım. Bizimkiler örtüyü İsa’yı ortadan yok ettiler.”

İleri son hikâyelerinde kendinde yer edinen kiliseleri anlatır. ‘Perisiz Evler’de evlerinin yakınındaki kiliseyi vurgular. Almanya’da gördüğü İsa heykelinin kendiliğinde nasıl yer edindiğini ifade eder.

“Bahariye Caddesi, doğduğum Geren Apartmanı, Rum Kilisesi, caddesinin ortasından geçen tramvay, evimizin radyosu bir işe yarar sanıyordum. Kel Asım Paşa’nın köşkü, köşkün bahçesi, bahçedeki havuz, havuzun kenarındaki taştan Pamuk Prenses ve cüceleri...” (s. 87-88)

“Gravürlerdeki ormanlar şehri kuşatıyordu. Aachen’ı. Ormanlara yürüyüşe gidiyorduk. Ailecek. Birkaç fotoğraf,

bana ormanları hatırlatmak için. Siyah-beyaz, kenarları tırtıklı, küçükboy. Ormanlar: İsa heykelciğini, onlardan birinde gördüm. Ormanda heykel şaşırtıcıydı. İsa, Hıristiyanların peygamberi. Herkes biliyor, İsa'nın kim olduğunu. Hangi ormana gidersek, bir İsa heykelciği göreceğimi umuyordum. Oysa hepi topu bir ormanda, seyrek gittiğimiz ormanda. Çocuk büyüdü, yaşlandı. Yine de, çarmıha gerili -Haçını kendi taşıyamamış, o kadar zayıfmış ki...-, çivi yaralarından sızmış kan kırmızıya boyalı İsa heykeli beliriyor. Heykelin çocukta kalan hayali. Kimse bilmiyor, İsa'nın kim olduğunu.(...)İsa heykelciği, Aachen yazılı noktadan fişkiriyor, atlasın sayfasında. Çocuğu da görür gibiyim. Çocuğun hayali, heykele heyecanla bakıp duruyor. Çocuk, heykele heyecanla bakıp duruyordu.(...) İsa'nın çaputu mavi. Kan akmış, mavi çaput kanlı. Renan, ondan söz açarken, "etrafındakilere ihtiras derecesinde aşk ilham ettiğini" yazar. İsa ötelere bakıyor. Uzakta beklesen, teselli vermeye çalışan küçük bir kadınlar topluluğu ilişiyor gözüne. Kudüs'e kadar gelen, onu yalnız bırakmayan, terk etmeyen kadın dostları. Aralarında Mecdelli Meryem. Bense, daima terk edeni düşündüm. "Allahım, Allahım, beni niçin bıraktın!" Ne aşk, ne teselli. Terk eden, bırakan... Bütün bu ağıt ve matemın sanata yansımış örnekleriyle haşır neşir oldukça, çözümsüz bir bilmece gibi, karmakarışık duyguların, sezislerin etkisi altında kalacaktım..." (s. 101-102)

'Ada Gezintilerim'de ise İleri, Heybeliada'daki Hıristiyanî mekânları ziyaret edişlerine, mekânların mimari özelliklerine değinir.

"Bundan sonra artık ikinci Heybeli başlıyordu: Matemli ada, ölüm adası. Zaten ben de onu öyle görmüştüm. Heybeliada'ya gidişlerimizde yaşam ve ölüm iç içeydi. Orada, selvilerin adasında.(...)Daha iskele meydanında, Papaz Dağı'na başınızı kaldırırsanız, tepedeki Ruhban Mektebi, Trias Manastırı alabildiğine iç karartıcıdır.(...)Sonra, yıllara meydan okumuş çam ağaçları, selviler peşinizi bırakmazdı. Çamlıklara doğru alıp başımı giderdim. Selvilerin, çamların koyu gölgeleri, loşlukları arasında, ayazmalar, küçük kiliseler, âdeta sıraya girmişçesine, birer ikişer karşınıza çıkar. Daha 1960'larda bahçeleri ve kendileri yıpraktı. Sararık mermer lahitler bu dünyanın gelip geçiciliğini söyler dururdu. Adını artık hatırlayamadığım ufak bir kilisenin renkli tepe camları, çamlardan süzülen güneş ışığıyla renklendikçe renklenir,

şarabiler, fıstıklar, göksafirler hep ışıldardı. Demin söylediğim güzelduyunun bir paçasıydı kilise camları. Galibe en çok onlar... Kiliseye yaklaşp pencereden baktığınızda, kucağında oğlu, Meryem Ana dalıp gitmiş, ikonalarda azizler, kandillerin, adak mumlarının ışıkları cılız. Sonra kilisenin bahçesinden ayrılırdım.(...)Git git Heybeli de hayatımdan çekildi.” (s. 226-227)

İleri, dikkat çektiğimiz mekânları hikâyelerine taşımıştır. Kemal, karakterinin yer aldığı hikâyelerde kiliselere, inanca dair ifadeler yer alır. ‘Erişmez Navbahar’da Kemal, Asım Paşa’ların köşkünün yıkılışı dolayısıyla annesi ile çocukluğunda gittikleri köşkün bulunduğu mekânı anlatırken. Köşkün yanındaki kiliseden de bahseder.

“Köşkün bitişiğindeki kilise hala duruyor. Upuzun kapısı açık durduğunda rüzgâr doluyor içeriye. Yarı karanlıkların gölgelediği pembe mi, beyaz mı mermer girişte kutsal suların konduğu gümüş taslarla yanyana duran adak mumlarının ışığını titretiyor. (Bir adak mumuyla sevinemiyorum artık.)” (s. 298)

Satırlardan Kemal’in annesi ile zaman zaman bu kiliseye gidip adak mumu adadıklarını öğreniz. Çocukluğun bir yaşantısı olan kilisede adak mumu adama şimdide Kemal’i heyecanlandırmayan bir durumdur. Kemal, için inançtan ziyade kültürel bir yaşantı gibidir, kilise. ‘Bir Gönül Gurbetinde’de Kemal, kilise ve cami mekânları dolayısıyla inanca, inanmaya değinir.

“Aklıma koymuştum mum yakacak, bir şey adayacaktım. Çocukluğumun çaresiz yakarışları içindeyim.(...)Saçma olduğunu biliyorum. Ben de inanmıyorum. Ama yine de yaktım adak mumunu. Sonra yoksulların sandığına para atmadan başka mumlar da yaktım.(...)Artık hiçbir şeye inanmıyorum. Sıcak yaz günleri camilere giderdim. Çinilere ya da dua yazılmış çiçekli camlara bakardım. Camilerin serinliğinde iyi şeyler düşünmeye zorlardım kendimi. İyi şeyler düşünürdüm de. Karmakarışık hayatımız.” (s. 362-363)

Kilisede artık adak mumuyla sevinemeyişi ve inançla arasındaki ‘mesafe’ Kemal’in yaşadığı yabancılaşma, yalnızlık meseleleriyle ve muhalif kimliğiyle ilgilidir. Türkiye’nin geçirdiği kanlı dönemler, içsel çalkantılar da bu durumda önemli bir etkidir. “Kötülük kol geziyor dört bir yanımızda. Minarelerin çağrıştırdığı güzel duyu aldatmamalı. Yüzyıllardır ihanet ediliyor minarelere.” (s. 361). ‘Kılıç Artıkları’nda kahraman –isimsiz- sol düşüncelidir. Eylemlere biraz mesafelidir. Kahramanın bir eylemde bulunmak isteği ile inanç meselesi hikâyeye dâhil olur. “(Kanlı Pazar’da annem geri döneyim diye ayazmalara mum adanmış, Taksim’deki kiliseye. “Olur”dedim, “gidip dikerim ben.” ” (s. 236). Hikâyede inançla ilintili olarak başka ifadeler yer almaz.

İleri’nin hikâyelerinde inanca dair değinilmesi gereken en önemli hikâye ‘Yarın Ağlayacağım’dır. ‘Yarın Ağlayacağım’da kahraman –isimsiz- çocukluğunda ailesinden sevgisizlik görmüştür. Sevgisizliği yaşayışı kahramanı içe kapanmaya, yalnızlığa sürüklerken aynı zamanda muhalif bir kimlik –anarşist tavır- edinmesine yol açar. Kahramanı çevresinin kabulleri dışında düşünce ve eylemlerde bulunmaya da iter. Kahramanın edindiği muhalif kimliği inanç bağlamında ortaya çıkar.

“Bitişinde küçük kilisesi. Çıtadan haçlar yapardım kendime. Bez bebekler gererdim çarmıha. Kırmızı mürekkeple İsa’nın bileklerini kanatırdım. Büyükanem “Bu çocuk gâvur” diye haykırırdı; kelime-i şehadet getirirdi kanlı İsa’ya bakıp. Kilisede görmüştüm İsa’yı. Doğduğu gibiydi arınmıştı, mum rengiydi yüzü, yorgundu alabildiğine. Gelincik demetlerini kilisedeki İsa içi toplardım; Meryem’i sevmezdim. Meryem doğurmasaydı İsa acı çekmeyecekti.” (s. 269)

Yukarıdaki cümlelerin yorumunu kahraman kendisi yapar.

““Çocukluğumda puta tapardım. Çıtadan, uçurtma çitasından haçlar yapardım. Çarmıha gererdim İsa’yı.”(...)“Anneannem eşhedü'lere başlardı İsa’yı görünce.” “Neden yapardın?” “İsyan duygusu isyan etmek için.” Sağlıklı, mutlu, korkusuz

dayıoğullarıma isyan etmek isterdim.”(...)“Çünkü anaannem sevmiyordu beni. Hiç kimse sevmedi.”” (s. 270)

Neticede, kahraman gerçek anlamda Hıristiyanî inanışa sahip değildir. Muhalif tavrından beslenen bir tepkiden ibarettir eylemleri. Bu tepkinin toplumun en hassas değerlerinde ortaya çıkışı muhalif tavrın doğurduğu isyanın boyutunu gösterir. Yukarıda Harmancı'nın “*Anılar; Issız ve Yağmurlu*”dan aktardığı yaşantıyı İleri'nin hikâyeye taşıdığını görüyoruz. İleri, kendine verilen İsa oyuncuğu ve diğer oyuncaklardan ‘Perisiz Evler’de bahsederken Hıristiyan olmadığının altını çizer.

“Cansız oyuncaklar: Tante Hilde'nin tam İstanbul'a dönerken armağan ettiği, balmumundan, cansız İsa, cansız Meryem, cansız kuzular, kenarı sırma şeritli yeşil kadife örtü üstünde. “Hıristiyan mı olacaksın!” Bir kış gecesi fırlatıp attılar; İsa ve Meryem sokağa döküldü. Hıristiyan olmadım. Balmumundan İsa'da sanat dair... bilmediğim sanata dair bir şeyler hissetmiş olmalıyım.” (s. 113-114)

İleri'nin hikâyelerinde Hıristiyanî unsurların İstanbul ve Almanya'daki mekânlar etrafında yer almasını İleri'nin otobiyografisinin, kendinde yer edinen kültürel unsurların –mekân, oyuncak gibi- ve en önemlisi muhalif kimliği, anarşist tavrıyla ilintili olarak anlamlandırmak mümkündür. Aynı zamanda ‘Bir Gönül Gurbetinde’de gördüğümüz gibi inanca, inanmaya dair bir ‘mesafe’nin İleri’de de olduğunu ifade etmek gerekir. Durumu inanmama, inanca karşı olumsuz bir yaklaşım olarak nitelendirmekten ziyade ‘mesafe’ olarak nitelendirmek gerektiği kanaatindeyiz. ‘Kirazlar Olduğu Vakit’te İleri, bu mesafeyi ifade eder.

“Cami avlusunda bir süre tek başına durdun. Anneannenin yakınlarına gözükmeyen. Taştaki alçakgönüllü sümbüller. Yüzünü hiç görmediğin anneanneyi, hiç işitmediğin coşkun sesini, sözlerini, yaşamak özlemini duyumsamaya çalıştın.(...)Cenaze namazı kılınıyordu. Her zamanki gibi cemaatten uzaktaydın. Yarın yine öyle olacak.” (s. 58)

İleri, ‘Şark ve Garp, Ne Şark Ne Garp’ta Tanpınar’ın inanç ile mesafesine değinir.

“Şimdi saat üçte karanlık, bunlu uyanış, kapkaranlık, yalnızlığa, bütün öbür insanlar gibi olma sevdasıyla acı acı eğlenerek. Hissiz, kunt, ihtiyar. İhtiyarların kayıtsızlığı içinde. Rüya mıydı, yaşanmış mı, karlı kış günü, üniversiteden çıkmış, Sultanahmed Camii’nde akşam namazı, karda kışta cemaat kalabalık, girmediniz içeriye, namaz kılmazsınız, dokunup asırlardan kalma parmaklıklara, ayrıldınız.” (s. 125)

İleri’nin ilk hikâyelerine baktığımızda genelde yoksul, ahlaklı insanlar inançlı insanlardır. Burjuva, zengin ve ahlaki açıdan zayıf insanlar ise inanma noktasında eksiktirler veya inanmazlar. Sosyalist hassasiyetli kahramanlar ise Rusya’da dinin yaşamdan soyutlanışı durumuna mesafelidir.

‘Dostlukların Son Günü’nde duyarlı ve hüznü Kemal, bu hassasiyetlerini anlamayanları, anlayamayanları duyarlı ve hüznü olmayı idealize eden ‘ayet’lerle eleştirir. “Anlamazdı. “Onların gözlerini kör etti, ve yüreklerini karlaştırdı ki, gözleriyle görmesinler, ve yürekleriyle anlamasınlar...” ” (s. 370), “(Ne mutlu yaşlı olanlara, çünkü onlar teselli edilecekler... çünkü onlara merhamet edilecek.” Edilmedi. Yağmurun bereket olduğuna inanmadıklarından belki.)” (s. 373).

‘Ağlayan Kiremitler’ ve ‘Zeytinliklerin Altında Sükûn Yok’ta Macide, Recep’in hapsedilmesinin ardından yaşam mücadelesi verir. Çocuğu ile birlikte yaşamını rahatça idame ettirmek arzusundadır bu bağlamda Allah’a dua eder, Allah’tan yardım diler. “Sen büyüksün Allahım, sen bilirsin. Sana sığındım Allahım...” (s. 84). Uğradığı haksızlıklar ve zulümler neticesinde yine Allah’a döner. “A! Bu hasret çıldırtacak beni Recep, ne yaptım ben sana ben Allahım, neden bu kaderi reva gördün bana.” (s. 89). Macide’nin inançlı olduğunu söyleyebiliriz, din ile ters düşmez. Yakarışları vardır. Hikâyede inanç bağlamında olumsuz olan Macide’nin genç yaşta evlendirildiği ve terk ettiği hocadır. Hoca, dini ahlaksız

arzularına ulaşmada araç edinendir. “Ne desin, nasıl anlasınlar kızlara kan ve sapkınlık sunan hocanın gerçek yüzünü.” (s. 90). Macide, hocaya bu nedenle olumlu bakmaz.

‘Gelinlik Kız’da Kemal, yoksul ve yalnız olan İncilâ ve ailesinin yaşamını anlatırken ailenin en büyüğü olan Nuhbe Hanım’ın inançlı olduğunun altını çizer.

“İffet Hanım’ın annesi, ben hatırladığımda çok yaşlı bir kadındı. Vücudunun yorgunluğuna karşın, akli dinçti. İhtiyarlığından yerinden kalkamıyor, sabahtan akşama kadar bir köşe koltuğunda dua ediyordu. Mor kadife üzerine sırma işlemeli kesesinden el yazması Kur’an’ını çıkarır, hiç sıkılmadan ezbere bildiği âyetleri tekrar tekrar okurdu. Onun elini öperdim. Bu el, her vakit, tuhaf, baygın bir menekşe kolonyası kokardı.(...)Nuhbe Hanım kına yakardı saçlarına. Önü işlemeli beyaz tülbentlerle örterdi saçlarını. İncecikti saçını örttüğü tülbentler.” (s. 275)

‘Para’da burjuva kadınları köşkte toplanırlar ve kumar oynarlar. Kadınların arasından tek bir kişi, Mevhibe Hanım inancı gereği kumar masasından uzak durur. “Mevhibe Hanımefendi kumar masasından yavaşça kalktı. (Kâbe taşına yüzünü sürmüş, o kutsal taşı öpüp okşamış bir hanımefendiye yaraşmazdı kumar masalarına oturup çene çalmak.)” (s. 261).

‘Türküsüz’de inanç meselesi Nejat ve Nejat’ın yabancı eşi Helene ile yer edinir. Helene hıristiyandır. Helene’nin kiliseye gidişi Nejat tarafından anlatılır. “Kilisenin kapısından çıkıyordu. Mumların ışığı altında bütün kötülüklerden, günahlardan arınmıştı yüzü.” (s. 41). İnanç bağlamında Suat, Nejat’ın inançsız olduğunu söyler. “Sen anlayamazsın bunları. Mutluydun, Helene ve çocuğun, yortularda kiliselere gitmeler. Sen Tanrı’ya inanmazdın, aldırılmaz yazgıya falan.” (s. 43). Nejat, inançsız bir insan olarak Helene’nin inançlarına saygı duyar.

‘Müsamere’de kahraman burjuva çocuğu Turgay’dır. Turgay ve annesi hikâyede yozlaşmış kişilerdir. Burjuvaziye mensup olan kişilerin yozlaşması ‘inanç’larına da sirayet etmiştir. “Erkekler hiç acımaz. Büyükanem Allah’a karşı gelmek olur oğlum derdi, Allah’ın acımadığına sen nasıl acırsın, Allah yaratmış onu öyle yoksul.” (s. 116).

‘Pastırma Yazı’nda Faruk, Doçent Necati’yi tutarsız ve sığ bir akademisyen oluşu nedeni ile eleştirir. Zaman zaman Doçent Necati’nin görüşlerini aktarır. Bu aktarımlarından birinde Doçent Necati’nin ‘din’e bakışını görürüz.

“Çocuklar, dostlarım en büyük hatamız bence İslamı kabullenmemizde başlıyor zaten. Hıristiyan Türkler çok daha bilgili ve uygardılar. Biz Müslüman olduk n’oldu canım.” (s. 163)

Hikâyede Doçent Necati’nin özellikle akademisyenliği noktasında eleştiriye uğradığını düşündüğümüzde; Doçent Necati’nin bu düşüncelerinin de savruk düşüncelerinden biri olduğunu düşünebiliriz.

‘Hayatımın Romalı’nda aristokrat Cenân Hanımefendi, yaşamını ele alır. Paris’te yetişmiş, toplumuna yabancısıdır. İncasına yabancısıdır denilebilir. Cenân’ın inanç ile ilintisi bu bağlamda anlaşılabilir. Cenân, cinsellik –ahlaklı olduğunu söyler- ile ilgili anlatımlarında bir tutarsızlık gösterdiği gibi inanç noktasında da tutarsızlık gösterir. “Dinimizde cenaze merasimi olmadığından Firenklerde gördüğüm gibi kendisine çelenk yaptırılmayacağı, yoksa, isterdim safi beyaz güllerden bir koca çelenk.” (s. 205).

“Benim öyle ecnebi terbiyesiyle yetişmem dinime karşı hiçbir kusur işletmemiştir, melekler şahidimdir. Şark adetlerine uyamıyordum, lakin dinime, Rabbim huzuruna temiz bir kalb ile çıkıyorum. Babam saati gelince namazımı kendim bildim bileli kıldırırdı.” (s. 175)



“Notr-Dam katedraline gitmek bile istemiyordum. Hâlbuki beybabam, ah bu aziz ölü elimden tutar kiliseye götürürdü beni. Katedrale sıralara çöker ve bütün Hıristiyanlar gibi dua eder, Allah’a yalvarırdık. Bizim dinimiz bütün peygamberlere ve ibadet şekillerine açık bir dindir derdi beybabam Şehbender Hilmi Efendi. Şimdi Notr-Dam’a gitsem, hazreti İsa’ya yalvarsam bir mucize yaratır mıydı. Zannetmem. Rabbim bir defa ömür boyu acılarla benim itikadımı tecrübe etmeye karar vermişti. Çaresiz boyuneğecektim.” (s. 219-220)

“İslâmda kadınların mezara kadar gitmesi doğru olmadığından evimde, Eda Hanım’ın evinde, odama çekilmiş birdolu ağlıyarak... Artık tahammülüm kalmadı, cehennemde zebanilere teslim edilmeyeceğime inansam gidip intihar edeceğim.” (s. 191)

Cenân’ın inanç noktasında bir diğer açmazı zaman zaman başına gelen durumları kader olarak görmesidir. “Heyhat, kaderin önünde, kurbağa tükürüğüne yapışmış surisineklere gibiyiz, nefesimizi o tükürük yavaş yavaş kesiverecek.” (s. 218).

‘Kötülük’te, Kenan, burjuvanın insanı olarak bohem hayatıyla toplumuna yabancılaşmış hassasiyetlerini yitirmiştir. Kenan, A.S.’nin intihar edişinden sonra yaşamını sorgularken vicdan azabı içinde suçluluk duygusunu hisseder.

“Evet, yalnızca suç işliyoruz; hepimiz Allah’ın ve insanlığın önünde birer günahkârız! Bununla birlikte ne tanrısal adalet, ne de hukuk tarafından cezalandırılırız... Tamamıyla tanrıtanımaz değilim; fakat öteki dünyaya da inanmadığıma göre, günahların burada, var olduğumuz maddi dünyada ödenmesi gerekiyor. Sorumlulukla ilintili suçlarımız, çoğu kez cezalandırılmaz; insanlık sorunuyla ilintili olanlar. Eğer vicdan azabına katlanabilerseniz mesele yok. Ben katlanabilecek miyim?” (s. 564)

Kenan, yaşamı itibariyle suçluluk duygusunu ilk defa yaşar. Ancak, suçluluk yasal çerçevede hukukta yer edinemeyecek niteliktedir. Diğer taraftan yaşam sonrası

hayata inanmayan Kenan, öte âlemde de suçunun cezasını çekerek temizlenemeyeceğini düşünür. Kenan, tanrı-öte âlem ekseninde yerleşik anlamlandırmalardan uzak, kopuktur.

‘Asalak’ta Güner, ideolojik bağlamda sol düşünceye yakındır. Hikâyede Nazım Hikmet’i temsil eden Eşref Selim ile Rusya üzerinden komünist düşünce etrafında diyalogların geliştiği görülür. Rusya’daki ‘inanç’ meselesi tartışılır.

“Nuri Turan’ın kızgın, öfkeli bakışlarını ansırdım. Komünist, köpekleri soysuzlar. Ellerini kollarını sallayarak bağırırdı. Rusya’da inançlar birer birer çürümüştü, koca katedraller bomboştu sabah akşam. Tanrı’ya önem vermeyen kişileri getirirdim gözümün önüne. Ya Tanrı korkusu? Tanrı’ya inanmadan da insan yenebilir birtakım biçimsiz isteklerini. Gerçek insanlık Tanrı kavramını bir sövgü sayar kendine. Konular ağırlaşır gitgide, ortadan bir yerde keser...” (s. 58-59)

Gerek Eşref Selim gerekse Güner, Rusya’da inanç noktasındaki duruma, uygulamalara mesafelidir. Ancak konu Eşref Selim tarafından kesintiye uğratılır. Güner’in deyimiyle ağırlaşan konu bir nihayete ermez. Konu, Eşref Selim’ce inanç boyutundan çok insani boyutta değerlendirilir.

‘Güzün Savaş’ta Burak, devrimci gençlerin arasına katılır. Arkadaşlarının ölümü nedeniyle çelenk bırakmak isteyişleri vardır devrimcilerin. Polis ile devrimciler arasında yaşanan kargaşada Burak, arasında bulunduğu devrimcilere karşı yabancılaşır ve yalnızlaşır. Kafasında soru işaretleri oluşur. Tutuklanırlar. İletişimsizlik yaşar. Serpil hamiledir. Polislerce dövülür ve bebeğini kaybeder kan kaybından ölür. Bu noktadan sonra Burak’ın ‘isyan’ ettiğini görürüz. İnsanların duyarsızlığına ‘isyan’ eder. Devrimcilerin ve polislerin hatta annesinin duyarlı olmayışları nedeniyle isyan eder. Burak’ın isyanı toplumsal kabullerin bu durumu, Serpil’in öldürülüşünü kabullenışı bağlamında ‘inanç’a kadar uzanır.

“ “Anne” demişti, “Serpil çocuğunu düşürdü.” Umursamamıştı kadın. “Çok şükür Tanrı’ma, sen kurtuldun ya” diyordu. “Canı cehenneme böyle Tanrı’nın!” demişti” (...)Bir hademe “Tanrı’nın rahmeti” demişti. “Tanrı’ya da...” diye düşünmüştü.” (s. 71-72).

‘Son Yaz Akşamı’nda ana mesele olan yabancılaşma nedeniyle yalnızlaşan ve iletişim sorunlarıyla umutsuzluk içinde sürüklenen kişilerin yaşamında nihilizm bir sonuç olarak ortaya çıkar. Başta ressam İskender olmak üzere hikâye kişileri yaşamlarındaki boşluğu, hiçliği açığa vururlar.

“İnsan daha çok gençken solmaya yüz tutabilir, usulca, kimselere belli etmeden solar, aşklar ve arkadaşlıklar anlamını yitirebilir -Tanrı’ya inanmak o zaman başlar- her şey solar. Her şey solmuş olmalıydı.” (s. 589)

İskender’in yaşamındaki yabancılaşma, yalnızlaşma, iletişimsizlik ve umutsuzluk adeta yaşamın kendisini sıfırlamış anımsızlaştırmıştır. İnsan yaşamının ayrılmaz parçaların -sevgi, arkadaşlık, iyimserlik, çalışma gibi- yitirilir. Bu doğrultuda yaşamın kendisi bir ‘boşunalık’ olarak algılanır. “Anlam hemencecik yiter. Boşunalık duygusu hep bastırır.” (s. 668). Her şeyin anlamsızlığa büründüğü noktada inanca insanın bağlanacağı, bağlanabileceği ifade edilir. Ancak, inanmaya dair herhangi bir ifadeyle karşılaşmayız. Ayrıca hikâye kişilerinden Jâle inançsızdır.

“Ama Jâle düşünüyormuş, düşündüğünden susmuş. Derken bir başına kalmış. Düşünüyormuş, hayatı, çocuklarını, çocukluğunu ve gençliğini, ölen babasının hayatı nasıl omuz silkerek küçülttüğünü, Allah’a inanmadığını...” (s.682)

‘Yürek Burkuntuları’nda Bay T., üniversite öğrencisidir, resim yapar. İdeolojik açıdan sol düşünceye yakındır. “Rus emperyalizmini köklendirecektik.” (s. 26). Hikâye sonlarında ise birdenbire dini uyanış yaşar. Dine bağlandığından bahseder.

“Bütün gün Eyüp Sultan’ı Süleymaniye’yi, Sultan Ahmet tapınağını gezdik. Yorgunluktan ayaklarımıza kara sular indi. Dadının arsız torunları içerde hala mızızlanıyorlar. Sinemaya gitmek istiyorlar besbelli. Bu gâvur buluşlarının günah olduğunu bir türlü öğretemedim bunlara. Başımın etini yiyorlar. Biz dini bütün inançlı kimseleriz. Bugünden sonra sabah akşam tapınçla geçireceğim vaktimi.(...)Biz artık sofu olduk.(...)Yatır kapılarında aşka gelip dövünüyoruz.(...) O’nun –kutsal olanın- kandilerini göreceğim yakından. Ama önce bu yalan dolan fizik kitaplarını, bu kimya çalışmalarını, bu olumlu bilim adamlarını yok etmek ödevimiz. Bir ağızdan söz vermeliyiz oy! Başım dinsel ağırlardan çatlıyor. Akşama doğru inan bağlarının çekişiyle av köşküne gittim.(...) Tanrı’ya bu denli yakın olmadığım günleri annemi zorla karartıp çarşafı bürümediğim zamanları arıyordum içten içe, sofuluğuma sezdirmeden.” (s. 35)

Bay T.’deki ani ruh dönüşümlerinde yabancılaşması ve yalnızlığı neticesinde yaşamış olabileceğini düşündüğümüz şizofrenik yanının payı olduğu düşünülebilir. Çünkü hikâyedeki günlüklerde gerçeklerle gerçek olmayan durumlar iç içe girmiştir. Bir başka ilginç gelebilecek durum ise dini inancını belirttiği bu satırlardan sonra İlgî’yi bıçakla nasıl öldürdüğünü anlatışıdır. Dolayısıyla kahramanın yaşadığı dini uyanış inandırıcı değildir.

‘Bi Keman’da ‘inanç’ hikâyeye kahramanın annesinden aktardığı ifadelerde yer alır. “Annem, sakın ant içme diyo, boş yere içileni büyük bişimiş, şeymiş, günahmış. Cayır cayır yanarmış insan tamusal yangınlarda.” (s. 9). Kısa hikâyede bunun dışında inanca dair bir ifade yer almaz. İfadeler, hikâyeye kahramanına öğüt niteliğindedir.

## 2.2.15 AŞK

İleri’nin hikâyeleri bir bakıma ‘yalnızlık’ın hikâyeleridir. Kahramanlar yalnızlıkları içinde; aşksız ve arkadaşsız yaşama uğraşı verirler. İçinde yaşanan zaman ve mekândaki sevgisizlik, arkadaşsızlık kahramanların rahatsızlık duydukları

durumlardır. Dolayısıyla kahramanların aradıkları; arkadaşlık, dostluk, sevgi, aşk gibi insan için ‘ideal’ olanlardır. Kahramanlar, arkadaşlığın dostluğun peşindedirler. Bildirici (2006:152), çalışmasında İleri’nin hikâyelerindeki ‘dostluk’ temasını merkeze almıştır. Bizse çalışmamızın bu noktasında İleri’nin hikâyelerinde arkadaşlıktan, dostluktan öte bir yakınlığı ve paylaşımı ifade eden ‘aşk’ duygusunun işlenişine bakacağız.

İleri’nin hikâyelerinde kahramanlar ‘aşk’ arayışı içindedir. Kahramanlar aşka zaman zaman ulaşsalar bile bu aşklar mutlu sonla sonuçlanmaz. İleri’nin ‘ev’e, ‘evlilik’e bakışı olumsuzdur. Bu nedenle olsa gerek hikâyelerdeki aşklar nihayete eremez, Harmancı’nın (2006:274), ifadesi ile “İleri öykülerinde aşklar “kırık”tır.” Aşağıda Mengi’nin (2009:88-89), İleri’nin romanlarındaki ‘aşk’ı net şekilde ortaya koyan ifadeleri İleri’nin hikâyeleri için de geçerlidir.

“Selim İleri, roman kişilerinin bireysel gerçekliğini cinsellik kavramı çerçevesinde işlerken, aşkla cinselliği birbirinden ayıran bir tavır benimser. Doğan Hızlan’ın ifadesiyle, “yalnızca tenin egemen olduğu bayağı bir cinselliği kınarken aşkların her türlüüne gönül borcu duyar.”(...)Aşksız cinselliği kirletilmişlik sayan yazar, yalın, duygusuz, hatta hayvansı kabalıktaki cinselliği buna dayandırır.”

İleri, hikâyelerinde aşkı önceler, gerek kadın-erkek aşkında gerekse eşcinsel aşklardaki duygu, sevgi paylaşımını öne çıkarır. Dolayısıyla önemli olan ‘aşk’ın yaşanmasıdır, aşkı yaşayanların kimliği ya da cinsi arka plandadır. Cinsellik, aşk ile gelince olumlu bir durumken, tensel bir istekten kaynaklandığında ise aşk duygusunu barındırmadığından olumlu olmaz, bu tür cinsellikleri genellikle İleri’nin hikâyelerinde burjuva kişileri yaşar.

İleri, hikâyelerinde yalnızlığıyla ilintili olarak zaman zaman aşka ulaşamayışına, aşkı yaşayamayışına değinir. Aşksızlık, yalnızlık İleri’de yerleşik bir durum olarak karşımıza çıkar. ‘Son Sayı’da İleri, “Aşkларım olduğunu sanmış, hepsini yitirmiştim. Zaman geçmişti” (s. 16), der. ‘Gökyüzü Yıldızlarla Dolu’da

İleri'nin yalnızlığının nedenlerinden biri aşksızlığıdır. İleri, yaşamında hep eksikliğini hissettiği aşka bu perspektiften, aşktan yoksun oluşu bağlamında değinir. Aşk, arzulanan bir olgudur. İleri'nin arzuladığı aşk gelişmez, gelmez. İleri, aşksızlığının daim olacağını, aşktan mahrum kalışının devam edeceğini ifade eder.

“Düşlediğim yeni hayat bir çözüldü. Öyle oldu. Tekrar âşık olacağımı ummuş, kimse tarafından sevilmemiş, kimseyi sevememiştım. Eski pikabımda eski aşk şarkıları dinledim; üzüldüm, hayaller kurdum. Bırakıp gidenler dönmedi, beni yapayalnız bırakarak. Rüyalarda onlara acımıyordum artık, kanımıyordum. Sesleri, çığlıkları. Kimse dönmeyecek sana, kimse gelmeyecek, kimse olmayacak...(...)Aşkın olmayacağını anladığım mevsim. Yalnızca orta yaş eşiği değil. Bir daha aşk olmayacaktı...(...)karanfil fıskırırdı. Alay edercesine...(...)Aşk yeniden gelecekmişçesine. Aşk kime, neye? Sonbaharda hâlâ çiçek açıyordu.” (s. 40-41)

‘Hayat Sönüp Giderken’de İleri, aşksızlıktan zaman zaman yakınır.

“Bazı günler o kadar yalnız ve aylakken aşkı düşünür, aşkı yakalar gibi olurdu. Sonra gündeliğin hayhuyunda bu aşk, bu tansık benden kaçır giderdi...(...)Aşk yazan kitaplar, şiirler okudum. Aşk için üzüldüm, aşktan sevinçlerle donandım. Aşka âşık oldum. Gelgelelim...” (s. 68-69)

Hikâyede bir ressamın resimlerini inceleyen İleri, ressamın yitirdiği aşkını ele alır.

“Bu aşk 1924’te başlamış, doğumumdan iki yıl önce ölümle sonra ermiş. Kadın sonra yalnız yaşamış. “...Rüyalarım giriyor... onu kaybettikten sora...” Keman çalan adam.” (s. 67)

Ressamın aşkı resimlerinde yer verdiği kemanlı adamdır. Ressam onu yitirdikten sonra yitirmediği aşkını eserlerinde yaşatır. İleri'nin ressamın yaşadığı aşka dair merak ettikleri vardır. “Bu aşka dair hemen hiçbir şey bilmiyorum. İstesem,

az buçuk öğrenebilirdim. Doğumumdan iki yıl önce, güzel bir yaz günü ölümle noktalanmış.” (s. 65). Ancak merak ettiklerini bir başka kişiden öğrenmek istemez. Ressamın aşkını yitirdikten sonra aşkını yaşatışını irdeler.

“Yaşanırken de elbette büyük bir aşktı. Fakat bana o kadar çekici gelen, ayrılıktan sonraki aşk. Bir daha göremeyeceğiniz, hayatın... şu gelgeç şeyin sizden esirgediği, çaldığı bir aşkı, bir insanı, toprağa karışmışı yeniden yaratıyor, var ediyor, sizinle birlikte yeniden yaşamasını sağlıyorsunuz. Bunu yapabiliyorsunuz! “...Hayır, yitirmedim, Hiç yitirmedim...”” (s. 68)

‘Nerval Diye Biri’nde İleri’yi Nerval, etrafında meşgul eden meselelerden biri de ‘aşk’tır. Nerval’in aşkını okuyan Yazar, aşk bağlamında iç dünyasına eğilir.

“Kimdi bu genç aktris? Nerval’le evlenmemiş. Nerval; artık zenginim, benimle yaşayabilir, onu elde edebilirim diyor. Sylvie’nin ilk sayfalarında.(...)“Ben onda yaşadığımı duyardım, benim için yalnız o vardı.” Sylvie’den şu kısacık alıntı. Buraya geçirmeden defalarca okudum. Böylesi aşkı biliyorum, aşktan hasta oluşu.(...)Aşkımız platonikti diyor Gérard de Nerval; “elemli düşüncelere kaynak olan ümitsiz ve müphem, sislere bürünmüş bir aşkın hayali benimle beraberdi”(...)Sislere bürünmüş kara rüya seninle beraber, Sende, hangi eski aşk?(...)Nerval, Sylvie’nin ilk sayfalarında Jenny Colon’dan söz açarken, “Aşk eyvah!” diyor. Çoktan beri ben de bütün hatıralara. (s. 27-28-29-30-31)

‘Ölü Hikâyeci’de İleri, Vapur ile yolculuğu sırasında şahit olduğu bir aşk manzarasını aktarır.

“...kızla oğlanı fark ettim. Okul kaçağıydılar besbelli, az berilerinde ders kitapları.(...)Besbelli ilk aşk! Birbirlerine sokulmuşlardı. Sonra, oğlan, kızını ensesinden öptü. Kız utangaç gülümsüyordu. Bu bahar selini, ilk aşkı tedirgin ederim kaygısıyla k,tabı açtım, harflere kapandım.” (s. 191-192)

İleri'nin ilk hikâyelerine baktığımızda; 'Türküsüz'de Suat'ın Marangoz'a olan ayrılıkla sonuçlanan aşkı ve Nejat'ın Helene ile evlilikle sonuçlanan aşkı konu edinilir. Suat, gençlik yıllarında Marangoz'a büyük bir aşk duyar ve evlilik hayalleri kurar. "Ben sevda sözleri duymak isterdim geçmişteyken. Shakespeare'i onun için severdim. Elimden düşmezdi tragedyalari." (s. 39). Ancak, Marangoz, Suat'ı ülküleri uğruna terk eder. "Ama o, sonra bir gün "evlenemeyiz" dedi. Ülküsünü üstün tutmuştu benden. Parmağında yalancı bir alyans." (s. 49). Suat, ayrılıktan sonra İstanbul'u terk eder, gider, Anadolu'da öğrencilerine, çalışmaya adar kendini. "Ben öğrencilere adadım kendimi." (s. 45). Suat'ın aşk isteği, duygusal boyuttadır.

"Cinsel istekler değerli değildi benim için. Ama uyanınca bir soluk olsun duymak isterdim yanımda. Başka bir cinsin güvenilir, inanılır soluğu. Elle tutuşup sonsuz geceler boyu uyuyalım yetsin bana. Ama olmadı. Hiçbiri olmadı." (s. 43)

Suat'ın aşkı ayrılıkla sonuçlanırken, kırık bir aşk hikâyesiyken abisi Nejat, Helene duyduğu aşk ile hayata bağlanır ve onunla evlenir. Yoksulluklarına rağmen birbirlerine besledikleri sevgi ile mutlu yaşam sürerler. Nejat, annesinin ve çevresinin Helene'yi istememesine rağmen Helene'ye aşk beslediği için onunla evlenir.

"Kilisenin kapısından çıkıyordu. Mumların ışıltısında bütün kötülüklerden, günahlardan arınmıştı yüzü. Varsın ona hala "orospu eskisi" desinler, varsın hala sürsün dedikodusu. Benimle başladıktan sonra gerçek yaşamı... Sevivermiştim hemen." (s. 41)

'Asalak'ta Nazım Hikmet'i temsil eden Eşref Selim ile eşi Nezihe Hanım'ın aşkı Güner'in bakış açısından, anlatımından adeta idealize edilir. Nezihe Hanım'ın Eşref Selim'in hepse atılmasının ardından Eşref Selim'i bekleyişi, Eşref Selim'e olan bağlılığı ideal bir aşka işaret eder.



“Birbirlerine sarılmışlar, hiç konuşmadan, hatta birbirlerine bakmadan. Oda durmuş onları seyrediyormuş sanki.(...)karısı Eşref Selim’in(...)ellerini tutmuş sıkı sıkı. Hiç bırakmayacakmış gibi.(...)Birden kadın ağlamaya başlamış, durup dururken, başını dayamış ellerine Eşref Selim’in. Koca avuçlarına sığmış başı. “Bekledin beni” demiş ozan, “hiç gitmedin ki” demiş kadın. “Hep yanımda, hep yakınımdayadın. Sen yokken mektupların, sararmış fotoğrafların vardı, anıların vardı.”(...)Nezihe Hanım ozanın yüzünde gezdirmiş kendi minnacık ellerini. Kirpiklerini okşamış, saçlarını sevmiş. “Bahçede erguvanlar açtı, senin için koca bir demet topladım” demiş.” (s. 56-57)

‘Güzün Savaş’ta devrimci gençlerin yerleşik düzene olan eylemleri konu edilir. Bu eylemin, mücadelenin içinde Kuzey ve Serpil’in aşkı da işlenir.

“...Serpil, Kuzey’in ellerini tutuyordu sıkı sıkı. Aydınlightı yüzü, hiçbir şeye aldırmadığı yüzünden besbelliydi. Yaşamak umurunda değildi. İkisi böyle iyi, böyle aydınlık gidiyorlardı.” (s. 66)

“Kuzey derin uykulardaydı, elleri Serpil’in yumuşacık ellerindeydi. Salep içiyorlardı, sıcacık salep içiyorlardı.” (s. 68). Serpil hamiledir, bu nedenle polislerin kendisine bir şey yapamayacağını düşünür ancak öyle olmaz. Serpil, bebeğini kaybeder ve kan kaybından ölür. Başında bekleyen Burak’tan Kuzey’e aşkını söylemesini ister. “ “Kuzey’e onu sevdiğimi söyle” demişti kız.” (s. 71). Bu isteğinin ardından son nefesini verir.

‘Cumartesi Yalnızlığı’nda deri işçisi Kız’ın Kaynakçı’ya olan aşkı ön plandadır.

“ “Seninki” derler Kız’a. Onunki gençtir, güzeldir, iyidir. Sirkeci’de indiği gibi karşısında bulur; tıraş olmuş, saçını taramış, boyunbağı takmış iğreti. Düşleri vardır kendilerine göre...” (s. 75)

Küçük gelirleriyle evlenip büyük sevgileriyle mutlu yaşamak ister Kız, evlenme hayalleri kurar. “Pazartesiye yetişecek, kartondan bir ev. “Bizim ev” diye düşündü kız. Kaynakçı’nın evi.” (s. 73). Ancak Kaynakçı ile kavga eder, ayrılırlar.

“Belki oralarda evler, güzel ve balkonlu evler vardı onları bekleyen. “Ama biz burada, bu sokaklarda yaşıyoruz” demişti kız, “olmazsa ben de çalışırım.” Çalışmasını istemiyordu, “sen evin kadını, kaynakçının sevgilisisin.” Bir kaynakçı, bir adam. Ah! anlasaydı, hiç olmazsa bir iki yıl.” (s. 73-74)

Kız, Kaynakçı’ya büyük bir aşk beslemektedir. Kız, Kaynakçı’ya duyduğu aşkı iç dünyasında sık sık dile getirir.

“-Sen susmayacaktın, ne dediğimi biliyordum, bağırıp susturacaktın beni. Sana güneşi getirmeye hazırdım. Sana memleketin en alçakgönüllü çiçeklerin toplar getirirdim. Sen köylüydün, köy çocuğuydun; seni köylü olduğun için sever, sana köy çocuğu olduğun için tapardım. Biz kentliydik, biz büyük kentin en küçük sokağında doğmuş, en büyük yoksulluğu tatmıştık.-(...)-Bir kaynakçıydın, ne vardı kızacak? Sana isteseydin yüreğimi verirdim. Saçlarımdan bir kese örüp yüreğimi armağan ederdim. Rüzgâr boylum, al dudaklım isteseydin doğmamış çocukların hepsini senin için doğururdum, senden doğururdum. Oysa Erkek susmuştu. Susmuşsun. Kör olası acılara gömüp beni...-” (s. 75-76)

Kız, yaşadığı yalnızlık ve umutsuzluk duygularına dayanamaz Kaynakçı’nın evine gider. Ancak Kaynakçı gitmiştir.

‘Ağlayan Kiremitler’ ve ‘Zeytinliklerin Altında Sükûn Yok’ta Macide, küçük yaşta Konya’da sapkın bir hoca ile evlendirilmiştir. Hocayı terk etmiştir. Dul bir kadın olarak Recep’i sevmektedir, “Recep sevdiğimdir.” (s. 84), “(Para olsa, bir köşede birikmiş bir avuç altın olsa Recep’i seçeceğim, ister beni o, sever de.” (s. 79), “Sıra sıra zeytin ağaçları çıkar önüne, incecik yaprakları, birbirlerine dostça, sevgiyle sarılmış kollar. Bizim gibi Recep.” (s. 85). Recep ile evleneceği günleri hayal eder.

“Macide’nin kendi başına yeniden düzenleyeceği bir evi olacaktı; kimseler eski dul, yeni orospu gözüyle bakamayacaktı ona. Macide aydınlık kovalarla su taşıyacaktı çeşmeden evine. Evi çatı katında olacaktı bir konak bozmasının. Pencereerde papatyalı basma perdeler, pencere dışında saksı saksı sakız sardunyaları renk renk.” (s. 81)

Macide, Recep’in hapsedilişinden sonra bir çocuk dünyaya getirir. Namusuyla çalışarak Recep’i bekler. Sacit Bey’in ahlaksız isteklerini reddeder. Recep’in serbest kalacağı günlerin hayalini kurar.

‘Hicran Yarası’nda günlüklerinde takma adının Leyla olduğunu söyleyen asilzade bir kızın 1930’lu yıllarda bahriyeli bir gence olan aşkını görürüz. Hikâyenin nostaljik, romantik yapısında Leyla’nın aşık olduğu gençle karşılaşması ve genci sevmesi ön plandadır. “Sınıf arkadaşım Nura hepsini anlattım. “seninki pilâtonik aşk,” dedi.” (s. 98), “-Sizi Feyhamanı yerden kaldırdığımızdan beri seviyorum, diyecektim.” (s. 102), “Hamdune Hanım’a büyük aşkımı anlattım. “Kara sevda bu Leylâ,” dedi.” (s. 99), “O ve ben, ikimiz ölümsüz bir hissi paylaşıyoruz. Beşerin en kuvvetli duygusunu, AŞKI. Sevda dediğimiz sınırlı nebat kış bağçesinde çiçek açıyor nihayet.” (s. 104). Bahriyeli bir vazifeye gider. Leyla, yalnızlığında ‘romantik’ bir bağlamda aşkını dile getirir. “Başımı eğeyorım, ömrüm boyunca O’nu bekleyeceğim. Ömrüm onu sevmekle nihayet bulacak. Verem ciğerlerimi sökse de...” (s. 108). Leyla bir süre sonra bahriyelinin görevde hayatını kaybettiğini öğrenir. Leyla, umutsuzluğa düşer. Bir başkasıyla evlenmek zorunda kalır. Ancak, bu evlilik bahriyeliyi sevdiği için adeta intihardır Leyla için. ‘Hicran Yarası’nda Leyla’nın aşkı yaşayışı eski romanlarda yaşanan aşklar –romantik- gibidir. İleri, hikâyede başarılı bir şekilde bu aşkı işlemiştir.

‘Eski Bir Kalbim’de Yazar kahraman yalnızdır. Yalnızlığını anlatırken yaşanıp biten bir aşkını anlatır. Aşkından kopmak, ayrılmak istemez.

“Ben her gece yine seni düşünüyordum, yüzüne hâlâ o gece ışığı, o gümüşselvi vurur mu diye... Bundan böyle aynı

kentte, birbirimizin iş yerlerini bilerek, ezberimizde telefon numaralarımız, onca paylaşılmış kırık dökük gece, o kadar çok acı ve birer yabancı gibi yaşayacağız öyle mi? Öyle olsun. Nasıl istersen. Herkes bırakıp gitmiş beni, herkes!” (s. 239-240)

Yazar, aşkının arkasında durmak ister. Öyle olsun deyişi bir tepkiden ibarettir. Aşksızlıktan şikâyet eder. Yabancılaşmanın, yalnızlığın içinde aşk aranan bir duygudur.

‘Para’da köşkte toplanan burjuva kadınlara hizmetçilik eden Ganimet’in aşkı işlenir. Ganimet’in iç konuşmalarında, alt tabakanın insanının masum aşkını, evlenme isteğini görürüz. “Nasıl kızarmıştı yüzü, deli, birbirimizi istedikten sonra, kim karışır. Gündüzleri gelip çalışırım. Bulaşıklar sabaha kalır. Erkenden gelirim, onlar uyumadan yıkarım.” (s. 261).

‘Gelinlik Kız’da Kemal, çocukluğunda annesi ile severek gittikleri yoksul bir evin kızı olan İncilâ ve ailesinin yaşamını anlatır. Kemal’in anlatımlarında çocukluğunda İncilâ’ya duygusal hisler beslediğini, çocukça bir aşk duyduğunu görürüz. “İncilâ Abla’yı yitirmekten ürküyordum. Çocuk kalbime hançerler batıyordu.(...)Cahit Ağbi dostum olmuyordu.” (s. 280).

“İncilâ Abla’yla karanfil kurusu kaynatıp esans yapıyoruz. Onunla birlikte olmaktan mutluluk duyardım. İlişirdim kucağına. Defterime kenarsüsü yapardı. Faber kalemlerimle. Çukolata yıldızlarını biriktiriyor, kırışıklıkları ince parmaklarıyla düzeltiyor, ben gelince bana verecek.” (s. 276-277)

‘Sizinle İğrenç’te Kemal’in, çocukluğunda Belkıs yengesine duyduğu aşkı vardır. “ “Yenge en çok kimi seviyorsunuz?” “Bilmiyor musun?” Sevinçle gülüyorum. Yüreğim çarpıyor. Artık nefret etmiyorum yengeden.” (s. 311). Yıllar sonra Kemal, bu aşkını şöyle tarif eder. “Aşk mıydı bu? Özlemek, hiç unutmamak, yıllar sonra bir içsel sızıyla dolup taşmak... aşk mıydı?” (s. 309).

“Yengeme kır lâleleri toplarım. Kuruturum bir defterin, bir kitabın sayfaları arasında. Bütün bir mevsim uyur orada kır lâleleri. Mor izler kalır kâğıtta. Bir yaz sonu götürüp veririm Belkıs yengeme.(...)Kumdan kuleler yapıyoruz. Benim krallığım burası. Yengem sarayın güzel kraliçesi.” (s. 309)

‘Elbise Haritaları’nda Kemal, çocukluğunda evlerine gelen dikişçiyi, Funda’yı anlatır. Kemal’in Funda’yı anlatışlarında aşk hissedilir. “Funda Abla en güzeliydi, dünyada ne varsa.” (s. 320), “ “Funda” diyorum ona ilk kez; birtakım başka şeyler de, güzel şeyler de söylemek istiyorum...” (s. 321).

“Çok yakınız şimdi. Elimden tuttu Funda. Otuz yaşlarındaydı. Dünyanın en güzel kadını annedir. Dünyanın en güzel kadını Funda’ydı. O zamanlardan anlamıştım bunu. Parmaklarının dokunuşundaki erdenliği sevmiştim. Parmaklarına bile sinmişti erdenlik.” (s. 319)

‘Mecnunu Çok Dağlar’da Kemal, şimdide başkasıyla evlenecek olan Yurdanur’a çocukluğunda duyduğu aşkı anlatır.

“Otlar ayaklarımıza dolanıyor, boy atmış dikenlikleri ellerimizle açıyoruz. Yurdanur’u dünyada herkesten ve her şeyden daha çok seviyorum. Bir gün görmesem öleceğim gibi geliyor bana. Gür ve kıvrık kirpikli gözlerine bakmaya doyamıyorum. Saçları iki örgü, bitimlerinde beyaz kurdelâlar.” (s. 332)

“Papatyalar yaprak yaprak Yurdanur’un elinde, seviyor mu sevmiyor mu; ilk aşkların falı. Ağaca, yaban incirine çarpık bir kalp çiziyorum. Yüreği bir ok deliyor. Adlarımı kazıyorum ağaca. Çakı parmağını sıyırıyor: Sulu, garip bir kan. Sağlıksız, Yurdanur, ballıbabalardan uzaklaşıp parmağımı sarıyor.” (s. 338)

‘Kırlangıç Fırtınası’nda Kemal, arkadaşı Ekrem ile Meral’in aşkına, Meral’in Ekrem tutuklandıktan sonra Ekrem’i bekleyişi dolayısıyla değinir.

“(Asıl Ekrem’di arkadaşım. O da uzaktan uzağa. Kalabalıklarda karşılaşınca, şöyle bir selamlaşırız. Sonra Meral’le nişanlandığımı duydum. Meral’in ailesi karşı koymuş. Fakültenin kocaman, ürkütücü, soğuk anfileri... Meral’le birlikte gelip giderlerdi ilk yıldan beri.) (s. 352)

“ “Ya on yıl gerçekleşirse...” (Sormayacaktım) “Beklerim Kemal.” Bekleyecek. Kimsenin önleyemeyeceği, yok edemeyeceği bir şey bu.(...)Birbirlerine söz vermişlerdi: Ekrem’i götürürlerse başına bir iş gelirse... Meral söz vermişti.” (s. 359)

‘Lanterna Magica’da şimdide yalnız olan Yazar, yakın zamanda yaşadığı aşkı anlatır.

“Başımı çevirip arkama baktım. Balkonda duruyor ve elini sallıyordu. Resim yapan, boyayla tanışık ellerini duyumsadım; deri, belli belirsiz pürüzlüydü. Bir papatyanın sarısına yarın pürtükler ekleyeceğini söylemişti. Seni seviyorum dedim içimden; her zamanki gibi yüzüme al bastı.” (s. 392)

‘Oda Musikisi’nde yaşlı ve yalnız Yazar, geçmiş zamanda yaşadığı bir aşka değinir.

“Onun ellerini niçin delicesine sevdiğimi, bunca yıl sonra da o elleri olanca sıcaklığıyla hatırladığımı bana sormayın.(...) Başını çevirerek yüzüme baktı ve gülümsedi. Beni en çok etkileyen davranışlarının sadeliği, yüzünün en ince anlamıydı.” (s. 402-403)

‘Bir Denizin Eteklerinde’de (BDE), hikâyenin kahramanı Cem ile Gilda’nın aşkı konu edinilir.

“Genç kadın başını kaldırıyor(...)esmer kişinin yanına dek yürüyor, onun yamacına gelir gelmez de duruyor. Birbirlerine gülümsüyorlar ve siyah-beyaz fotoğraf tam o anda, iki insanın birbirine dostça, sevgiyle, aşkla gülümsediği bu ender zaman kesitinde...” (s. 475)

‘BDE’de, Cem-Gilda aşkının işlenişi kişilerin yabancılaşması, iletişimsizlikleri ve yalnızlaşmaları nihayetinde aşklarını sevgisizliğe, aidiyetin -ait olmanın- gerçekleştirilemediği düzeye indirger. “Başkaları gibi Gilda demeyi artık bırak. Sana, seninle ilişkimize yakışmıyor.”( s. 478). Aşk, insanın evrensel bir duygusu olarak, yabancılaşan insanların gerçekleştirmedikleri bir boyuttur. ‘BDE’deki aşkı Gilda’nın bakış açısından değerlendirmek mümkündür:

“Orada neler yaşadığımızı birbirimize sormazken, sormak da ne, birbirimize anlatmazken, anlatıldığında dileyemezken sevgi, arkadaşlık, eski bir aşk mı denir şimdi buna; bir ilişkinin hayaleti belki.” (s. 484)

‘BDE’de aşkı, iletişimsizlik ve sevgisizliğin kuşattığı görülür. Aşk, iki insanın birbirine aidiyetlerini sevgi bağıyla kurdukları bir ilişki biçiminin dışına çıkarak evrensel anlamından uzaklaşmıştır. Aşkın ‘BDE’de ele alınışı kişilerin yabancılaşmalarının sonucudur.

“Böyle bir diriltme çabası olmasa(...)Gilda’yı öpmek isteğine(...)nasıl bir anlam verilebilir Cem’in? Ama geri çekiyor kendini Gilda. “Her şey, birbirimize yakınlık duyduğumuz günlerde önemliydi” diye düşünüyor.” (s. 485)

Yabancılaşma, iki insan arasındaki sevgi, aidiyet bağı ortadan kaldırdığından Cem-Gilda arasındaki mesafe genişleyerek iki insanı birbirinden uzaklaştırır. Yakınlık duygusunun kaybına yol açan yabancılaşma Cem’in sevgiyi diriltme isteğini anlamsız kılar. Gilda’nın sözlerini bu açıdan değerlendirdiğimizde Cem, Gilda için yabancılaşma ile bilinmeyene ‘öteki’ne dönüşür. ‘BDE’deki aşk, yabancılaşan insanların ilişki kırıntılarını barındırır niteliktedir. Bu nedenle hikâyede kopuk kopuk, diyaloglar da iletişimsizliği, sevgisizliği ihtiva eden boyuttur.

‘Denizkızının Öyküsü’nde Yazar, “Çölde yol alır gibi yalnız ve aşksızdım.(...)birini bir insanı sevmek istiyordum ben.” (s. 534), diyerek yaşamındaki eksiklikten -aşk- yakını. Yazar, kent yaşamının ve dönemin şartları

nedeniyle umutsuzluk psikolojisi içinde aldığı piyango biletiyle şehri terk eder. Yazar, “Bense yalnızca bir hülya aranıyordum...” (s. 539), der ve ardından kumpanya kurulur ve kumpanyada şarkı söyleyen denizkızına âşık olur.

“Eftalya’dan gözlerimi ayıramıyordum. Bir ara göz göze geldik.(...)Yeşil, öncesiz sonrasız bir sevecenlik gibi yüreğime akıyordu. Bambaşka bir uyanışla kendimi bırakıyordum.(...)Yakamozlar arasında yüzüyorduk. Deniz yeşil ve lacivert; uzakta bütün adalar birer yıldız ışığıydı. Bir daha karaya ayak basmayacaktık.(...)Ama bunlar birer düş, birer sevgi, birer aşkı ve sonra Denizkızı Eftalya’nın şarkıları bitti.” (s. 544-545)

‘Denizkızının Öyküsü’nde aşk, olumlu sayılabilecek tek durumdur. Yazar’ın denizkızına olan hissiyatıyla –aşk- öyküye hâkim olan umutsuzluk atmosferi yerini iyimserliğe bırakır. Yazar’ın, duygusal anlamda hissettiği sevgi ve beraberindeki olumlu duygulanımlar kumpanyanın gidişiyle sona erer.

‘Kapalı İktisat’ta kahraman –isimsiz- Nedret’e âşık olur. Aşkın duygusal ve imkânsız bir biçimde yer aldığı hikâyede Nedret evli ve hamiledir. Kahraman ilk başta tensel bir aşk hissettiği Nedret’e sonraları duygusal aşkla bağlanır. “Nedret’i delice sevdim...” (s. 428). Aşkı itiraf eder: “Nihayet ona kendisini sevdiğimi söyledim.” (s. 442). Aşk itiraftan sonra karşılıklı bir boyuta ulaşır ancak Nedret’in doğum sırasında ölümüyle kahraman hüznü düşer. Aşk, hikâyede duygusal boyutla işlenmekle beraber kahramanın hayatındaki değişikliklerin merkez nedenidir. ‘Birey’in evrensel bir meselesi olan aşk bir vesile –Nedret- olarak kahramanın hayatını değiştirir.

‘Kötülük’te kişilerin aralarındaki ilişkilerde zaman zaman tensellik ve duygusallık iç içe geçer. Kenan, Neslihan’ı severek evlendiğini söyler ancak metresleriyle onu aldatır. Neslihan’da Kenan, ile evli olmasına karşın A.S., ile görüşmeye devam eder. ‘Kötülük’te A.S.’de aşkın tenselliğine zaman zaman göndermelerde bulunulmasına rağmen duygusal boyutu daha baskın şekildedir. A.S.,



geçmişte Kenan ile yaşadıklarının bitmesinden rahatsızdır, nitekim Kenan'dan öç almak için nedeni budur. Biz, 'Kötülük'te A.S.'nin şen dul Halide'ye olan bakışında konu edinilen aşkı burada işleyeceğiz. "İlk büyük aşkı, dünya görüşümde önemli bir değişiklik yarattı. Halide Abla: o bambaşka bir öyküdü!" (s. 566).

"Çok mu güzeldi? Öyle anımsıyorum. Uzun boyu, aşırı ince vücudu, kızıla çalan gür kumral saçları, siyahken yeşile dönüşen iri gözleri unutulamazdı.(...)Ben Halide Abla'ya sırlıklam âşıktım. Ne kadar anlaşıyorduk? Aramızda epey yaş farkı vardı(...)Bakmaya doyamazdım; fakat nedenini bilmediğim ve yenmediğim bir çekingenlikle, açıkça göz göze gelmeye bir türlü cesaret edemezdim." (s. 568-569)

A.S., Halide'de bir nevi kendisini gördüğü için aşık olur. Halide'de tıpkı A.S. gibi farklıdır, çevresiyle karşıtlık içindedir.

"Halide Abla'ya herkes biraz düşmandı. Bize benzemeyen kişiler karşısında daima mesafeli davranmaya özen gösteririz. Onda kendi kişiliksizliklerini haydi haydi aşan bir şeyi açık seçik fark ediyorlardı. Sözelimi giysileri öteki hanımlar için, rüküş, gülünç şeylerdi. O pijama pantolonlar, o markizet, emprime kumaşlar, o ya tüllü ya çiçekli, kutu kutu şapkalar... -genç bir dul için, kocası daha bir yıl önce ölmüş bir kadın için; doğrusu yakışık almıyordu! Sonra hali tavrı da bir tuhaftı; o gülüşler, o bitip tükenmeyen, yerli yersiz savrulan gülücükler, kahkahalar; hep de erkeklerin karşısında!" (s. 568-569)

A.S., Halide'ye hem aşık olduğunu hem de Halide'nin kendisinde düşünsel anlamda değişiklikler oluşturduğunu belirtir. A.S., Halide'ye olan aşkında edilgendir. Halide, A.S.'nin entelektüelliğine katkıda bulunur. A.S.'nin Halide'ye olan aşkı bu genel çerçevenin haricinde 'Kötülük'te işlenmez.

'Pastırma Yazı'nda Faruk, burjuva kızı olan Elif'i sevmiştir, Elif'in ailesi ile yaşamaya başlamıştır. "Korkular kaplıyordu yüreğimi, sevdanın ardı sıra kalkıp

gelmiştim onun yaşadığı yerlere, çok şeylerden ödün vererek.” (s. 131). İlk başlarda Elif, bir burjuva olmaktan uzak Faruk’a ve arkadaşlarına yakındır.

“Elif onlardan değildi. İyiydi, sinemada yüz elli kuruşluk elini kendiliğinden uzatırdı. Limonluğa girdiğimizde bizden başka kimseler olmazdı, yürürdük, yalnızca bir uçtan bir uca yürürdük, o limonluktan çıkar öbürüne daldık, yan yana, bir arada; el ele tutuşmaktan da vazgeçerdik, bakışmaktan, söyleşmekten.” (s. 127)

Ancak zamanla Faruk, burjuvalar arasında yabancılaşır ve Elif’in geç de olsa bir burjuva olduğunu fark eder. “Ayrı sokaklardan geliyorduk, başka sesler başka çalgılar. Ben Afrika menekşelerine limonluklarda tutkun, o evlerden alışkın.” (s. 128), “Elif de sessizleşmişti, “Babam kızmasın, aman babama sevdik kendini.” Ne hesaplar ardındaymış meğer.” (s. 146). Faruk, bu süreçte kendisi de yabancılaşmıştır. Faruk’un duyduğu aşk bu noktadan sonra geçerliğini yitirir. Nostaljik hüviyet kazanır.

‘Hayatımın Romanı’nda Cenân yaşlılığındaki yalnızlığından geçmiş yaşamını anlatırken yaşadığı aşkları da anlatır. Bu aşklarda cinsellik öndedir. Oysa Cenân’ın yaşamındaki ilişkilerinin hemen hepsine bir aşk olarak baktığı görülür. “Kördü gözlerim Ömer Tevfik Efendi de yakışıklı adamdı, sevdalanmamak elde değil.” (s. 172).

“Bu kız hakikaten komşu yalının oğlu Necip Bey’le mektuplaşıyordu.(...)Gel zaman git zaman, o meşum yazın sonlarında oğlan iki mektup getirir oldu. Bir kadınınki kadar ince ve uzun parmaklı elleriyle uzatır, biri sizin Cenân Hanımefendi biri Zübeyde’nin, aşkımı size döktüm ve Zübeyde’yi aşk masalıyla oyaladım derdi.(...)Kaldı ki platonik bir aşk, Necip Bey’in bir şeycikler istediği yok. Lakin Zübeyde’ye ihanet etmek istemiyorum(...)Deli çocuk, sabah kalkar geceye değin mektup yazardı bana. Sonbahar gelince bu ümitsiz sevdanın da biteceğini biliyordum.” (s. 181)

“...Necib Bey’le uzun bir süredir karşılaşmamıştık, bu gencin beni unutmamış olması gariptir.(...)Nihayet tekrar karşılaşılıyor ve birbirimize bağlılığımızı bir defa daha tekrarlıyabiliyoruz. İşte bedbaht günlerin tek mehtabı .” (s. 193)

“Ah, aşkı hiç bilmiyormuşum, aşkın yakıcılığını Burhanettin Efendi’den aldığım bir mektup öğretmiştir bana.(...)Bu mektup beni deliye çevirmişti. Artık gözüm hiçbir şeyi görmüyordu.” (s. 213-215)

Cenân, yaşadığı ilişkilerde sadece Kont ile yaptığı evlilikte aşkın olmadığını söyler. “... Kont Malinovski’yle aramızda hiçbir aşkî bağ yoktu. Esasen dışarda hafif kadınlarla eğlenmeye devam ediyordu.” (s. 222).

‘Hüzün Kahvesi’nde kahraman -isimsiz- yabancılaşmış ve yalnızdır. Ailesine, çevresine tamamen yabancılaşmıştır. Yaşamındaki tek sevinç kaynağı, yakınlık duyduğu büyük bir sevgi, aşk beslediği arkadaşındır. Kahraman, yaşamındaki herkesi ‘öteki’ olarak algılamakta, yabancılar gibi arkadaşını aşına olarak görür, ondan kopmak istemez. Kahramanın bir bakıma sevgilisi diyebileceğimiz kişinin kadın veya erkek olduğuna dair çıkarım yapmak zordur. Hikâyeye kahramanı çocukluğunda yaşadığı ve şahit olduğu durumlar nedeniyle kadınsı özellikler gösterir. Ancak yaşadıklarını ve durumunu sevgi beslediği arkadaşından zaman zaman gizlemek ister. “Kızarırdı yüzüm, korkuyla çekerdim. Sen de güleceksin sanırdım. Kızacaksın belki. Ellerim ellerinde böyle iyiydi, hoştu, güzeldi.” (s. 13). Harmancı (2006:86), hikaye kahramanının yabancılaşmasını, yalnızlığını göz önünde bulundurarak kahramanın sevdiği kişi ile ilintili olarak şu çıkarımlarda bulunur.

“Özkırımlı’nın, neden bu kadar kesin bir şekilde, öykü kişinin sevgilisinin cinsiyetini kız olarak nitelediğini anlamak mümkün değildir. Bu kişi erkek de olabilir. Toplumun bu kadar yoğun bir şekilde tepki gösterdiği kişinin, toplum bakış açısına göre uygunsuz bir ilişki içinde olması düşünülmecek bir sonuç değildir.”

Harmancı'nın bu kişi ile ilgili delillendirmelerini paylaşıyoruz. Kahramanın bakış açısından okuduğumuz bu sevgi temelli bağlılığı sevilen kişinin tarafından okuyamayız. Kahraman açısından durumu ele aldığımızda, kahraman yabancılığında, yalnızlığında bir bakıma bu sevgiyle, ait olma isteğiyle güçleniyor, yaşama tutunuyor diyebiliriz.

“Sen varken daha mutluydum, daha güleçti yüzüm. Onların alayları umurumda değildi. Hiçti her şey benim için. Sen sevecendin, bir yakındın.(...)İşten çıkınca sana koşardım, bir çırpıda, sanki bir adımda inerdim yokuşu. Kimseler anlayamazdı sevgimi, Sait Faik duyar yazardı. Onu okurdum sana, dinlerdin karşılara bakıp.(...)Her pazartesi sinemaya giderdik, gişeye eğilir “bir şebeke, bir tam” derdin. Sen konuşurken en yalınç sözler bile şiirleşirdi, inan yüreğimde Sait Faik bile susardı.(...)Karanlıkta sana bakmaya doyamazdım, o vakit yeşil gözlerinde çakıl taşları gibi küçümen beneklerin kızgın bir güneşle ısındığını sezerdim. Bilemezsin yücelirdim, dağlarca güçlenirdim.” (s. 12-13)

Hikâyedeki aşk geçmiş zamanda kalmıştır. Kahraman aşkının bitmesinden üzüntü duyar. Kahramanın terk edilişi ise, çocukluğunda komşunun istismarına uğrayışını sevdiği kişiye anlatmasının ardından gerçekleşmiştir.

‘Yürek Burkuntuları’nda Bay T., yabancılaşmış ve yalnızdır. Eşcinseldir. İlgî ile umutsuzluk içindedir. Ancak İlgî’yi –erkek- unutmak ve Sevgi’ye –kadın- bağlanmak onunla evlenmek ister. Yaşama bağlanışı Sevgi’ye duyduğu aşkta bulur. Aşk, bu bağlamda ‘Yürek Burkuntuları’nda Bay T.’ye umudu getirir.

“Güvercinlerin arasında koşuyor Sevgi. Fotoğrafını çekiyorum öteden. Saçları oynuyor esintide, kırlangıçlarla. İrmaktan türküler duyuluyor.(...)Gülüyoruz. Özge türlü güç, olanaksız. Sevgi’yi seviyorum. Onsuz kendimi düşünemem bile. İlgî’yi umuttum. Lekesini de sildim böbreğimden.” (s. 27)

Sevgi, Bay T.'nin İlgi ile olan eşcinsel ilişkisini öğrenir. Bay T. iktidarsızlığı nedeniyle Sevgi ile birlikte olamaz, onuru kırılır. Bu yaşananlardan sonra Bay T. çekingen ve edilgen tabiatı nedeniyle Sevgi'ye yaklaşamaz ve umutları suya düşer.

‘Yıllar Var Ki’de kahraman -isimsiz- üniversite bittikten sonra tek arkadaşını da yitirir. “Sana uyamamaktan seni yitirmekten korkuyordum.” (s. 253). Yalnızdır, yalnızlığının içinde arkadaşı ile yaşadıklarını anlatır. Kahramanın ifadelerinde arkadaşı ile dostluklarını aşan eşcinsel bir yakınlık olduğu hissedilir. Bu yakınlığın tenselden ziyade duygusal boyutu ön plandadır. “Kocaman gövden, elimi tuttuğunda sımsıcak.(...)Kumru saatlerimiz, kumru gezintilerimiz.(...)“Seni çok seviyorum beni affet”(...)Ben söğüt yaralı elini erkekçe inceliklerde sevdim.” (s. 254-255).

“Seslerin çınlaması, tekrar tekrar göz göze gelişlerimizin bir anlamı olmalıydı. Birlikteliğimizin, dostluğumuzun. Paramızı bölüştük, zevklerimizi, amaçlarımızı en önemlisi yaşamayı paylaştık küçük kahvede.” (s. 252)

‘Sabahsız Geceler’de yazar-kahraman Selim İleri, yalnız yaşayanların olgunlaşamayan, sonuçlanamayan aşklarına dair düşüncelerini dile getirir.

“Kimi zaman ilişkilerimizde solgun bir aşk öyküsü, amansız acılar bırakarak yanıp sönyüyor. Çünkü yalnız insanlar, belki de sevme yetisinden yoksun oldukları için, sevgilerinde olağan sonuçlara varamıyorlar.(...)Bir insanın yalnızlığına pek çok aşk karışıyor ve galiba hiçbiri de bitmiyor.” (s. 412-413)

## 2.2.16 CİNSELLİK

Cinsellik özellikle “Otuz Yılın Bütün Hikâyeleri”nde sıkça işlenen bir meseledir. Bu hikâyelerde cinselliğin tasviri önemli yer tutar. Son hikâyelerde ise cinsellik arka plandadır, siliktir. İleri'nin cinselliği işleyişini anlamlandırma

noktasında İleri'nin eserlerini inceleyen araştırmacıların ifadelerine bakmakta yarar var. Bu kapsamda birkaç çalışmadaki dūřüncelere yer verelim.

“Selim İleri'nin cinsellik unsurunu işleyişiyle, cinselliğin bireysel boyutu yanında toplumsal bir boyutu olduğunu, toplumsal ortamın ve siyasi baskıların cinsel tercihleri yaşamada yönlendiriciliğini göstermek istediğini, aşkın ve sevginin, cinselliğin dar çerçevesine sıkıştırılmayacak kavramlar olduğunu savunmak istediğini söyleyebiliriz.” (Güçlü 2008:107)

“Yazarın sık sık toplum baskısından, törel değerlerin birey üzerinde yaptığı baskıdan bahsetmesi dikkat çekicidir. İleri'nin cinselliği, böyle bir karşı koyuş, böyle bir başkaldırma adına ön plana çıkardığı dūřünülebilir.” (Harmancı 2006:281)

“Selim İleri, cinselliği çođu zaman bir özgürlük sorunu olarak görür. Yazar romanlarında resmi ahlakın, toplumsal cinsiyet rollerinin dayatmacılığına karşılık eşcinselliği ya da aykırı bir cinselliği işlemsindeki ısrarcı tavrının dayandığı özgürlükçü anlayışı Yařarken ve Ölürken'de řu sözlerle ifade eder: “Bugünkü toplumsal hayatın yetkeye ve sıklıdüzene dayalı ortamı beni geriyor, bambaşka bir dūnyanın var olabilmesi için başkaldırıya çekip götürüyordu. Saçma ve korkunç bir bürokrasinin kurbanı olmuş öğretileri bir kenara itip, kendime, sanatın yordamına güvenerek yol arıyordum...” ” (Mengi 2009:85-86)

İleri'nin cinselliğe yer verişini anlamlandırma açısından araştırmacıların paralel dūřündüđünü görüyoruz. Bir tarafta yerleşik algılar; toplumun algıları diğer tarafta sanatçının ‘muhalif kimliği’ ile açıkça yer verilmesine izin verilmeyen veya hoř görülmeyen cinselliğin ve farklı cinsel kimlik edinimlerinin işlenmesine yönelik tavrı. Burada Mengi'nin (2009:96) dikkat çektiği “normları sarsmak” tabiri önem kazanır. Yerleřik algıların haricini dūřünme ve işlemeyi normları sarsmak olarak dūřünebiliriz. Bu bağlamda Mengi'nin (2009:83-84), Ahmet Oktay'ın ifadelerine yer vermesi önemlidir.

“Ahmet Oktay, “Cinsellik, Erotizm ve Ötesi” başlıklı yazısında, 1950 sonrası Türk romanında cinsellik ve erotizm sorununu örnekleriyle açıklar. Oktay’a göre, “yazarlarımız artık egemen ideolojinin cinsellik sorununa yaklaşımını dışlamakta, şimdiye kadar sapkınlık sayılmış eğilimlerin suçlanmamasını istemekte, erotik anlatımın gerekliliğine inandıklarını sezmektedirler.”(...)Ahmet Oktay aynı yazıda, cinselliğin kışkırtılıp kışkırtılmadığı ve bir satış ögesi olarak kullanılmasının öngörülüp görülmediğinin araştırılması düşüncesiyle de Fethi Naci’ye benzer bir yaklaşım sergiler.”

Görüldüğü gibi, İleri’nin cinselliğe yer verişine sadece yerleşik algılara karşı oluşundan bakmamak gerekir. Cinselliği, satışı arttırıcı bir unsur olarak da değerlendirmek gerekir. Mengi’nin 13.01.2009 tarihli İleri ile görüşmesinde, İleri cinselliği öne çıkarması ile ilgili olarak şu ifadeleri kullanır.

“Beklenen hep o tarz yazı yazmaktı. O tarz dediğimiz neydi. Daha çok bireysel tarafı ağır basan ama bunun dışında mutlaka sonuna doğru cinselliklerin de romana fazlasıyla girdiği bir anlayıştı.” (Mengi 2009:277)

İleri’nin ifadelerinden de cinselliğin yoğun işlenişinde edebi çevrelerin etkili olduğunu anlıyoruz. Harmancı (2006:282), belli bir zaman sonra -“*Anılar; Issız ve Yağmurlu*”dan hareketle- İleri’nin cinselliğin “düzemini kısıtığını” belirttiğine dikkat çeker.

İleri kahramanları dışlanmaları, sevgisizlik görmeleri gibi pek çok nedenle yabancılaşır, yalnızlaşır ve muhalif kimlik edinir. Neticede cinselliğe soğurlar veya genel algıların tersi yönde cinsel kimliğe sahip olurlar.

‘Bi Keman’ hikâyesine baktığımızda, çocuksu veya çocuksu olan bir delinin keman alma arzusunda olduğunu görüyoruz. ‘Bi Keman’da çocuk veya çocuksu olan bir delinin keman alma arzusunda olmasının yanında sıkça cinsellik odaklı göndermeler yaptığını görürüz.

“Geçen gün komşumuzun oğlunun kızkardeşi donunu çıkardı balkonda. Ağbisi bi dövü-bi dövü; dayısına da diyeceklermiş akşama; “Kız deli misin sen!” dedi annesi, “bi daha oranı herkeslere gösterirsen döverim seni,” dedi, “kemiklerini kırarım valla.” ” (s. 9)

Yukarıdaki ifadelerde üzerinde durmamız gereken nokta kahramanın çevresinin kızın yaptığı eylemi olumsuzlayışını, hoş görmeyişini fark edişidir. Dolayısıyla kahraman, yapılmaması istenen bu eylemi ve eylemin yapılışından sonra karşılaşılabilir muhtemel tepkilerden birini öğrenir. Hikâyenin yorumlanması açısından Sayın’ın (2006:44), değerlendirmelerini önemiştir.

“Bi Keman öyküsü Selim İleri’nin Yeni Ufuklar Dergisi’nde 1966’da yayımlanan ilk öyküsüdür.(...)Hep sayıkladığı “Keman” normal bir çalgı aleti olmaktan çıkıp adeta bir sevgili kimliğine bürünür. Sanata/müziğe susamış küçücük çocuğun dış dünyadan ilk yediği darbe/dışlanması/ötekileştirilmesi yumurtacıdan keman istemesi sonucunda olur. Yumurtacı onu: “Deli” diye nitelendirir. Ama çocuk ona ulaşma yönündeki ısrarından asla vazgeçmez. Bu öyküyü ilkin almamızın nedeni hem Selim İleri’nin yayımlanan ilk hikâyesi oluşu hem de birey x toplum çatışmasını işleyen ilk hikâye olmasıdır.”

Sayın’ın değerlendirmelerine katılıyoruz. Bu hikâyeyi ilk olarak ele almamız Sayın’ın düşüncelerine yakın oluşumuzdandır. Üzerinde duracağımız nokta kahramanın dışlanması, keman alma noktasında engellenmesi veya kemana ulaşamamış olması neticesinde çevresi ile ters düşmesi ve yukarıda dikkat çektiğimiz toplumun hassas olduğu noktayı fark edişinin ardından, muhalif bir tavırla komşunun kızından toplumca hoş görülme eylemi yapmasını istemesidir, yani cinselliğe yönelişinin muhalif bir tavırla gelişidir.

“Bir keman istiyordum, bi kemanım olsun, almadılar ki; kızdım bi güzel, gittim komşunun oğlunun kızkardeşini çağırdım, orasını göstereyim diye, “Hadi kız,” dedim, “hadi be göstereyim.” “Olmaz,” diyo, “bilmem ne bey amca,” diyo,



“dayım akşamları kızıyo,” diyo. “Hıh,” diyo ninem, “onun hangi dayısıymış o,” diyo, “anasının aftosu o ayol!” ” (s. 10)

Deli, diyebileceğimiz kahramanın bakış açısından ve anlatımından okuduğumuz satırlarda kişinin keman isteğinin yanında yer alan bu satırlar İleri'nin hikâyelerinde cinselliğin tutacağı yeri göstermesi bakımından dikkate değerdir. Çünkü Sayın'm da ifade ettiği gibi “*Otuz Yılın Bütün Hikâyeleri*”nin ilk hikâyesi olan ‘Bi Keman’, 1966 tarihlidir.

‘Hüzün Kahvesi’nde kahraman –isimsiz- anne ve babasının cinselliği yaşayışına şahit oluşu ve komşularının tacizine maruz kalışı yönüyle yaşadıklarından etkilenir. Her iki durum kişi, üzerinde cinselliğe dair bir tiksinti durumu oluşturur, yabancılaştırır.

“Kösnüyle ışıldıyordu gözleri. Küçükken karşımda soyunurlardı utanmazsızca, “anlamaz o” derdi babam. Memelerini tutardı annemin, sıkı sıkı tutardı, saçlarını çektiyordu. Omuzunu ısırdı annem babamın. Yattığım köşede büzülmüş, iğreti uykularda, tiksınçle gözlerdim ikisini. Güneş ışınıncaya kadar seviştikleri olurdu.” (s. 14)

Komşusunun kahramana sapıkça yaklaşımı kahramanın yaşamında, iç dünyasında tamiri mümkün olmayan tramvatik sonuçlar doğurur. Kahraman yaşadıklarını unutamaz, her daim hatırlar. Çevrece yaşatılan her olumsuz yaşantı kahramanın yabancılaşmasını derinleştirir, toplumla arasındaki mesafeyi açar.

“Bir gün ev sahibimiz tavşanlarını göstermek için yukarıya çağırmişti. Sayısız tavşanı var sanıyordum. Birer ikişer çıkmıştı merdivenleri. Dalgın, ağırbaşlı, yorgun bir çocuktum.(...)Saçlarımı okşamıştı evin sahibi, eli sırtıma inmişti, pantolonumun askılarını... Askılarını, gri pantolonumun askılarını çözmüştü.(...)Sana söyleyemezdim tabii, yüzüm varmazdı olanı biteni anlatmaya. Kınayacaksın, küçümseyeceksin diye ürkerdim, tüylerim diken diken olurdu.(...)Fırtınalı bir geceydi o gece, sık sık yukarıya çıkmamı istemişti evin sahibi. Kedimi koynuma almıştım

geceleyin. Yüreğim deliniyordu. Düşümde yüreğimi yıkıyordum, ovuyordum iyice, kan pıhtıları temizlenmiyordu bir türlü. Ondan kalan izleri çıkaramıyordum.” (s. 14-15)

Yukarıdaki alıntılardan da anlaşılacağı kahramanın geçirdiği yaşantılar psikolojisini altüst etmiştir. Nitekim kahraman yaşadıklarını, komşusunun tecavüzünü sevdiği kişiye anlattıktan sonra terk edilir.

‘Kırık Minyatür’de cinsellik yaşanmamışlıklar, yaşanmayacaklar üzerinden anlatılır. Kemal içe kapanıktır, cinselliğe mesafelidir. “Korulara gitmiyoruz. Kızlara uzanmıyoruz. Nesrin’i öpmüyorum dudaklarını tanımıyorum.” (s. 324). Kemal’in geçmiş yaşantılarından hatırladığı denizkızı da hikâyede cinselliği çağrıştırır. “Denizkızı öküzgözünden bir taç takar. Memelerini bir istiridyenin incili kabukları örter. Çok güzeldir.” (s. 325). ‘Kuşlar Mı Konar’da Kemal, geçirdiği yaşantılar sonucu, içe kapanmışlığını, yalnızlığını ve cinsellikten tiksintisini ifade eder. “İlgençlik. Aşkla arkadaşlığı koparan, aşkı cinsel kıpırdanışlarla besleyen ilgençlik. Sonsuz bir nefret. Cinselle dönük her şeyden tiksiniyorum.” (s. 382).

‘Yürek Burkuntuları’nda Bay T., ‘ayrıksı’ bir kişidir. “Çocukken de ayıydım ben. Bebeklerle oynamayı severdim, allı pullu kuklalarla. Zayıflamam, incelmem gerekiyormuş.” (s. 25). Bay T., eşcinseldir. İlgi isimli erkek sevgilisi ve Sevgi isimli kadın sevgilisi vardır. Hikâye Bay T.’nin anlatımı ve bakış açısından oluştuğundan ‘Yürek Burkuntuları’ndaki cinselliğin yer aldığı satırlarda eşcinsellik öne çıkar.

“Aksaray’da vefalı bozacısına bağlı bir Perihan Hanım gibi gergefili alıyorum elime. Alacalı bulacalı ipliklerden kullanacaklarımı seçiyorum. İlgi’nin gövdesine seriyorum en güzellerini, en ipeksileri gizli köşelere seriyorum.” (s. 21)

“Ermişin biri gebe kalmış benden, benimkinden... İlgi yaklaşmıyor yanıma nedense. Ant içti olup biteni anlatmamaya. Gezinler de geldi, yabancı insanlar. Birini köşeye çekip soracaktım, “eşsevileri nasıl karşıyorsunuz?”

diyecektim. İlgî'nin alay edeceğinden, apaçık küçümseyeceğinden ürktüm; yapamadım.” (s. 23)

“Kasketli işçiler burada pişpirik oynuyorlar; nicedir yadelerde kavuşmadığım tuğla bacalı fabrikaların dinç ve sağlıklı işçileri. Kocaman elli, kocaman sesli. Sövüyorlar arada bir ana avrat. Başım dönüyor, çayevinin bulanık havasını solumak başımı döndürüyor, sonra bu diri ve erkek yapılı işçiler... Sevgi neme benim!” (s. 29-30)

Bay T. Sevgi ile evleneceklerini söyler ancak Sevgi'nin İlgî'yi öğrenişinden sonra her şeyin bittiğini düşünür. Şöyle ki; Bay T., iktidarsız olduğundan Sevgi ile ilişkide bulunamaz. Bu noktadan sonra da Sevgi ile daha yakınlaşamaz. Yakınlaşmak istese de cesaret edemez. Edilgenliği ağır basar.

“Koca yalı bomboş, denize girdik. Kurulanırken yanıma yaklaştı, havlumu çektir ansızın, öylece kalıverdim. Usunca kandırarak, coşturarak beni. Aldırış etmedim. “Kadınlardan tiksiniyor musun?” dedi kırgın. “Vazgeç” dedim, “sonu güzele varmaz bunun.” “Aldırma” dedi, “o yaşlı adam yapacağını yaptı zaten çoktan” dedi. “Ama” dedim, “ben” dedim... Sevgi ağlamaya başladı o dakika. “Zorlama” dedim, kolundan tutup yatağa sürükledim. Bütün çabama karşın beceremedim istediğini, onurum kırılmıştı hem.” (s. 29)

Bay T., çekingen ve çevresinden ürken bir yapıdadır. Çevresinin kendisi ile ilgili düşüncelerinden rahatsızdır. Zaman zaman çevreye karşı öfke duyar. Toplum tarafından eleştirilir, küçümsenir. Bay T., çevresine karşı bu bağlamda yabancılaşmıştır, toplumu eleştirir ve topluma nefret besler.

“Herkes arkamdan gülüşüyor yanılmıyorsam. Onlardan tiksiniyorum. Batı kapılarında öcümü alacak yarıtancı krallar gerek bana. Akhileus, geyiksi eşsevgiliniz Patroklos'a ağlayan, bir yedibaşlı ejderha gibi düşmana saldıran dost önderim benim, neredesiniz!(...)Ötekiler dedikodularını varsın kendi başlarına yapsınlar. Sergime de gelmesinler.” (s. 24)

Bay T, İlgi'ye yaklaşımdan ziyade Sevgi ile bütünleşmek, beraber olmak ister. İlgi'yi unutmak ve arkada bırakmak niyetindedir. Bir bakıma eşcinselliğinden yana değil normal bir birliktelik biçiminden yana tavır alır ve adım atmaz. Karamsarlığını aşabilecek ve yaşama tutunuşu Sevgi ile yakalayabilecektir. Ancak Sevgi ile birliktelikleri devam etmeyince hikâyenin son satırlarında İlgi'yi bıçaklayarak öldürdüğünü anlatır.

“İlgi'yi beni bekler buldum. Bomboştu tepeye değin yol. İşimi kolaylaştırdı bu. “Hadi” dedim, arkasını döndü, ceketini çıkardı önce. Ağırdan araladım yağmurluğumu, ekmek bıçağını çıkardım; o öyle arkası dönükken batırmaya başladım. Delik deşik edinceye dek, orasına en çok orasına en çok da. –Koptu, çamura karıştı.- Vurdukça açıldım, aydınlandım. Güldüm güldüm. Ağladım ağladım. Yitirdim bir et yığımında İlgi'yi.” (s. 35-36)

Burada şunu belirtmek gerekir, Bay T.'nin günlüklerinde gerçek ve hayali olan durumlar vardır. Bunlardan özellikle gerçeğe yakın, olabilir olanların da ‘gerçekleşmiş’ olduğunu söylemek güçtür. Bay T., bu cinayetten önce ise dindar, olduğunu dine döndüğünü söyler. Hikâyenin ilk satırlarında ise sol düşünceye yakındır. Neticede bu bilgiyi –dine dönüşünü- ve İlgi'yi unutmak isteğini dikkate aldığımızda Bay T.'nin İlgi'yi öldürüşünde yaşamında geride bırakmak istediği eşcinselliğini bu cinayete gerçekleştirmek istediğini düşünebiliriz.

Hikâyede eşcinselliğin dışında cinsellekle ilgi pek az şey vardır. Bunlardan en önemlisi Bay T.'nin okul yıllarında, İlgi'nin cinselliği yaşamak için gittiği geneleve gidişlerini anlatan satırlardır.

“Kargaları sapanla nasıl yaraladığını, kanatlarından iğreti bir çarpmaya gerip nasıl sattığını ben bilirdim. O parayla geneleve gittiğini söylerdi herkese. Dostu varmış orada. Öbür öğrencilerde giderlerdi geneleve, pörsümüş memeli orospularla yatmaya.” (s. 20)

Kadınsı erkeklerin olduğu hikâyelerde eşcinselliğin yaşanışı tasvir edilmez hissettirilir. Çevresine yabancılaşan ve yalnız olan kahramanların ayırt edici yönleri kadınsı erkek olmalarıdır. ‘Yıllar Var Ki’de kahramanın –isimsiz- yitirdiği arkadaşının ardından yaşadığı yalnızlık vardır. Kahraman yalnızlığında arkadaşı ile yaşadıklarını arkadaşının kendisi için ne ifade ettiğini anlatır bir bakıma. Bu anlatımlarda kahramanın arkadaşına eşcinsel anlamda bir yakınlık duyduğunu hissederiz. Ancak bu yakınlığın cinsellik boyutu hikâyede sınırlıdır. “Gülerdin kadife pantolonlarıma, muhallebicilerde cumartesi tavukgöğüslerimiz, tıraş etmeye kalkmıştım beni, bir yerimde üç kıl kalmış diye.” (s. 254), “Toplu yürüyüşlerde, “Eleele tutuşalım” dendiğinde sarı benizli, elime yapıştığını hatırlıyorum. Elim küçülür, ufalanırdı. Sol elinde bir çakının derin izi, söğüt bıçaklarken.” (s. 250). Hikâyede mekândaki nesnelere üzerinden de cinsellik işlenir.

“Teker teker kaldırdın. Çıplak kadın fotoğrafları. Memeleri hormon iğneleriyle şişmiş sarışınlar, sudan çıkmışlar da ıslak giydikleri.(...)Duvara çakılmış demir rafta kalın ders kitapları, ciltlenmiş, kaplı; aralarında kötü baskılı seks romanları.” (s. 253)

İleri’nin hikâyelerinde eşcinsellik, topluma yabancılaşmış kahramanların özelliği iken bu kahramanlar yukarıda görüldüğü gibi karşıt cinsle, cinsellik yaşamaktan da geri durmazlar. İleri, burjuva kişilerini yansıttığı hikâyelerde ise cinselliği burjuvaların yozlaşmış yönlerinden birisi olarak kurgular. Burjuvaların iğrenç ilişkiler içerisinde olduklarını ortaya koyma amacındadır.

‘Kötülük’te cinsellik Kenan ve A.S.’nin bakış açısından işlenir. Kenan, bohem hayat sürer. Bu nedenle cinsellik hayatının önemli bir kısmını teşkil eder. “O sıralar, uzak akrabadan ‘şen dul’ Halide Hanım’la ateşli bir aşk macerası yaşıyordum.” (s. 565).

“Şimdi karşımda eski ‘şen dul’ metresim, tam olgunluk çağının ateşiyle kıvranıyordu. Sirtüstü yatağa uzanmış, onun kösnül dansını izliyordum yan gözle. Metresimi tatmin

etmeye galiba imkân yoktu. Ne kadar yorgun olursam olayım, ne kadar bitkin düşersem düşeyim böylesi bir duruş beni çıldırtabilirdi.(...)Metresim, sanki komodinden almak istediği nesneye uzanıyormuşçasına, bacaklarını belli belirsiz iki yana açtı. Kadınlığının sergilenişine yürek dayanamazdı artık...” (s. 567-568)

A.S. ise Kenan’ın eşi Neslihan ile görüşmektedir.

“Bizi her yaz başlangıcı buralara çeken aşktan başka ne olabilir ki; ve bu, pahası fazlasıyla ödenmiş, sınanmış, bağlılığı defalarca kanıtlanmış bir aşktı. Onu her yaz orada; birbirimizin etinden hem acılar, hem de sonsuz dirilişler hissettiğimiz eski ve çöküşteki sayrıl güzelliği yansıtan otel odasında bulacağımı bir yemin gibi biliyorum.” (s. 576)

‘Kötülük’te A.S. ile Kenan, aynı kişilere temas ederler. Cinsellik, bu ilişkiler yumağında karşımıza çıkar. Ancak ‘Kötülük’te cinsellik, Kenan ile A.S.’nin okul zamanlarında yaşadıkları eşcinsellik yönüyle de yer alır. Kenan’ın aşağıdaki cümleleri bu duruma işaret eder.

“... romancı A.S.’yle (utancımın, A.S.’nin gerçek adını açıklamama imkân yok; utancımın, nefretimden, öğrendiğim için...) aramızdaki gizli bağı, kimseler çözemez.” (s. 547)

Kenan’ın A.S.’nin romanından okuduğu satırlarda Kenan ile olan ilişkilerine dair ipuçları veren satırlarla karşılaşırız. “İçte yaşananları bilmiyorduk. Bilmiyorduk; orada iki çocuğun karşılıklı oturduğunu, yıllar önce çiçekli halılara yan yana uzanarak...” (s. 577). Cinsellik, ‘Kötülük’te özellikle Kenan’da ön plana çıkar. Kenan’ın kahraman olduğu hikâyede Kenan’ın cinsel yaşamı daha ön plânda konu edinilir. Kenan’da cinsellik bir yaşam biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

‘Pastırma Yazı’nda cinsellik, burjuva yaşantısının bir görünümü olarak, yozlaşmış ve iğrenç ilişkiler yumağı diyebileceğimiz nitelikte hikâyede yer edinir.

Burjuvanın yozlaşmışlığı cinsellik ile gözler önüne serilir. Elif'in babası cinselliğe düşkündür. Çıplak kadın fotoğraflarından oluşan koleksiyonu vardır.

“Atıf Bey arslan pençelerini hafif hafif kaşıyaraktan gösteriyordu tarih sırasına göre dizdiği fotoğrafları; birtakım şişman, topuzlu kadınlarla burma bıyıklı erkekler sevişiyordu en eskilerinde, “Değerli çok değerli bunlar” diyordu bir yandan da ellerini ovuştura ovuştura.” (s. 132)

Faruk'un Elif'le birlikte olduğunu bilmesine rağmen Faruk'un Elif'i aldatmasına zemin hazırlar. “Yeğeni Selva'yı gösteriyor, “ “Güzel karıdır ha!” diyordu, “bana çekmiş. Evli olduğuna bakma, pas verir; yakışıklı delikanlısın sen de.” ” (s. 132). Selva da Atıf Bey'den farksızdır. Eşi Bülent'i, Bülent de Selva'yı aldatır. “ “Sen ye Köstebek, ye de koynuma girdiğinde kemiklerinle sevişmeyeyim.” Bülent'e aldırılmaz söyler dururdu.” (s. 134).

“Savunurdu Selva kendini: “Biz karı-koca çözümledik meselemizi. Bülent ayrı, ben ayrı. Manevi bir evlilik, birlikteliğimizden memnunuz, hepsi bu. Orospuluk etmeden duramıyorum. Bir diyecekleri mi var, umurumda bile değil Köstebek. Sevdim mi bir erkeği bin defa, yüz bin defa dünyaya gelsem onun olmak isterim.” Açardı gözlerini faltaşı faltaşı.” (s. 143)

Burjuvanın eşcinsel ilişkilerine de dikkat çekilir hikâyede. Akın jigolodur, erkekler ve kadınlarla ilişkide bulunur. “Selva geldiğinde Akın da katılırdı aramıza. Yaşlı kadınlara arkadaşlık ederdi Akın. “Erkeklerle de” diye fısıldardı kulağıma Memo, kızlara duyurmadan.” (s. 143).

“Akın'da gözü vardı hepsinin sanırım, itliğine bile tutkundular.(...)Memo'nun gizli eğilimleri olduğunu Akın'a, ensesini en çok ona kaşıtmaya tutkun olduğunu fark etmemiştim ben. Selva söyledi...” (s. 155).

Faruk da bir süre sonra burjuva yaşamına alışır. Bu yaşam biçimi içinde bohem bir hayat sürer. İğrenç burjuva ilişkilerine dâhil olur. ‘Pastırma Yazı’nda cinsellik, yozlaşmış burjuva yaşamının çürümüşlüğünü bütünüyle ortaya koyar.

“Elif’le yattık. Benim cesaretim yoktu, o istedi otel odasında sıcak ve penceresinde kar.(...)Göbeğine dokundum orta parmağımla. Kalktı soydu beni, uyandırdı.(...)“Uzadı bu iş” dedi; “seni seçtiysem yatmak için; açık açık söylerim ben, karar verdimse kimse karışamaz.” Sıcaktı yatak; “Canını acıtman” dedim ve kasıklarında sancılar aradım.” (s. 146)

“Aliş gülümsemekle yetinmedi, odama çıktı, yanıma oturdu(...)Tuttu ellerimi, esrar uyuşturuyordu her yanıma, aldırmadım, tuttu bileklerimi, tuttu kollarımı. Yaşından beklenmeyen çevikliklerle hareket ediyordu. Yakaladığı fırsatı değerlendirmekte ustaydı. Yinelendi fırsatlar...” (s. 148)

‘Kapalı İktisat’ta kahramanın –isimsiz- bohem hayatı sürdüğü zaman diliminde, hazza dayalı hayatında cinsellik önemli yer tutar: “Ofelya koynumda, Danimarka kraliçesinden daha sevişken, daha gözü dönmüştü.” (s. 432). Cinsellik, bu hayat biçiminin merkezindeki bir unsur olarak kahramanın yaşamını çevreler. Cinsellik, kahramanın çevresine bakışı ile de hikâyede yer edinir. Aşağıdaki alıntıda kahramanın daha sonradan duygusal bir aşkla bağlanacağı Nedret’e bakışı bu hususta önemlidir. Kahraman bohem yaşamının içinde cinselliği yönüyle Nedret’i hayal eder.

“Bu süreçte boyna Nedret’in kendi bedeninden ayrı bir varlık gibi yaşayan unutulmaz ellerini düşünmüştüm. Uzun, sivriltilmiş, ama boyasız tırnaklarını, birçok geceler sırtımda, derimi ince çizgilerle kanatırken düşlemiştim. Hattâ bu ellerin yalnız sırtımı, vücudumun hemen her zaman örtülü yerlerini değil, herkesin gördüğü boynumu, alnımı, şakaklarımı da kanatmasını istiyordum.” (s. 432)

‘Hayatımın Romanı’nda Cenân Hamimefendi, aristokrat bir kadındır. Yaşlılık yıllarından geçmiş yaşamını anlatır. Sık sık yaşantısında dair namusluluğuna



göndermelerde bulunur. "...kocalarımdan başka kimsenin eli elime değmedi. Az iftira etmediler onunla bununla kırıştırmışım sözde..." (s. 171), "Allah biliyor, zevcelerim dışında bir kul, kadın kısmından olsun, erkek kısmından olsun üryan görmedi beni. Dikkat ettim bu yaşıma kadar sakladım vücudumu yabancı gözlerden." (s. 176). Ancak Cenân'ın kendine dair değerlendirmeleri ile anlatımları birbirini tutmaz. Tutmayan meselelerden biri de cinselliktir. Cenân, ısrarla altını çizdiği namusluluğunun aksine evlilik dışı cinselliği yaşayışının da altını çizer. Yaşamında sırayla evlendiği ve birlikte olduğu kişilerle cinselliği yaşayışını anlatır. "Bana sarıldı Burhanettin Efendi, erkek terine ne kadar ihtiyacım varmış(...)Ertesi günü akşama değin yataktan çıkmadık." (s. 212), "Tabiî gittim ve hemen o gece Kont Malinovski'nin oldum. Hayatımın unutulmaz gecelerinden biri..." (s. 221).

"Ben de o güne değin erkek vücudu görmemiştim.(...) Aldıran kim, herif saldırdı üstüme, Madam Modistra'dan liralar verip aldığım elbiselerimi parçaladı. Öküz gibi böğürüyor. Girdik yatağa, seni gidi orospu seni diyor bir yandan da bana.(...)Hakkını vermek lazım, Ömer Tevfik Efendi güçlü kuvvetliydi. Bir gecede üç dört sefer cinsi münasebette bulunurdu. O Beyoğlu'ndaki karıların adamı yiyip bitirmesine rağmen." (s. 188)

"Doğrusu Necib Bey cinsi münasebette Ömer Tevfik Efendi kadar güçlü kuvvetli değildi. Lakin insan gerek kış geceleri ve gerekse yaz akşamlarında uyandığında bir erkeğin ter kokusunu duymak, teneffüs etmek ister bitişiğinde. İşte Necib Bey'in bana bahşettiği nimet budur ve kendisine medyunum." (s. 197)

'Duyarlık'ta yaşlı aristokrat kadının geçmiş yaşamını anlattığı satırlarda cinselliği içeren ifadeler de yer alır.

"...onların erkekleri donlarını çıkaramazlardı yatakta, ah! çapkındı büyükbaban, göğsündeki kılları kazıtmış, tam orta yerde inciler beş on tel kıla geçmiş, sahici capon incisi, gören şaşar, o memeler kara düğme, çakıl meme çukur göbek, oğlanlar kızlar ardında, kısmet benle evlenmesindeymiş, ama

benden güzeli de yoktu, çengiler arkamdan koşar,  
hanımcığım yatalım diye...” (s. 121-122)

‘Hicran Yarası’nda 1930’lu yıllarda geçen bir aşk öyküsü vardır. Hikâye takma adının Leyla olduğunu söyleyen asilzade bir genç kızın günlükleri üzerine kurgulanmıştır. Cinsellik, daha doğrusu cinselliği andıran ifadeler bu günlüklerde karşımıza çıkar. Bunlardan ilki Leyla’nın âşık olduğu bahriyeli bir gençle bir garsoniyere gidişini anlattığı satırlardır.

“Bugün Şişlide bir garsoniyere gittik. Bir apartmanın en üst katı, gelişigüzel döşenmiş. Hatta zevksiz. Duvarlara, hiç penceresiz duvarlara nü fotoğrafler asılmış. Yüzimin hicabla kızardığımı görünce özür diledi. “Burada kim bilir kaç kadınla beraber olmuştunuzdur.” dedim, bunu söylerken haifif ve hoppa gözükmemeye dikkat ediyordum. “Ne desem inanmazsınız.” dedi.” (s. 104)

İkincisi ise Hamdune Hanım’ın eşini aile dostlarıyla aldatmasıdır. “Hamdune Hanım’ın Celil Bey’i aldatacağını –hem de en yakın tanışlarıyla- hiç düşünmezdim. Bunların hiç biri mühim değil zaten.” (s. 99), “... Hamdune Hanım’la Mösyü Jorj (George) –aile dostları- bir otel odasında basılmışlar. Celil Bey’den başka herkes biliyormuş olup biteni. Biçare Celil Bey! ...” (s. 107). Leyla’nın yazdığı dolayısıyla Leyla’nın bakış açısından anlamlandırdığımız satırlarda Leyla’nın toplumsal kabullerin haricinde yaşanan bir cinselliğe bakışının olumsuz olduğunu görürüz.

‘Prens Hamlet’in Trajik Öyküsü’nde (PHTÖ), tiyatro sanatçısı Feridun’un hayatında cinsellik önemli yer tutar. Feridun, kişisel güzelliğine, görünümüne narsistik düzeyde önem verir. Feridun’un hayatını kuşatan bu iki unsur, kişisel bakım ve cinsellik hayat biçimi olarak Feridun’da ön plandır.

“Bununla birlikte güzelliğe aşırı düşkün, dış görünüşe fazlasıyla önem veren bir insan olduğumu baştan, ilk satırlarda belirtmeliyim. Dış görünüş o zaman benim için, tüm varlığıyla bir müjde, bir sevinç gibiydi.(...)Sonra,

mevsim yazdan sonbahara dönüşü ne kadar etkileyiciyse, hayatı ve erkeği tanımış bir kadınla... benim sahte konteslerimle beraber olmak da o kadar lezzetlidir: Bırakın o sizi tatmin etsin, yormayın kendinizi.(...)Asaletleri karyolaya kadar süren yerli kontesler, geniş döşeklerinde öyle darmadağınık, çoğu zaman akşamdan kalma makyajları akmış olarak uzanırlar, seyredeler, iç geçirirler ve çıplaklığımdan, havlunun yırtmacından etkilenecek tekrar sevişmek isterlerdi: Sabah postası.” (s. 729-730-731)

Feridun’un yaşamında insani olan duyguların arka planda kaldığı gerçeği üzerinden konuya yaklaştığımızda yüksek değerlerin, bir amacın, hedefin gözetilmediği yaşamda yaşamak salt anlamda dış görünüşe, cinselliğe indirgenir. Düşünce, insani değerler ve paylaşımlar bu bağlamda yaşamın dışında kalır.

‘Müsamere’de burjuva çocuğu olan ilkokul öğrencisi Tugay’ın cinsellik ile tanışmasını ifade eden satırları okuruz.

“Annem, onlar bütün gün gebe kalırlar, her dokuz ayda bir çocukları oluyor diyor. Ben artık nasıl çocuk doğduğunu öğrendim. Zafer anlattı. Annem hâlâ bilmiyorum sanıyor. Babama da söyledim; güldü, başımı okşadı. Bitkilerde de öyle oluyormuş; önce erkek tohum havalanıyormuş esintide, yel alıp onun tozlarını dişinin orasına sokuveriyormuş. Zafer de bunu bilmiyor işte.” (s. 111-112)

Hikâyede Turgay’ın cinselliğe ‘merak’ı olduğu görülür. “Nesrin Gemici’ye iki buçuk lira verdim, donunu sıyırdı kızlar yüznumarasında. Paçavra gibi donu, benimki hep ağ...” (s. 112), “Zafer yeni sünnet oldu, geçen güz; bibisini gösterirken yakaladı annem bizi. Bir daha görmeyeyim dedi. Bir gün haçlığını vermedi.” (s. 113).

‘Ayrılık Var’da fabrikatör Ayhan Bey’in eşi olan Nur, kocasını Fikret ile aldatmanın hayalleri içindeki tipik bir burjuvadır. “Nur, Hep Fikret’in etli

dudakları... Kulak memelerini emen, öpüp ısırın, diliyle dilini arayan, gövdesinin gizliliklerini tadan o anlamlı, kösnül ağız...” (s. 287).

‘Denizkızının Öyküsü’nde cinsellik, hikâye kahramanın –Yazar- kentte dolaşmaları sırasında edindiği izlenimler neticesinde ahlâki boyutuyla, yozlaşmış yaşamın bir eleştiri konusu olarak işlenir.

“Alelâdenin hükümleri bütün bir yaşam’a, yaşamın dokusuna sızmıştı.(...)gün ışığına kavuşturulmadığı sürece her şey ve her ilişki serbestti. Buralarda böyle ayak üstü tanışıyorlar, birbirlerine anlamların en karanlığıyla göz süzüyorlar, defalarca bakıyorlar, söze dökülmemiş, gizli kapaklı alışverişlerde bulunuyorlar, sapkın ilişkiler kuruluyor(...) Çiçek Pazarı’nda bira içen bir adama yaklaşarak(...)Eminim ki evlisiniz.(...)Bir yandan da az ötenizdeki sarışın delikanlıya gözlerinizi dikmişsiniz... ah o sizin esnaf ahlâkınız!(...)Demin gözlerini dikmiş olduğu iri kıyım sarışın delikanlı birasını ve kokoreç tabağını alarak yanına gelmişti. Adam, iki altın dişini göstererek gülümsedi.” (s. 536-537)

Yazar’ın izlenimlerinde eleştirdiği cinsellik eşcinsellik boyutundadır. Toplumda ahlâksal anlamda olmaması gereken olarak Yazar’ca algılanan durum, toplumun her alanda yozlaştığını gösteren görünümlerdendir. Yazar, eşcinselliği bu bağlamda sapkın bir ilişki biçimi olarak tasvir eder.

İleri’nin işçi veya toplumun alt sınıfının cinselliğini işlediği satırlarda ise cinsellik yozlaşmayla değil yaşamda aşkla gelen bir yaşantı olarak karşımıza çıkar. ‘Ağlayan Kiremitler’ ve ‘Zeytinliklerin Altında Sükûn Yok’ta cinselliği içeren ifadeler dikkate değerdir. İşçilerin cinselliği yaşayışları daha insancıl bir bakışla hikâyelerde yer edinir. Dolayısıyla bu ifadelerde cinsellik tiksiniyecek bir durum olarak değil aşk duygusunun beraberinde getirdiği bir durum olarak algılanır.

“Pijamasını giyer Recep, kolundan yakalar Macide’yi, ayol et yanacak valla; et köşede ispirto ocağında pişer, kimyonu biberi boldur. (Birisi görececek, ne diyecekler halimize, âlemin

ağzı torba değil ki büzesin. Şu Recep'in umurunda değil dünya.)" (s. 79)

"Fabrika kent dışındadır. Sabahları tek odalı evlerden, çocukların apansızın bilmiş gözlerle içeriye gireceklerinden korkak, yarı kalmış sevişmelerle bezgin yollara düşülür, yollar türlü taşıtlarla uzar da uzar." (s. 80)

"O kızlar o açık unutulmuş düğme aralarından güzel göğüsleri gözüken erkekleri konuşarak dönerler evlerine.(...)Sabah zeytinliklerde gene geniş ve güzel göğüsler bulacaklardır, bir gün sevecenlikle sarılacakları." (s. 89)

Diğer taraftan cinsellik, Macide'nin küçük yaşta zorla evlendirildiği ve terk ettiği hoca dolayısıyla hikâyede yer edinir. Hoca, sapkın eğilimleri olan birisidir. Eğitim verdiği çocuklara sapkınca yaklaşımları vardır. Bu nedenle Macide, hoca ile yaşadığı ilişkiyi öğrenerek hatırlar.

"-Hoca yetmişinde bir adamdır, kız çocuklarına meraklı, Kur'an kursları açar evinde. Gel benim yavrum, gel benim evladım; sıyr donunu, dua yazacağım göbeğinin altına. Macide sarışın bir kadıncıktır, bütün geç kızlık umutları kan içinde can çekişen. Kocaman, kıllı, iri başparmağı hocanın, ah! her gece o kocaman ve kıllı iri başparmak...(...) (Koynuna almıştı hoca, beni çıplanmışım kızarak, o kocaman başparmağını... Acıyla bağırıyordum, ağzımı öbür eliyle. Emmiş emmişti kan içinde parmağını. Gözleri oyuklarından dışarıya fırlamış. Kocaman kocaman ağzını şapırdata şapırdata..." (s. 88-89)

Cinselliği ortaya koyan diğer hikâyelere baktığımızda ;'Para'da çocuğun – Kemal- yalnız olduğunun kitaplara düşün olduğunun altı çizilirken. Kemal'in incelediği kitaplardan birinde cinselliği andıran resimlerin tasviri vardır

"Köşkte renkli kitaplar da vardı. Birinde gebe bir kadın resmi vardı. Küçük çocuk gizli gizli ona bakardı. Kadının karnını

açardı.(...)Gebe kadının karnını ellerdi küçük çocuk.  
Çözemediği bir şeyler kımıldanırdı gövdesinde.” (s. 264)

‘Erişmez Nevabhar’da Kemal, Asım Paşa’ların köşkünü ve eski yaşamı anlatır. Köşkün beslemesi Hafize’den bahseder. Kemal’in Hafize’den bahsettiği satırlarda cinsellik hikâyeye dâhil olur. “(Üç beş yaş büyüktü Hafize benden. Ergenlik çağına girmişti. Memeleri usul usul sivriliyordu.)” (s. 303).

“...bir ara “Hafize’yi sormayın” dedi; “yanımıza yeni bir apartıman yapıldı ya, Şükrü Paşa’ların konağı yerine, işte oraya yeni de bir gelin girdi. Damadın odasına Paşa’nın nü koleksiyonundan fotoğrafler aşırıp at sen, sonra da balkona çık, çırılçıplak soyun. Bir dövdüm, bir dövdüm...” Bana bakıp sustu Nezihe Hanımefendi...” (s. 304-305)

‘Sizinle İğrenç’te Kemal, çocukluğunda Belkıs yengesine duyduğu aşkı anlatır. Kemal’in çocukça aşkı zaman zaman cinselliğe kayar. Aşağıdaki alıntılar bir rüya atmosferinde gelişir. Kemal’in amcası ve Peride de aynı rüya atmosferinde yer alır.

“Bir sokaktaymışız yengemle ikimiz. Giysilerimiz yokmuş üstümüzde. Ben çok utanıyordum. Ellerimi önüme kapıyordum. “Utanma” diyordu yengem, “onlar utansın.” Çevremizdekileri gösteriyordu.(...)Babaannem komşumuz Meliha Hanım’ın kızı Peride’yi Sedat amcama itekliyor. Peride hiç utanmadan eteklerini açıp bacakarasını gösteriyordu amcama. Amcam boynundaki altın bileziği çıkarıp Peride’nin çıplak beline takıyordu.(...)Yengemle kaçıyor muyuz biz. Artık bir türlü önümü kapatamıyordum. Yengem kucaklıyordu beni. “Seni seviyorum” diyordu.” (s. 313)

Cinsellik, ‘Lanterna Magica’da, “Babam artık büyüdüğümü, hayatı olduğu gibi öğrenmem gerektiğini söyledi. Rüzgarlar, bitkilerin erkek tozlarını dişi döl yataklarına serperlerdi... ben ürperdim.” (s. 395); ‘Sabahsız Geceler’de, “Yakınlarda, birkaç yüz metre ötemde, daha beş ay önce birlikte olduğum bir

arkadaşım oturuyordu. Otuz yaşlarında, kahverengi gözlü(...)bir grnç kadındı.” (s. 414), “Önemli olan, eşsiz yaradılışlarımızı birbirimize sergilemekti(...)Bazan ona sarılmak, ruj sürmemesine karşın hep kızıl dudaklarını defalarca öpmek istiyordum.” (s. 417), ifadeleriyle yer alır.

Cinsellik, ‘Eski Bir Roman Kahramanı’nda İleri’nin yirmi dört yıl önce kaleme aldığı eserinde gerçek kişilerden esinlenerek oluşturduğu kişilerden biri olan Betigül ile ilintili olarak hikâyede yer edinir. “ “Onu çırılçıplak... Onunla ikiniz çırılçıplak... Yirmi dört yıl –Evet, yirmi dört yıl!- sonra yabancı. Sizli bizli konuşan. Onu açık saçık sözlerle...” (s. 6), “Yıllar bir sürü şeyi yok ediyor. Sonra birden! Yıllar öncesinin bahriyeli, çocuk tenteleri! İkiniz de çırılçıplak. Karmakarışık.” (s. 10).

‘Kılıç Artıkları’nda kahraman –isimsiz- okul yıllarını, anlattığı anılarında cinsellikle ilintili göndermelerde bulunur. Bu satırların hikâyenin genel yapısı ile ilintisi zayıftır.

“...hep çıkararak sınıflardan, “Çişimiz geldi” diye, çocuksu gülücüklerle, bacakarasında çoklaşan kırıksıklıklar, sonra evlenecekler yıllar sonra, unutacaklar hep gördüklerimi, nasıl soğuklarda, tedirginliklerde, gözetlerdim öfkeden mosmor, hiç yaklaşmadan. Hiç utanmasız yaptıklarından; öğretmenlerde –öğretmenler de ses etmezlerdi- bakışları; bi yılışık öğretmen, o bi tanesi, okul gezilerinde çocukları uyutup, “Gel ben seni işeteyim” diye sonra, kasabalarda ışıksız, sıcak bungun hanlarda denize girilmiş 23 Nisan Antalya’sında, çuvalın üstüne yatmışlar bir kez, bi şilte altlarında, “Macit, Tarık siz benimle gelin” demiş, anlattılar bi öğrenciyken ben yılan saçlı, kabuğu dökülmüş dağsı ağzım kupkuru.](...)defterler karıştırılır, iyi bilirim, günlük gazetelerde aranır, bir dolgun meme ucu, sarılmış kadın-erkek ilişkileri, küçük fotoğraflardan bile kuşku, “ne biçim gazete oldu bu da” demeler, en sonunda çamaşırda don yıkarken, aranır, lekeleri, sarımsı...” (s. 232)

‘Şark ve Garp, Ne Şark Ne Garp’ta İleri, Tanpınar’ı hikâyenin merkezine alır. Tanpınar etrafında pek çok meseleyi ele alırken hikâyenin bir noktasında Tanpınar, psikanalitik eleştiri ve Tanpınar’ın Nuran karakterinin tahlili bağlamında cinselliğe değinir.

“Ne şenlik ne hengâme! Ne cîfe! Sabahattin’in kâtibi, siz ölmüşünüz tabîî, Nuran’ın bir delikanlı olduğunu yazdı, Yunanî bir aşk. Kâtibin iddiasına göre, Sabahattin’in Maçka’daki evinde kültür ocağı, salon littéraire, gecede, sarhoşken ve gözyaşlarıyla “itiraf” etmişsiniz.(...)Bir yandan da Adalet’e o mektubunuz: Paris’te, geçen akşam, “muhacir kuş cinsinden bir Lolita”ya rastlamışsınız, Karacaoğlan’ın katar katar turnalarından biri, “yumurta gibi” bir kızmış. Ölümler acı çekmez derlerse de, kalbiniz ansızın sancıyor. Geçştiriyorsunuz. Göçmen kız Viyanalı, size yolu soruyor. Siz de evinizin adresini vermeye kalkışıyorsunuz, verse miydim Adalet?(...)“Lolitalığı ayıplamayı bekleme benden diye yazmıştınız, “içim gidiyor vallahi.” Öyleyken, psikanalitik eleştirisinin pençesine düşeceksiniz. Bu psikanalitik eleştiri müthiş bir şey, imkân, yöntem. Eviriyor çeviriyor, herkesi her şeyi, sözleri, davranışları, mimikleri, duruk fotoğraftaki bakışı, gülümseyişi, mektubun, romanın satır aralarını, bütün ‘malzeme’yi kalbura döndürüyor. Sabahattin’in eski kâtibi, Nuran’a muhacir kızı ekliyor, elinde Argo Sözlüğü, “yumurta gibi”yi uzun uzadıya tahlil ediyor. O kadar gönençli, o kadar mutlu ki, yeni sakal taraşı olmuş!, tüysüz!, bıyıksız sakalsız!, işte işte! Diyor, dil sürçmesi dedikleri!.. Ne bayağılık! Nuran’a verdiğiniz onca emek... Acaba ne istiyordu sizden? Neyi kurcalıyordu? Umarsız gelgit.” (s. 143-144)

### 2.3 KAHRAMANLAR

İleri’nin hikâyelerinde iki kutup vardır. Bunlardan ilki ve olumsuz kapitalistler, burjuvalardır. İleri, burjuvaları hikâyelerinde eleştirir ve yozlaşmış, özlerine yabancılaşmış insanlar olarak ortaya koyar. Burjuvaların haricinde sosyalist, düşüncedeki devrimciler hikâyelerde karşı kutbu oluşturur. Bu iki zıt düşünce ve kişilerinin haricinde İleri’nin kahramanları vardır. İleri’nin kahramanları yaşadıkları



zamanın hâkim ideolojilerine mesafelidirler. Herhangi bir düşüncenin insanı olmaktan imtina ederler. Yaşamı hazır düşünce kalıpları ile değerlendirmekten, toplumun genel geçer ölçütlerinden uzaktadırlar. Kahramanların yaşama bakışları; yaşanan zamanı ve mekânı değerlendirişleri değer ölçütleri ideolojilerden, toplumdan ‘farklı’ olması nedeniyle ‘yabancı’ ve ‘yalnız’dırlar. Yabancı oldukları madden ve manen ayrı düştükleri dış dünyadan ‘kopuk’turlar. Kahramanlar, kapitalist, burjuva düşüncelerinden ve yaşamından kesinlikle uzak dururlar. Sosyalist düşünce ve kişilerine ise ılımlıdırlar. Hatta sosyalist hassasiyetlere de sahiptirler. Ancak, biraz önce de dikkat çektiğimiz gibi bu düşüncelere ve bu düşüncenin insanlarına mesafelidirler. İleri’nin kahramanları, yaşamı özgürlük, hümanist ve eşitlik gibi ölçütlerle, kendi bakış açıları ile değerlendirirler. Özgür insandırlar. Ancak kahramanların geneli edilgendir, duyarlıdır. Bu yapıları nedeni ile yabancılıkları ve yalnızlıkları içinde umutsuzluğa kapılırlar, nihilizme sürüklenirler. İçe kapanırlar.

Çalışmamızın bu noktasında İleri’nin hikâyelerindeki kahramanları yukarıda değindiğimiz hususiyetler etrafında inceledik. Bu doğrultuda çalışmamız açısından seçiçi davranarak İleri’nin hikâyelerinde öne çıkan kahramanları ele aldık.

### 2.3.1 TOPLUMSAL KONUM VE MESLEĞE GÖRE KİMLİK

#### 2.3.1.1 AYDIN

‘Kapalı İktisat’ta Nedret, aydın oluşunun, muhalif kimliğinin getirdiği eleştirel yaklaşımıyla hikâyedeki asıl karakterdir. Nedret, hikâyede kahramanın - isimsiz- bakış açısıyla ve diyaloglardan takip edilebilir. Nedret, hikâyede gözlerin çevrildiği kişidir. Etken, baskın karakter olan Nedret, kişiliği ve aydın yönüyle ‘Kapalı İktisat’ın kahramanını -isimsiz- biçimlendirir. “... eski ve beysoylu aileden gelen Nedret...” (s. 433), Eğitim itibariyle yüksek tahsilli olan Nedret, ‘Kapalı İktisat’ta bir aydın profili çizer.

“Nedret’inse, Amerika’nın ünlü P. Üniversitesi’nde mastır yaptığını öğrendim. Bir süre orada Ortadoğu uzmanı Bay Cek Cansın’ın yanında çalışmış; ama yurtsamaya dayanamayarak Türkiye’ye dönmüş ve bir iki ay sonra da kendisine tanıştıırılan Zafer’le evlenmiş...” (s. 431)

“Karısına gelince; o, müzikten gönendiğı kadar, şiiri, resmi de seviyormuş.(...)Nedret; İkinci Dünya Savaşı’nın öncü bir tutumla, siyasal açıdan irdeleyen, ama psikolojiye de – siyasadan kaynaklanan toplumsal psikolojiye- geniş yer veren sanat yapıtlarıyla, özellikle sinema alanındaki değeriendirişlerle ilgilenip ilgilenmediğimi sordu. Bir iki film adı saydı.” (s. 434)

Yukarıdaki ifadelerden anlaşılacağı üzere Nedret, komple bir aydındır. Hayatın her alanıyla ilgili, bilgili ve fikir sahibidir. Nedret, dışıl özelliklerinden ziyade hikâyeyi entelektüelliğıyle sarar. Nedret, aydın kimliğı ile kendini ve evrenini algılar ve anlamlandırır. Muhalif olma, yerelden evrensele açılan bir düzlemde Nedret’te bir ‘aydın’ hassasiyeti olarak açığa çıkar. “... İnsan ruhunun karmaşık yapısı, bireysel sorunlar deşilmedikçe dünya uygarlaşamayacaktır.” (s. 435). Nedret’in “ılımlı insanlar, ancak kendi dirimleri süresince yaşamak isterler. Gelecek fikrinden yoksundurlar.” (s. 435), ifadelerinin aşağıdaki düşüncelerle yorumlanmasının daha açıklayıcı olacağı kanısındayız.

“Burada her şey gözümüzün önünde. Artık komprime değıl. Tek tek irdelenmesi gereken insanlar, töreler, yaşama biçimleri... Şu küçük kızın bu şarkıyla nasıl içten etkilendiğini görüyor musun... Bu insanların şarkıları var. Kederleri var. Aşkları... Bizimkinden çok daha soylu duyguları var. Sevgilerinde özverili hepsi de. Yerleşik düzene bilinçsizce de olsa karşı çıkıyorlar. Buradaki ışıltıyı birikimi göremiyorsunuz.(...)Onları aşağılayarak, küçümseyerek, ezik hayatlarına boyna ölüm serpererek neyi tanıtıyoruz? ” (s. 440-441)

İlkin Nedret’in sosyalist bir duyarlılık taşıdığı açıktır. Bu duyarlılık ya da bakış açısı entelektüelliğinin getirdiğı muhalif tavırla burjuva ve diğeri kesimlere eleştiriyi beraberinde getirir. İkincil anlamda Nedret, kendi şahsını da içine alacak

şekilde toplumun alt kesimlerinin içinde bulunduğu durumu özeleştirel bağlamda -‘aydın’ı- da eleştirir. Bu bağlam içinde eleştirilerin salt sosyalist bir bakış açısını taşımadığını da söyleyebiliriz. Nedret’in salt ideolojik bakıştan uzak olmasını komple bir aydın olmasında aramak gerekir. Nitekim ‘Kapalı İktisat’ın kahramanı aracılığıyla bunu fark edebiliyoruz.

“Son yıllarda çevremizde böyle bilgiç kadınlar çoğalmıştı. Vizon, astragan, çinçila kürkleriyle Ortodoks devrimci havalara bürünüyorlardı. Nedret’i o kadınlar arasından sayamazdım. Bütün davranışlarıyla yeni, hiç rastlamadığım türden bir insandı. Bir yandan burjuva kültürünün incelmışliğini sergiliyor, bir yandan da burjuvazinin yaşama biçimine karşı çıkıyordu.(...)“...o liberal burjuvalar o ılımlı insanlar, çıkarları zedelenmeye görsün, hemen canavar kesilirler” demişti.” (s. 435-436)

Kahramanın Nedret’i değerlendirilmesinde, Nedret’in üst tabakadan bir aydın olduğu ancak samimi bir tavır sergilediği ve salt bir düşünceye izafe edilmeyecek nitelikte olduğu anlaşılır. Nedret, toplumun büyük kitlelerinin duyarlılığını taşıyan aydın kimliğiyle farklı bir yerde durur. Diğer bir açıdan Nedret, kadın kimliği ile ve karakterini belirleyen diğer unsurlarla birlikte ‘aydın’ olmanın açmazlarını yaşar.

“Nedret’se acı acı güldü. “Benden istenen” diyordu bana dönerek, “dünyadan habersiz bir ev kadını gibi yaşamam, evimin kadını olmam. Tam bir ‘Madre-Madonna’, Türkiye’de Doğu kültüründe yaşamak bile bir şey değiştirmiyor. Şu ‘evinin kadını’ sözü bile ne bayağı bir şey!”(...)Nedret avuçlarıyla yüzünü kapadı. Sonra yeniden ikimize bakarak, “Anlamıyorsunuz” dedi, “anlamıyorsunuz... Bunlar genel olgular, ama her birey üzerinde tekil yönelmeleri var.” Anlamadığımız doğrudu.(...)Hayır, hiç kimseye benzemiyordu bu kadın.” (s. 437)

Nedret’in kadın olarak itiraz ettiği toplumun kadına bakışıdır. Nedret’in komple bir aydın olmasının yanında bütün bu itirazlarını göz önünde bulundurduğumuzda “bunalım” (s. 440), içerisinde olduğu görülür. Nedret’in bunalımı, başta ‘aydın’ın zihni olarak yalnızlığı ve çevrece anlaşılama sorununu

içerir. Nedret'i tüm bu çıkarsamalar ışığında değerlendirdiğimizde; özgür insandır diyebiliriz. Kendini, çevresini ve evrensel meseleleri dert edinmiş, kendi gözüyle gören, değerlendiren bir karakterdir. Nedret, özgür insan olarak hikâyenin kahramanını içinde bulunduğu yabancılaşma -yozlaşma- meselesinden koparır, çevresini bilinçlendirir. bağlam ışığında değerlendirildiğinde daha anlaşılır olur. Hikâyenin başlangıcında iki buçuk aylık gebe olan Nedret, doğum sırasında vefat eder.

### 2.3.1.2 ÖĞRENCİ

‘Asalak’ta Güner, evlatlıktır. Ailesine ve yakın çevresine yabancılık yaşar. “Nuri Turan’ın soyadını verdiği uzak ve babasız bir çocuk.” (s. 57 ). Tıp öğrencisidir. “Ben Güner’im, Güner Turan değil. Yalnızca, onların içinde yaşadığımdan ses etmeyen, sinir uzmanı olacağına inanır gezer, donuk, insanlardan kaçan biri.” (s. 53). Burjuvaziye mensup ailesinden ve çevresinden bir tek annesine yakınlık duyar. Ailesini ve çevresini hikâyede Nazım Hikmet’i temsil eden Eşref Selim’i eleştirdikleri için olumsuzlar. Eşref Selim ve onun düşüncelerine yakınlık duyar, ondan etkilenir. “Niçin var olduğumuzu, insanca yaşamamanın ne demek olduğunu Eşref Selim’le öğrenmiştim.” (s. 58). Bu bağlamda Güner’in eleştirileri ve düşünceleri ideolojik bir bakış açısından yoğunlaşır. Eşref Selim, haricinde kendi düşüncelerine yakın hiç kimsesi yoktur. Yalnızlık içindedir. “Herkes ayrıydı benden.” (s. 58). Yalnızlığının iki boyutu vardır birincisi evlatlık olmaktan ve ailesindeki sevgisizlikten gelen yabancılığının; ikincisi yukarıda dikkat çektiğimiz gibi düşünsel anlamda Eşref Selim’den başka yakınının olmayışının getirdiği yalnızlık. “Beni hiç anlamazlardı, kimse anlamazdı beni. Doğuyla batı arasındaki bocalamaların sancısını çeken bir kuşağın ürünüydüm, sık sık kavga olurdu evimizde.” (s. 52). “Bir vapur gelir yanaşırdı. İnsanlar insanlar çıkarlardı içinden; benim için kimse inmezdi, benim için kimse kalkan vapurlara el sallamazdı.” (s. 61). Hiç kimsesinin olmadığı hemen her şeye ‘yabancı’ olduğu buradasından uzaklaşmak ‘gitmek’ ister. Tıpy bitirdikten sonra ülküsü uğruna Anadolu’ya gitmeyi, orada

kendine yeni bir hayat kurmayı düşünür. Zaman zaman umutsuzluk içine düşse de ‘gitme’ isteğinden ve iyi yarınlar umudundan vazgeçmez. “Kasabanın birine gidecektim, herhangi bir kızla evlenecektim. İyicil, enstitü bitirmiş, oya yapmasını bilen, fırında kabak pişiren, karlı kışlı günlere erişte hazırlayan kızım biriyle.” (s. 62). Gitme isteğinde kente olan olumsuz bakışının da payı vardır. Çünkü Güner’in değerlendirmeleri her şeyi ikiye böler: iyi ve kötü. Kötü olanlar ailesi ve burjuvazidir. Kentte, bu bakış açısından kötü olanların tarafında kalır. “Damlardan damlardan, apartmanlardan, taşıtlardan kaçalım; ava çikalım isterdim.” (s. 51). İyi olan Eşref Selim’dir. Güner aradığı sevgiyi yakınlığı sadece Eşref Selim’de bulur. Ailesinden ise bir tek annesine yakınlık duyar. Bunda da annesinin düşüncelerine olan saygısının payı büyüktür.

“Ama annem; annem koltuğun içine gömülmüş, anlayışlı, belki bilgisiz, olup bitenleri kavrayamadan sever beni. Ülküme, inancıma saygısı vardır. Kızkardeşiyle babamın yanında soluk silik bir kadıncıktır annem, Urumelili.” (s. 55)

Güner, aydın hassasiyetlerine sahiptir. Her şeyi kendi gözü ile görmek değerlendirmek ister. Sol düşünceye yakın olmasına rağmen Rusya’daki uygulamalara ihtiyatla yaklaşır, mesafesini korur. “Orada çalışmadan geçinmek, çalışınca kazanmamak diye bir şey söz konusu değildi. Parayı bile kaldırıyorlarmış yavaş yavaş. İyi miydi, kötü müydü; kavrayamazdım.” (s. 58). Güner’in burjuvaziye ise bütünüyle eleştirir. Burjuvaziye ve onun uygulamalarına, insanına iyi bakmaz. Bu eleştirilerinde ideolojik duruşunun rolü vardır. Güner, idealleri olan bir öğrenci olarak ‘kötü’ kabul ettiklerine yabancılaşırken kendine ve insanına yabancılaşmaz. “Ben Güner’im yalnızca bir kişi. Eşref Selim’in evinde koca bir çini soba vardı(...)Kızıl bir alev yanar da yanardı içinde. Yüreğim o ateşle severdi insanları ve ben böyle ayrı, böyle terk edilmiş...” (s. 60). Bilinçlilikle dünyaya bakar. Manevi ve düşünsel yalnızlığının bir gün sona ereceği umudundan vazgeçmez. Yalnız olmasına karşın nihilizme düşmez. Kendisini çevreleyen algılara karşı direnir, ayrık tutumuyla başkaldırır. İç dünyasında bu tavrını görürüz.

“(Hesap vermek zorunda değilim. Kimse yargılayamaz beni, başıma buyruk yaşamaya alışığım ben. Ama meraktan çatlayacaklar, ille anlatayım diye bekliyorlar. Dinleyip, göz süzüp, baş sallayıp, el ovuşturup duracaklar karşımda. Bitirince bitmez tükenmez öğütlerini, bilgiç görüşlerini ortaya dökcekler. Birbirlerini kesip bağıracaklar. Susup bekleyeceğim ağzımı bile açmayacağım artık.)” (s. 51)

Güner, yabancılığı, yalnızlığı ve umutsuzluğu yaşamasına rağmen pek çok İleri karakterine göre güçlüdür. Aydın hassasiyetleri ile ‘özgür insan’ portresi çizer. Muhalif kimliğe sahiptir. İdeallerinden, umutlarından vazgeçmez. ‘Asalak’ta çizilen Güner karakteri İleri’nin ideolojik tavrından beslense de İleri kahramanlarının –baş kişi- arasında onlara oranla daha güçlü, etken ve iyimser duruşuyla ayrı bir yer edinir.

‘Pastırma Yazı’nda Faruk, kendi yaşamını anlatır. Faruk’un yaşamının incelenmesi ve anlaşılması açısından Faruk’u üç dönem halinde incelemek gerektiğini düşünüyoruz. Faruk’un yaşamını bu bağlamda; ilkin sol düşünceye yakın, ikincisi burjuva yaşantısı dâhilinde yozlaşması, yabancılaşmasının, üçüncüsü kimlik bunalımı ve sonunda büyük bir kopuşun olduğu dönem diye kabaca kategorize edebiliriz.

Faruk, Bursa’dan İstanbul’a üniversite okumak için gelir. Sol düşünceye yakındır. Bir burjuva kızı olan Elif’i sever. Elif’in tipik burjuva yaşantısından uzak oluşu Faruk’un Elif’in ailesine yaklaşmasını sağlar. Bu dönemde Faruk’un Elif’e olan aşkı ön plandadır. Faruk’un Elif’in ailesi ile yaşamıyla Faruk’un yaşamında zamanla büyük kırılma yaşanır. Aşk Faruk’u sürükleyen bir nedendir. “Korkular kaplıyordu yüreğimi, sevdanın ardı sıra kalkıp gelmişim onun yaşadığı yerlere, çok şeylerden ödün vererek.” (s. 131). Faruk, Elif’in evinde yaşamaya başladıktan sonra burjuva yaşantısının içine düşer adeta. Faruk, burjuva yaşantısı içinde yaşarken zamanla yozlaşmış burjuva yaşantısına dâhil olur. “Çabuk alıştım Erenköy’ündeki hayata. Yüzüm gözüm değişti, bakışlarım, el hareketlerim.” (s. 134), “Zenginlerin, Rasim’in deyişiyle türetilmiş burjuvaların dünyasına çabuk kapılmıştım. Bursa,

oturduğumuz ev yaşanmamış yerlerdi hayatımda.” (s. 140). “Kişiliğim durmadan değişiyordu; Vadia Hanım’ın yanında Cumhuriyet’i eleştirmeye bayılırdım, Atıf Bey’leyken de çalışana ufuklar açan Cumhuriyet’i övmeye.” (s. 144). Dolayısıyla Faruk, bu süreçte hem kendine yabancılaşır hem de inandığı değerlere, topluma.

“...Kemalist. Öyleydim o sıralar, elimden düşmezdi Söylev, aşırı öztürkçe sözcükler ezberlerdim sabahtan akşama, eskimiş görürdüm halkın kullandığı dili. Arıtmak, Arapçasının Farsçasının yerine öztürkçesini bularaktan. Halkın dilinden koptuğumu, birlik kurmak istediğim insanların diline yabancılaştığımı fark etmezdim hiç. Memo’ya gidip geldikçe sorumsuzluğundan utandım, kaygısızlığımdan.” (İleri 1997:153)

Faruk, burjuva yaşamının içine batmasıyla bohem, nihilist bir yaşama kadar gider. “Bah’ı, Şubert’i elektronik müzikle çalan plaklar çalardı evinde. Dinlerdik esrarlı cigaraları sarıp. Gerçekten kopmuş yaşıyordum” (s. 141), “Esrara alıştırmıyorlardı, en güzel dünyayı tanıyayım diye.” (s. 147), “Ben de düşünmezdim, alıştırmıştım kendimi hiçbir şey düşünmemeye.” (s. 145). Yaşantısının özellikle bu noktasında Faruk, bilinçlilikten uzaktır. Yozlaşmışlığı içinde sürükleniyordur. Bir süre sonra yaşamını değerlendirmeye alır. Yaşayışından memnun olmadığını özeleştirel şekilde ortaya koyar. “Yapaylığımı, kılışeleşmiş duyarlıklarla kendimi yitirdiğimi gördüm Doçent Necati’de.” (s. 160). Burada Faruk’ta bir farkındalık durumunun geliştiğinin altını çizmek gerekir. Faruk, burjuva insanın yozlaşmışlığını, ahlaki çöküntüsünü ortaya koyar. “O evde herkes yabancı dergilerin reklam fotoğraflarına benziyordu.” (s. 132), “Ayrı sokaklardan geliyorduk, başka sesler başka çalgılar. Ben Afrika menekşelerine limonluklarda tutkun, o evlerde alışkın.” (s. 128). Faruk, burjuva ve onun getirdiği yaşama ait olmadığını altını böylece çizer. Ancak mesele bu kadar basit değildir, aksine bir kimlik bunalımını da beraberinde getiriyordur. Çünkü Faruk, hem eski Faruk olmaktan hem de burjuva yaşamından ve anlayışından uzaktır. “Ne alan adamı olmuşum, ne onların istediğince türedi bir burjuva. Yozlaşan, toplulukların dışına kayan, inançlarını yitiren bir bir...” (s. 150). Faruk’un yaşamında son olarak duracağımız meselesi, bir bağlanmasının olmamasından veya olamayışından diye bahsedebileceğimiz ‘ait olamama’

probleminden kaynaklandığını düşündüğümüz kimlik bunalımı meselesidir. Faruk'un odaklandığı nokta kendiliğidir. Umutsuzluk ve gitme isteği ağır basar. “Sevince, mutluluğa benzer bir şey kalmadı hayatımda.(...)Yaşamamdan kim yarar görecektir.” (s. 169), “Pılımı pırtımı toplayıp sonbaharda döndüm Bursa'ya.” (s. 157).

“Birkaç aydır ter basıyor, bunalıyorum. Kendi kendimle hesaplaştığımdan. Hesap soruyor inançlarım yaşadığımdan. Ucuz felsefe oğlum, boş ver diyorum. Olmuyor. Olmaz da. Durup durup ter basıyor, gebe karılar gibi midem bulanıyor. Safra çıkarıyorum ikide bir. Kusmaktan içim sızlıyor nefes aldığımında.” (s. 138)

Bu noktada; ilk olarak Faruk, burjuva ve anlayışından tamamen yüz çevirir. Çünkü burjuvalar ile hiçbir ortaklığının olmadığını düşünür. “Birleşen doğrularımız yoktu, birleşen amaçlarımız, birleşen ereklerimiz. “ (s. 152). İkinci olarak sol düşünceye yakın bir Faruk'ken hikâyede sosyalist ideolojiyi temsil eden Rasim'e ve Rasim'in düşüncelerine de yabancılaşmış, bu düşünce ile arasına mesafe koymuştur. “Rasim'den soğuyordum, Rasim'i ütopyacı sayıyordum...(...)Karma karışıkta kafamın içi.” (s. 136), “Ayaklanmasını istediği, özlediği insanlar Rasim'in hizmet için bize yarışlılardı... “ (s. 142). Faruk, kalıp düşüncelere sırtını döner –kapitalizm, sosyalizm- ve kendiliğini, dünyaya bakışını kendi düşüncesi ile oluşturmak ister. Farklı düşünüş ve bu düşünüşle gelen sorular ve tespitler vardır. Aşağıdaki satırlar Faruk'un ideolojilerden kendini ayırtışını ortaya koyar.

“Dolu kitap karıştırdım. Karagöz metinlerinden başka bir şey bulamadım. Karagözcünün dünyaya bakışını aradım, yoktu. (...)Sırasız okudum kitapları, aradığıma ipucu bulurum diye. Tarih kitapları karıştırdım, incelemeleri.(...)İnsanımızın ruhu, özü; kitaplarda aradım, sayfalara sinmemişti bile. Kötü, budalaca metinler okudum. Rasim'in düşünmediği ortak dili bulsam, evrensel işçi birliğinden yarar görmeyeceğimiz meydanda. Karışık, bulanmış, bölünmüş toplum. Bağdat Caddesi'nde oturan toplum, Şişli'de, Nişantaşı'nda, Etiler'de, Levent'te. İstanbul'da. Ankara'da. Büyük şehirlerde. Üniversitelerde okuyan insanlardan, kolejleri bitirenlerden, öğretim üyelerinden bir şey beklememeli. Dergi okuyucularından şık, pahalı, artistik. Büyük şehirlerde



yaşayan insanlar kendi alternatiflerini seçmiş durumdalar. Batılı, hümanist Anadolu yolculuğuna çıkmayı yılda bir, o da fırtınalı ılık ağustosta ihmal etmeyen. Nobel kazanmış romancıları buldum Karagöz kitapları ararken kitapçılarda. Tek tük kitapçıklar, pahalı ansiklopedilerin yetersiz bilgileri çıktı önüme. Hukuk bitmeyecek. Kesin bu. Hukuku bitirmeyeceğim. Okumayı boşlamak değil dediğim. Okutulana inanmamak, okutulandan kaçıyorum. Büyük şehirden de. Büyük şehirden. Herhangi bir şeyi özlemeden bu kez.(...)Benimle birlikte yalnız Karagöz takımım gidecek. Aradığım dünyaya bakışı bulamadım. Karagöz oyunlarının, hayalbazın bakışını dünyaya. Varsın bulamayayım, kendim arayacağım.” (s. 168-169)

Faruk, ‘aydın’ hassasiyeti ile kendine özgü bir düşünüşle kendi, kendiliğini ve yaşama bakışını oluşturma arayışındadır. Nitekim hikâye bu arayışın başlangıcı ile son bulur. Sorulan sorular büyük ve ciddi iken bu soruların cevaplanma noktasında nasıl, nereden ve ne kadarının cevaplanabileceği büyük bir meseledir. Çünkü bu arayışında Faruk, yalnızdır. Sağlam bilgi kaynaklarına ulaşmak zorundadır. Faruk’un arayışlarında odaklandığı nokta karagözdür. Faruk’un bu yönelişinin, farklı düşünüşünün hikâyede zaman zaman ipuçlarının verildiğini düşünüyoruz. “Eskiden varılacak yeniyi onca konuşup siyasetten görmezlerdi hiçbiri.” (s. 150), “Bağdat Caddesi’nin sahte inceliğini onun özündeki cevhere yeğledim.” (s. 169). Faruk, eskiden ‘öz’den hareketle bir bağlanma gerçekleştirmek, yaşama bakışını oluşturmak arayışındadır. Hikâye bu arayış dâhilinde sonlanır. Son olarak, İleri’nin Kemal Tahir’in düşüncelerinden etkilendiğini ve bu etkilenişin izlerinin (Harmancı 2006:366), ‘Pastırma Yazı’nda var olduğunu belirttiğini ifade edelim.

### 2.3.1.3 GENÇ

‘Güzün Savaş’ta anlatıcının “... sarı saçları omuzlarına dökülmüştü bukile bukile; sanki gençti, otuzunda var yoktu.” (s. 68), diyerek tasvir ettiği Burak, devrimcilere katılır ve eyleme gider.

“...Kuzey’in arkasından koşuyordu, “bize katıl sen de” diye seslenmişti. Sonra birkaç kişi daha “hadi Burak” demişlerdi. Sanki birisi itmiş, birisi kolundan tutup onların yanına getirmişti. Onlara karışmıştı sonunda(...)“bizimlesin işte Burak” diyorlardı. Artık o ürkek, o baş cezası silik yaradılışı üzerinden atmış; umutla savaşılmaya gidiyordu.” (s. 64)

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere Burak’ın katılımı katılımdan ziyade Burak’ın devrimcilere katılmasıdır, dâhil edilmesidir. Daha ilk baştan itibaren Burak kırılğan ve ayrık yapıdadır. Nitekim bir süre sonra devrimcilere ve eyleme karşı mesafeli bir hal alır, yabancılaşır ve yaptıklarını sorgular. “Kuzey, “Kuzey” demişti, “doğru mu bu yaptığımız?” demişti. Oysa doğru olduğuna kendi de inanmamıştı...” (s. 64). Kalabalık içinde kendisini yalnız hissederek çünkü eyleme kendini veremez. “Derin derin soluyordu, içi bir garip yalnızlıkla dolup taşıyordu.” (s. 64). Eylemde ayrık bir tavır takınır polisler ve devrimcilerle arasına mesafe koymak ister. “...birbirini dinlemeden dövüşüyorlardı. Köşeye çekilmiş seyrediyordu(...)Birden apartmanlardan herhangi birine girmiş(...) Basamağa çökmüş ağlıyordu.” (s. 65). Burak, ayrıkılığı nedeniyle daha da yalnızlaşır. “Kuzey dinlemiyordu(...)Kimse dinlemiyordu onu, kimse ilgilenmiyordu onunla. Şimdi herkese yabancı, herkesten ayrıydı.” (s. 68). Tutuklandıktan sonra iletişimsizlik yaşar. Umutsuzluğa düşer. Devrimcilere karşı eleştirel bir tavır takınır. “ “Yalan diyorsunuz, yalan söylediniz” demişti(...) “Bağışla” demişti Serpil...” (s. 66). Burak, düşünceleri ve bakış açısıyla hikâyede ayrı bir yer edinir. Meseleleri kendi gözünden görür, devrimcilerle polisle arasına mesafe koyar. Yalnızlığı da bu bağlamda farklı düşüncelerde olmasından bu nedenle yabancılaşmasından kaynaklanır. ‘Özgür insan’ portresi çizer. Özellikle Serpil’in polislerce dövülmesi neticesinde önce çocuğunu sonra hayatını kaybedişine haricindekilerin bakışını eleştirir. ‘İsyan’ eder; insan hayatının yitişine ve önemsenmeyişine. Umutsuzluğu artar. “Gökyüzü hiç açmayacakmışçasına kapanmıştı.” (s. 72), “Hepsi kendi derdiyle, kendi tasasıyla doluydu.” (s. 70), der. Devrimcilerin ideolojik iyimserliğine karşın hümanist bir umudu taşır Burak. “Bir et yığını biçim kazanacak, insanlar arasında bir sevgi ürünü geliyecek, büyüyecek; sevmeyi, doğruyu, dostluğu öğrenecekti(...)Yüreğinde sıcak bir yel esiyordu.” (s. 67). Burak’ın isyan edişi bile

insanlık adına gerçekleşir. İnsanı öne alır, insanı önemser. “ “DÜNYA İNSANLARI BİRLEŞİNİZ” diye durmaksızın bağıırıyordu.” (s. 72). Burak; sesini yükseltmesi, kendi bakış açısıyla meselelere yaklaşması ve insanı merkeze alması nedeniyle sesini duyurmaktan tavrını ortaya koymaktan vazgeçmez.

#### 2.3.1.4 ÖĞRETMEN

‘Türküsüz’de gençlik yıllarında sevdiği ve evlenmeyi düşündüğü bir Marangoz’un ülküleri uğruna terk ettiği Suat’ın yabancılaşması, yalnızlığı, umutsuzluğu ve de kendini Anadolu’da öğretmenliğe, öğrencilerine adayışı anlatılır. Suat, çocukluğunda güler yüzlü, hayat dolu iken aynı zamanda kırılgan ve duyarlı bir yapıdadır. Daha bu yıllardan itibaren Suat’ın hassaslığı, kırılganlığının kendiliğinde yer edinmişliği hikâyede işlenir. Annesi Mediha, aşağıdaki satırlarda Suat’ın baskın olan yanının kırılganlığı, duyarlığı olduğunu altını çizer.

“Onun çocukluğu anılmaya değer bir tek. Saçları iki örgü omuzlarından sarkmışlar beline. Sırtında al al yabanlıkları. Güleç(...)Babasının öldüğünü sezmemişti o yıllar(...) Bakışlarında daha o yıllar açık seçik bir yalnızlık belirmişti. Karamsarlığa kapılacak diye yakınırdım. Nejat onu eğlendirmek için olmayacak gülünçlükler yaratırdı. Suat bizi sevindirsin diye güler, sonra gene öyle duruk, taş gibi, gözlerini uzak ve seçilmez bir noktaya dikerdi.(...)Biliyorum, kolay değil artık. Gecikti tomurcuklanması umutların. Bir şey dinlemiyor o. Benden başka kimsesi yok. Yapayalnız. ” (s. 38)

Abisi Nejat da annesi Mediha’nın değerlendirmelerine yakın bir bakış açısına sahiptir.

“İstanbul’a atandığını öğrenince sevinmemiş ama o. Belki bize değildi kırgınlığı. İnsanlaraydı. Yüreksiz, duygusuz bulurdu insanları. İnsanlar onun duyarlığından, ince şeylere bağlılığından, kaygılarından habersiz kendi tasalarıyla, kendi

sıkıntılılarıyla uğraşırlardı. Sabahları “günaydın” demeyi gereksiz gören tanışlara, akşamları okuldan “hoşça kalın” demeden ayrılanlara Suat yaklaşmazdı. Alışılmamış ilkeleri vardı.(...)Bir bir uzaklaştı herkes ondan.” (s. 41)

Suat, Mediha ve Nejat’ın anlatımlarına paralel şekilde kendisinin kırılğanlığına, duyarlığına, içe kapanma meyline ve hep var olan gitme isteğine atıf yapar. “Ben üzüldüm sık sık. Dileklerim olmayınca yıkılırdım.(...)Bir gün büyük bir vapur görmüştüm, bir gemi düşlemiştim, tanımadığım limanlarda aramıştım kurtuluşu.” (s. 39). Nitekim Suat, Marangoz tarafından ter edilişi ile içe kapanır, yabancılaşır ve ‘gitme’ isteğinin bir sonucu olarak Anadolu’ya öğretmenlik yapmaya gider. “Kaçmıştı o. Seninle Anadolu’ya gitmişti anne. Savaş yıllarıydı.” (s. 40). Kendini çalışmaya verir, “Ben öğrencilere adadım kendimi.” (s. 45). Annesinden başka yakınında kimse yoktur. Umutsuzluk içinde yaşar. “Bir şey dilemiyor o. Benden başka kimsesi yok. Yapayalnız.” (s. 38).

“Kızılın böylesi sana gidiyor Suat. Genceliyorsun, yaşlı mısın sen! Bırak ölümü düşünmeleri, sırasını bekleyen var. Sana mı düştü ak ak kefenlere bürünmek. Hiçbir mutluluğu tatmadan üstelik. Yaşamının güzelliklerini bilmeden, duymadan...” (s. 38)

Yalnızlığında, mutlu insanlara yabancılaşır hınç duyar, kıskanır. “Okulu, okulda evli öğretmenleri, sevgilileriyle yakaladığım öğrencileri de sevmezdim pek. Benim yalnızlığımı giderecek insanı onlar çalmışlar gibi gelirdi bana.” (s. 42). Suat, ‘içe kapanma’ bağlamında yabancılaşmayı yaşar. “Mektup bile yazmıyordu bana. Dünyadan elini eteğini çekmişti bütün bütüne.” (s. 40). Kendisi de içe kapandığını belirtir. “Kendi içe dönük dünyamda kıskançlıkla gözlerdim sevginizi.” (s. 42), “Yasaktı mutluluk. Yalnız kalmalar, acılar, üzünçlerdi dünyamızı oluşturan. Daha doğuştan, yaşamlarımızın ilk yazından sürgündük içe kapanmalara.” (s. 47). Suat’ın yabancılaşmasında aşkın olumlu sonuçlanmayışının payı vardır. “Ben sevda sözleri duymak isterdim geçmişteyken. Shakespeare’i onun için severdim. Elimden düşmezdi tragedyaları.” (s. 39). Terk edildikten sonra kendine, yaşamına yabancılaşır. Annesi Mediha bu durumu anlatır.

“Suat’ın elinden düşmezdi şiir kitapları. Kitapçı kitapçı gezerdi.(...)Sonra ölgün bir yaprak gibi pazarları beklemezoldu. Tek tek yırttı şiir kitaplarını, oyunları anmadı hiç. Fakülteyi bitirir bitirmez “gidelim” dedi.” (s.48-49)

Suat’ın öğretmen, entelektüel bir kadın oluşu neticesinde eleştirdiği bazı durumlar vardır. Bir kız, evlat olarak babasını, babasının kadına ve kumara olan düşkünlüğü ile aileyi felakete sürükleyişini eleştirir. (s. 46). Bir entelektüel olarak Rusya’daki komünist uygulamaları eleştirir. “Rusya’da tavuklar üç tane yumurtluyorsa bir tanesini sahibine bırakıyorlarmış, öbür ikisi devletin.” (s. 48).

### 2.3.1.5 İŞÇİ

‘Cumartesi Yalnızlığı’nda derici Kız’ın yaşamından bir kesit derinlemesine aktarılır. Derici Kız, işçi olarak çalışmakta emeğiyle para kazanmaktadır. Ailesiyle iletişimsizlik yaşar, “Sofra hep suskun yemek yeyişlerle sürer.” (s. 74), babasının emeğinin karşılığını almasından rahatsızlık duyar. “Baba kapıyı açtı aynı anda. “Aldınız mı haftalığı? “ dedi. Aldık ya, sana ne, ben ırgat gibi çalışıyorum bütün gün. Ama baba dinlemezdi böyle sözleri. Yapıştırırdı tokadı.” (s. 73). Kaynakçı ile evlenip mutlu bir yaşam sürmek arzusundadır. “Bir gün gidecek kız, Kaynakçı’yla evlendiği gibi gidecek.” (s. 73). Ancak cumartesi günü Kaynakçı ile tartışırlar ve Kaynakçı susar, Kız’ın elini bırakır. Kız yalnızlaşır. “-Sen sustun önce. Ağzının iki yanında yumuşamaz çizgiler, elimi bıraktın.” (s. 74).

“Kulağım sokak kapısında, açılmasını bekliyordum, senin gelmeni bekliyordum. Yalnızdım cumartesiydi. Cumartesi tek sevinç günümüdü, kötü geçemezdi dost yüreğim, sensiz olmazdım.-” (s. 78)

Kız’ın bu ayrılışla dünyası yıkılır. Umut ile umutsuzluk arasında gidip gelir. “ -Ağacı kartona çizerken kendince bir şarkı tutturdu, “barışırız nasıl olsa” diye düşündü. Dalları yeşile boyadı, beğenmedi, bir kahverengi aradı sıcacık.” (s. 75).

İçindeki sevgiye dayanamaz Kaynakçı'nın evine gider. Ancak Kaynakçı bir not bırakıp gitmiştir. Derici Kız'ın alt tabakanın bir insanı oluşu, yoksulluğu hikâyede önemli yer tutar. "...Tren yolunda yürüyorlardı. Ev ev dolaşmışlar, keselerine uygun bir şey bulamamışlardı." (s. 73), "Biz kentliydik, biz büyük kentin en küçük sokağında doğmuş, en büyük yoksulluğu tatmıştık.- " (s. 75). Yalnızlığın olumsuzluğunu içten yaşar. "Orada, o mermer taş yığını arasında beni böyle yapayalnız, böyle kaygılara düşmüş bırakmak erkeklige sığar mıydı?-" (s. 76). En sonunda susar, içe kapanır. " "Nereye kız?" demişti karşı evden bir komşu; yanıt vermemişti, yanıt vermeyecekti artık kimselere." (s. 77). Sevdiğine, ailesine, dedikoduculara ve zengin insanlara eleştirileri vardır.

Hikâyede işçi bir Kız'ın yoksulluğunun, yalnızlığının ve de umutsuzluğunun iç dünyasındaki yansımalarını görürüz. Evlenmek ister ancak geliri istediklerine yetmez. Sever, ancak Kaynakçı tarafından terk edilir. Ailesi içinde aradığı sevgiyi ve iletişimi bulamaz. Küçük bir çevrenin insanın yaşamındaki hayal kırıklıkları hikâyeyi kaplar. Derici Kız, bu açıdan çalışan, yaşamdan saf duygularla iyicil istekleri olan ama hemen hiçbir isteğine kavuşamayandır.

### 2.3.1.6 MİMAR

'Bir Denizin Eteklerinde'nin (BDE), kahramanı Cem'dir. Cem, 'BDE'de yazar-anlatıcının görüntüler (resim,imge) üzerinden edindiği izlenimlerle ve Cem'in karalamaları olarak anılan notlarla okuyucuya aktarılır. "Görüntünün bize göre sol köşesinde tek başına oturmuş biri var. Bir erkek. Otuz-otuz beş yaşlarında. Esmer, siyah saçlı, kahverengi gözlü."(s. 467). Cem, peyzaj mimarıdır (s. 479). Cem, ilk planda yabancılaşma, yalnızlık ve iletişimsizlik ikinci planda ise entelektüelliği ile incelenebilir. Cem'in kendine yabancılaştığını görürüz. Cem'in yabancılaşması, Gilda ile olan ilişkisinde ve çevresiyle arasında iletişim kopukluğuna yol açarak yalnızlığı beraberinde getirir. 'BDE'de Cem'in çevresindeki kişilerin de yabancılaşmayı yaşadığını göz önünde bulundurmak gerekir. Cem, yakın

çevresindeki yabancılaşma, iletişimsizlikler nedeni ile kendine yabancılaşır, bahçe mimarlığını yapmak istemez. Bahçe mimarı olarak yozlaşmış burjuvalara bahçeler kurmak, hizmet etmek Cem'in yabancılaşmasının ve intihara sürüklenişinin bir diğer nedenidir.

“Bense her şeyin bittiğini, sevince ve üzünce ilişkin her şeyin sona erdiğini sanıyordum. Doğadan bıkmıştım. Yapma güzelliklerle uğraşmaktan, eliş bahçeler kurmaktan, parklardan geçmekten usanmıştım. Beni yeniden zakkumlara çekecek hiçbir şey kalmamıştı hayatımda. Şimdi çevreyi düzenlemem isteniyor benden, karşılığı ödenerek, ismarlanarak.” (s. 480)

“İnsanların yoğun toplumsal mutsuzluklar üzerine iletişim kurmaya çabaladığı bir dönemde, uğraşların en lüksüyle, en lüks görüneniyle yaşamak zorundaydım. Her bakımdan çıldırtıcı zorluktu, bahçe mimarlığı. Hem para kazanmak, hem güzelliği yaratmak, hem de bu güzelliğe para ödeme imkânındaki azınlıkla karşı karşıya olmak usul usul yok edecekti beni. Yaşayışımı ne denli sadelikler, yalınlıklar üzerine kurarsam kurayım, istemediğim işler de yapacaktım. Öyle oldu üstelik.” (s. 513-514)

Cem'in yabancılaşmasıyla rutin hayat akışından koptuğunu görmekle beraber hassasiyetlerini yitirerek nihilist bir tavırla umutsuzluk içinde yaşadığı anlaşılır. Yabancılaşma Cem'de bir bıkkınlık, yılgınlık oluşturur. Cem, yaşanan yabancılaşmayı farkındadır, aşma gayretindedir. Ancak çabaları sonuç vermez, karşılık görmez. Cem'in Gilda ile olan ilişkisinde bu çabasını görmek mümkündür.

“Böyle bir diriltme isteği olmasa(...)Gilda'yı öpmek isteyişine(...)nasıl bir anlam verilebilir Cem'in? Ama geri çekiyor kendini Gilda. “Her şey, birbirimize yakınlık duyduğumuz günlerde önemliydi” diye düşünüyor.” (s. 485)

Cem'in Gilda'nın sevgisini kazanma isteği Gilda, tarafından reddedilişi, yabancılaşmanın aralarında sevgisizliğe yol açtığını düşündürür. Cem- Gilda arasında yabancılaşma nedeni ile mesafe artar ve aşklarında iletişimsizlik,

sevgisizlikten doğan yalnızlık durumu ortaya çıkar. Cem'in hayatındaki insanlarla yakınlık kuramaması nedeniyle yalnızlık temel bir problem haline gelir. Cem, yabancılaşmanın hüküm sürdüğü yaşama duyarlı, hassas bir kişi olarak yabancıdır. "Bu kadar duyarlı olmasan belki sorun kalmayacak." (s. 509). Cem, duyarlı, hassas bir birey olarak bu niteliklerden uzak çevresine, topluma yabancıdır.

"Kaç yıldır geliyordum; beni tanıyordu; bu yaz biraz daha bitkindim. 'Keşke yalnız gelmeseydiniz. Yalnız tadı çıkmaz buranın'dedi. İki kişiye de uyum sağlayamadım ben. Ne buraya, ne başka yerlere." (s. 480)

Yabancılaşma, Cem ve diğer kişilerin hayatını kaplar. Cem, içe kapanır -susku- . "Susuyor Cem; ne diyeceğini, bundan sonrasında ne demesi gerektiğini bilmediği için susuyor..." (s. 487). Susku, aynı mekânı paylaşan, bir araya gelen insanların birbirlerine aşına olamamalarına neden olur. Cem, Gilda ile olan ilişkisinde olduğu gibi zaman zaman bu durumu aşmayı dener. Ancak Cem, ne Gilda ne de diğer kişilerle olan problemlerini çözemez.

"İşte bu fotoğraf; sevmekle yetinemeyen, sevgisine karşılık bekleyen, karşılık bekledikçe de yitiren, boyna yıkılan, yıpranan bir insanın bildik düşbozumunu saptıyor." (İleri 1997:513)

Cem'in yaşamında ve çevresinde aşamadığı meseleler Cem'i umutsuzluğa bir nevi öğrenilmiş çaresizliğe sürükler. "Bundan böyle hiç kimseye rastlamayacağım, hiç kimseyi sevmeyeceğim bu Akdeniz kentine neden tekrar geldiğimi kestiremiyorum." (s. 513). Cem'in yaşadıkları mesleki yaşamında zakkumların yer alacağı bir sera kurma düşüncesiyle estetik boyuta taşınır (s. 479). Cem, yaşadıklarına 'tepki'yi içeren bahçeler kurmak ister.

"Bahçe mimarisi, esmer kişi için, bizi dört bir yanımdan kuşatan, yalnızlığa ve acılara, iletişimsizliklere, uyumsuzluklara boğan somut yaşama karşı ussal bir direniştir. Bu kadarına yetiyor gücü. Kurduğu, düzenlediği,



beğenisiyle biçimlendirdiği bahçeleri tutmayanlar, göz okşayıcı bulmayanlar çıkacaktır.” (s. 482)

Öznel anlamda ise bahçedeki zakkumların açmasıyla birlikte Cem, intihara yaklaşır. “Lütfen... Zakkumlarla neyi simgelemek istediğini biliyorum. Çoktan beri her şeyi biliyorum.” (s. 508). Cem’de yaşadıklarının görünümü olarak ortaya çıkan bir diğer mesele olan ‘gitme’ Gilda ile olan ilişkisine bakışında ortaya çıkar:

“Karşılıklı susuyorduk. Karşılıklı oturarak hep susacakmışız gibi geldi bana. Güzelliğinden ürküyorum. Gelecek de ürkütüyor beni. Güzelliğin çökmesi. Bir çiçeğin tohum, tohumun da o çiçeğin eşini vermesi gibi değil bu. Güzelliğini çoğaltamayacağız. Bir çocuğumuz olsa; ona âşık olmayacağım. Gözlerim yaşardı. Kaçmak ve bir daha dönmek istedim.” (s. 508-509)

Gitme, Cem’in yaşamında aşamadığı meselelerden kaçışını, uzaklaşmasını ifade eder. Cem’in intiharı, gitme isteği bir kaçışı, uzaklaşmayı daha doğrusu kurtulmayı ifade edişi nedeniyle tepki boyutundadır. Cem, yabancılaşmanın, yalnızlığın ve iletişimsizliğin hâkim olduğu hayatta umutsuzluk içinde sürüklenişini zakkumlarla, gitme ve intihar ile aşmak ister. Cem, aydın kimliği ile muhalif bir tavırla hem kendisini hem de çevresini değerlendirir. Sanata -bahçe mimarisi- insanın yaşadıklarının yansımaları istemektedir, ve sanatın maddi karşılıkla paralel algılanmasına karşıdır, “Güzellik paranın boyunduruğundan kurtarılmadıkça da benim gibi bahçe mimarisiyle uğraşan birine herhangi bir umar kapısı açılmayacaktı.” (s. 514). Bu durum Cem’in kendisinin dolayısıyla çağ insanının yaşadığı problemlerden rahatsızlık duyduğunu gösterir.

“Bu, böyle giderse; acı duymaksızın, can çekişmeyerek, dudaklarımızda pembe köpükler birikmeyerek, her şey yolundaymışçasına, ama insan sıcaklığından yoksun, sessizce ölüp gidecek ilişkilerimiz. Hiç kimse birbirini korumuyor sanki bu toplumda. Hiç kimse de suçlu değil.” (s. 520)

Yukarıda toplumun her kesiminin duyarsızlıklarına Cem, tepki göstermektedir. Sanki hiçbir şey olmuyormuş gibi insanların bilinçsiz bir şekilde yaşayışlarına karşıdır. Cem’i bütünsel anlamda değerlendirdiğimizde, Cem’in yabancılaşmayı yaşadığı ancak yabancılaşma ve diğer meselelerden rahatsız olduğu açıktır. Cem, hayatını ve çevresindeki kişilerle olan ilişkisini değiştirmek, problemleri aşmak istemişse de aşamamıştır. Cem’in intiharı bu perspektiften kaçınılmaz bir nihayet olarak görülebilir. Bunda Cem’in aydın bir kimliğe sahip olmasının getirdiği yalnızlığının etkisi büyüktür. Cem, entelektüel tavrıyla çağının ve insanının problemlerini hissetmiş bir birey olarak bilinçlilik taşımaktadır. Bu durum Cem’i çaba göstermeye iten ana etkidir. Dolayısıyla Cem, yığınların haricinde bir duruş sergileyerek genelin duyarsızlığının aksi istikamettedir. Kendi gözüyle, ölçütleriyle bahçe mimarlığını -sanatını-, çağını, insanını ve kendiliğini değerlendirir. Cem, bu bağlamda özgür bir insandır, ancak yığınlar arasında özgür insan olmanın devamını getirememiş yalnızlığı ve umutsuzluğu içinde intihara sürüklenmiştir. Cem’in intiharı ise anne karnına dönüş isteğini ortaya koyar.

“... döşeme üstünde yatan yüzükoyun, dölyatağındaki gibi kıvrılmış, dertop olmuş, yatan, sağ şakağı parçalanmış, sağ elindeki tabancaya susturucu taktıktan ve sevdiği, bir zamanlar dinlemekten sonsuz bir tat aldığı adını bilmediğimiz, orta yaşlı komşu hanımın kilise korosuna benzettiği bir plağı (herhalde bir operanın plağıydı bu) çalmaya başladıktan sonra kendini vurmuş kişinin kanlar içindeki cesedini...” (s. 530)

### 2.3.1.7 SANATÇI

‘Son Yaz Akşamı’nın (SYA), kahramanı ressam İskender, sanata bakışıyla, resimleriyle ve aydın kimliğiyle ‘SYA’da dikkat çeker. İskender, toplumdaki ve küçük çevresindeki yabancılaşmaya, yalnızlığa ve mutsuzluğa dikkat çektiği aydın kimliğiyle toplumu ve çevresini eleştirir. İskender, sanatında çağ insanın açmazlarını; yabancılaşmayı, mutsuzluğu, gitmeyi, intiharı ele alır. İskender, şimdide mutlu olmadığı durumlardan geçmişe, nostaljiye döner, sığırır. Genel çerçevede bu şekilde

özetlediğimiz İskender karakterini: sanata bakışı/sanatçılığı ve eserleri; aydın olarak çağını, toplumunu kritik edişini ve İskender'in birey olarak iç dünyasını ele alacağız.

İskender, küçük çevresindeki arkadaşlarıyla yaşadığı yabancılaşma, iletişimsizlik meseleleri nedeniyle umutsuzluk içindeyken bireysel anlamda da aşksızlık, sevgisizlik nedeniyle yalnızdır. “Yüreğini bütün içtenliğiyle, bütün çıplaklığıyla, bütün duygulanımlarıyla açabileceği tek kişi kalmamıştı...” (s. 622), “Akşamları hep yapayalnız kalmak, beklemek-beklemek ve kimseler gelmez...” (s. 665), “...aşk konusunda ölünceye dek kimsesiz kalacaktı, duygularını, titreşimlerini, rüzgâra kapılmışçasına sürüklenişini söylemek, açmak ve karşılık beklemek İskender’e uzaktı.” (s. 635), “... şimdi başka hiç kimsesi kalmamıştı.” (s. 613), “...umduğu bir şey kalmamıştı...” (s. 633), İskender, yaşadıkları nedeniyle resim yapmak istemez, kendine yabancılaşır. “Resim yapmak istemiyorum” (s. 620). İskender'in yaşadıkları iç dünyasından dışa doğru bir öfkenin ortaya çıkmasına neden olur. “Sonra, kendisi mutsuz olduğundan hepsinin de mutsuz olmasını gizliden gizliye dilerdi.” (s. 664). İskender, tüm bu meseleleri yaşayan ve duyumsayan birey olarak çağ insanın yaşadığı problemleri yaşar, ancak bu açmazların içinde kaybolmak istemez. İskender, şimdide yaşanan yabancılaşmadan, yalnızlıktan ve iletişimsizlikten rahatsızdır. “...konuşmaları, tartışmaları, inançları İskender’e kalırsa, hep yapmacık, hep yapaydı, yalan sanki dokularına sızmıştı.” (s. 613). Kendisinin de yaşadığı bu problemler İskender'i bireysel anlamda mutsuzluğa ve umutsuzluğa sürükler. “... geleceğin korku verici olması nedeniyle; hem kederli hem de umutsuzdu.” (s. 651). İskender, ressam olarak resimlerinde insanların yaşadıkları problemleri konu edinir, kendine mesele edinir. “Bir dizi resim yapmıştı. Umutsuzlukla, karamsarlıkla, sayrıl duygularla damgalanan bu resimlerde, kim ne derse desin, içtenlik söz konusuydu. İçtenliğinin yadsınmasına olanak yoktu.” (s. 587). İskender, psikolojisine hâkim olan umutsuzluk nedeniyle geçmişle avunur. Topluma yabancılaşır, içe kapanır. “Toplumun çözüldüğünü hissederek, bir sıçandan farksız, tavanarasına kaçmış, geçmişin duyarlılıklarıyla oyalanıyordu.” (s. 588). İskender, çağ insanın yaşadığı problemlere eserlerinde yer vererek ve aydın olarak toplumun problemlerine eğilerek dik bir duruş sergilemek ister. "Direnmek, sonunda

geçmişin döküldü dökülecek yıldızına yeniden kavuşmak tutkusuyla eşanlamlı olup çıkmıştı; bu da müthişti.” (s. 589), “Bir andı. Ona, arkadaşına yaşamını anlatıyordu, dünyanın ve ilişkilerin renksizliğini bez üstünde, tuval üstünde nasıl değiştirdiğini, nasıl değiştirmeye çabaladığını...” (s. 636). İskender’in kendisinin ve çevresinin aşamadığı açmazlar zaman zaman yaşantının kişilerce nihilist bir perspektifle algılanmasını doğurur. Kişiler, kentte yaşadıkları yabancılaşma, yalnızlık ve iletişimsizlik nedeniyle yaşam anlamında bir boşunluk, hiçlik duygusuna kapılırlar. İskender’in aşamadığı problemler zamanla İskender’i gitmeye ve intihara iter. Gitme ve intihar temi adeta yaşanılan zamandan ve mekândan kaçışı, kurtuluşu ve yaşanılan zamana ve mekâna tepkiyi simgeler.

“İşte her şey yaşanıp bittiğinde; çünkü araya yıllar, değişen, oynak zaman, iş hayatı, meslek çalışmaları, siyasal çalkantılar, başarılı başarısız sergiler, bidüzüye bocalayış, karasızlık, var olma savaşı, hep de o boşluk, boşunluk duygusu girerdi...” (s. 638)

“İskender’e -böyle çalışamazdı, korkuya kapılmışçasına- her şeyden vazgeçerek; sanat, güzellik, incelikler, paylaşmak tutkusu –bırakıp gitmeyi kuruyordu, artık nereye olursa olsun.” (s. 589)

“Mutlaka bir günah söz konusuydu, suç, yargılamak! Bir ruh hastasıymışçasına irkilerek, şu çatal bıçaklara bakarken, intiharın çağrısını, ölümün bildirisini işiterek, kendini öldürmelisin kendini öldürmelisin, ölüm tek çaredir, topluma, yaşam’a zarardan başka bir şey vermediğini, vermemiş olduğunu, veremeyeceğini açık seçik algılıyordu. Bilseler, belki acılardı.” (s. 651)

İskender, gerek birey gerekse sanatçı ve aydın olarak başta yabancılaşmanın getirdiği meseleleri ve meselelere toplumun duyarsızlığını eleştirir. Önemsenmesi, duyulması gereken açmazların görmezlikten gelinmesini, kent/kentleşme ve ketli yaşama biçimiyle gelen yeni kültürü, başkaları denen toplumun moralini ve benzer pek çok durumu İskender eleştirir. “Herkes kaygısız; doğrusunun bu olduğuna yüzde yüz inanıyorlar, yüzde yüz inanıyorlar. Toplumun düzeyi gün geçtikçe düşüyor. Ya

da bizim dışımızda bir hayat geliyor.” (s. 689). Toplumun ve çevresinin duyarsızlığı nedeniyle İskender, entelektüel olarak tutturduğu yolda tek başınadır, yalnızdır.

“İletişimleri parçalandığından, belki de bu yüzden, sehpadaki resim, yarım kalan suluboya, hiç güzel değildi.(...)ama başka birileri de çıkıp, içtenlikle konuşsaydılar, acılarını söyleseydiler, duygusuz bencil değildi İskender, özvarlığına yansıyacak, duyumsadıklarını şekle dökmekten bir saniye bile kaçınmayacaktı. Gelgelelim herkes susuyordu; işte Tay susuyordu.” (s. 601)

İskender, sanatçı olarak sanata, sanatına ideolojinin egemen olmasından rahatsızdır. Çağının ideolojilerinin aracı olan sanatçıları, kişileri eleştirir. İskender, sanat anlamında modern bir perspektiften sanatı yorumlar. Aşağıdaki satırlar İskender’in ‘sanat’ ve ‘sanatçı’ya bakışını bize verir. İskender’in içe kapanışındaki etkenlerden birisi de İskender’den ideolojinin sanatını yapmasının istenmesidir. İskender, sanatı ilk önce hazır kalıpların ötesine çekerek bireyselin önde olduğu farklılığın, değişik renklerin yer aldığı salt ideolojiden uzak bir sanat anlayışından yana tavır koyar. Böylelikle sanatçının da ideolojinin dışına çıkışını savunur. İskender, sanat bağlamındaki görüşleri ile özgün, özgür ve hümanist, insanı esas alan sanat eserlerinden yanadır. Eserlerine kendiliğini, kendi bakışını ve algılarını yansıtmak ister.

“Birörnekliğin nasıl bir ideolojiye yol açacağını içlerinden tek kişi düşünmüyordu. Birörnek resimler, birörnek yazılar, birörnek şiirler. Yaşamı çeşitli kılamadıktan sonra, sanatın ne önemi olabilirdi...” (s. 691)

“Sonra enikonu bireysel bir tutum içindeydi; benim gördüğüm dünya, benim alılmadığım görünümler, benim seçtiğim, benim duyumsadığım renkler. İçedönüklüğümler, tutukluğumla sizlere aktarmak istediğim daha uygar, daha insanca bir yaşamdı.” (s. 664)

İskender, bu doğrultuda eserlerinde çağın insanının, çevresinin problemlerini; yabancılaşmayı, yalnızlığı, iletişimsizliği, gitmeyi ve intiharı işler. İskender'in resimlerinden birinde yer alan şahsın durumu şu şekilde anlamlandırılır, "... bu dünyaya niye geldiğini soruyor ve hâlâ bir tansıkla her şeyin değişebileceği umudunu koruyarak, intiharın eşiğinden geri dönüyordu." (s. 594). İskender, sanat bağlamında sanatı ile para kazanıp hayatını idame ettirmektedir ancak sanatın 'satılık' olmasına karşıdır. "Sanatı satılıktı. Resimlerini ancak belleğini zorlayarak anımsayabilirdi." (s. 604), "Burjuvalar ressamı satın alırlar, her şeyi satın alırlar ve günü geldiğinde her şey satışı çıkarılabilir, her şey satılıktır." (s. 596). Diğer taraftan resimlerinin beklenen ilgiyi görmemesinden veya satılmama durumundan ürkemektedir. İskender, sanatta tuttuğu yolla toplumca benimsenir. Sanatı, sanatçılığı bağnazca erleştirilir olmaktan çıkar.

"Sonra, resimleri satılmıştı, utanç vericiydi; satılmayacak diye ödü kopmuştu. Oktay, "Daha bir süre satarsın" diyordu; "ama sonra başka iş düşün kendine. Kimsenin resimle ilgilendiği falan yok." Sanki oç alır gibi söylüyordu." (s. 591)

"Sergilerine gelenler İskender'i kutluyorlardı, yapıtları satılmıştı, saygınlığın nemeneliğini bilirken saygın bir yer edinmişti toplumda, kolayına silinemeyecek bir ad, eleştirilenler bile dikkat ederek konuşur olmuşlardı. Beş-on yılda sanatçılıkla para kazanabilmişti..." (s. 660)

İskender, çağının moralini, toplumun genel algılarını dolayısıyla başkaları ne der anlayışına karşı çıkar. Herkesçe benimsenen ama sorgulanmayan algıları eleştirir. İskender, başkaları metaforuyla esasında o başkalarının yanlış yoldan gittiği çıkarımını yapar. Başkaları, herkesin dikkate aldığı hazır yargılar İskender'ce bireyi, bireyin yaşamını normal dışı addetmektir.

"Bu toplumda daima başkaları vardı, bununla birlikte o 'başkaları' doğrudan doğruya tek bir kitleydi, bir yığın, bireyselleşememiş, iğrenç bir toprak. Başkaları da her zaman olacaktı; karışacaklar, hep bir ağızdan, kendilerine öğretilmiş ne kadar yoz değer yargısı varsa onların kör ışığında

“Çekiştirecekler, kendi yaptıklarını görmezden gelip tek kişiyi, insan tekini ortadan kaldırmanın yollarını arayacaklardı.” (s. 657)

Buraya kadar çizdiğimiz İskender, karakteri çağının meselelerini algılamış, anlamlandırmış ve kendi gözüyle değerlendirmiştir. İskender’i bu temel perspektifle değerlendirdiğimizde; sanatıyla, entelektüelliğiyle İskender, özgür kişidir. Zaman zaman gitmeyi, intiharı umutsuzluk psikolojisi içinde duyumsar ancak ‘SYA’nın sonlarına doğru iyimserliği ve gelecekte ummalarıyla resmine, iyiye olan özlemine sarılır, bir bakıma yenilmez. “...neyse odur insan, önce kendimle barışmalıyım.” (s. 620). Çalışma, direnme ile geleceğin bugünün kötülüğünden uzak tutulabileceğini duyumsar.

“Çalışmak edimi, iş yapmak, uğraşmak ve olumlu anlamda yorulmak, insanın karınca kararınca bu dünyaya şu ya da bu anlamda bir katkıda bulunması birden içini aydınlatmıştı. Resim de iş değil midir?” (s. 677)

Başta çalışma ile ‘umut’ İskender’de açığa çıkar. Çalışarak, resim yaparak güzel olan yarınların geleceği umuduna inanır, iyi yarınları umar. İskender, komple anlamda özgür bir insan olarak ‘SYA’da yer alırken İskender’in meseleleri aşmadığı ancak aşma yolundan vazgeçmediği açıktır. İskender, direnme durumu olarak işine sarılmayı, bildiği yoldan -gelecekte iyiyi beklemekle- devam etmeyi tercih eder. Yarınların, iyinin bugünden geleceği inancı özümseir. “Yaz onları bekleyecekti.” (s. 728).

‘Prens Hamlet’in Trajik Öyküsü’nün “... en önde yer alan figürü ünlü tiyatro sanatçısı Cahide Sonku’nun hayatından esinlenerek “eserleştirildiği” belli olan Calibe Hanım’dır.” (Harmancı 2006:262). ‘PHTÖ’de Calibe’yi Feridun’un bakış açısından rakip ederiz. Calibe, -tiyatrocucu- sanatçı kişiliğiyle sanat dünyasında özgün bir yerde durur.

“Onu birçok defa seyretmişim. Diğerlerine hiç benzemezdi. Bir defa karizması uçsuz bucaksızdı. Sahnede görüldüğü an, artık başka bir oyuncuya bakamazdınız.(...)Onca ihtişamına karşın bakışları daima müşfikti büyük aktristin. Sadece çok kızdığı zamanlar çakmak çakmak bakar, yıldızlar saçarmış.(...)Her şeyden evvel, konukseverdi, güleçti. Hatta alçak gönüllü bile denebilir. Ne var ki alçakgönüllülüğü aradaki yoğun üstünlük farkını hiçbir zaman ortadan kaldırmıyordu.” (s. 734-735).

Feridun’u esasta etkileyen Calibe’nin çevresini değerlendirişidir. Calibe, sanat dünyasının ikiyüzlü, çıkarıcı diğer kişilerine benzemez. İçinde bulunduğu sanat dünyasını eleştirmekten geri durmaz. Aydın bir kişi olarak muhalif gözle çevresinin içinde bulunduğu durumu ve bu çevrenin kişilerini yerer. “Nazım Bey! Ben bilhassa yanlış oynuyorum. Düzelteceğinize, “Bravo” diyorsunuz. İktidara yaranmak sizin ruhunuza işlemiş...” (s. 735).

“Şimdi sosyete böyle mesleklerin delikanlılarına düşkün. Pekalâ zengin bir dul ayarlayabilirdiniz... Şaka Feridun Bey, şaka. Mamafih tiyatronun öldüğünü söylenmeliyim size. Bence cemiyet başka birtakım kıymetlere... veya kıymetsizliklere kayıyor.” (s. 742)

“Feridun Bey, kıymetleri tükenmiş bir cemiyette yükselmek isteyen sanatkâr olamaz. O işi, olsa olsa, zavallı bir entrika simsardır.” demişti, “Sahnelerimiz onlarla dolu...” (s. 755)

Calibe, sanat dünyasının diğer sanatkârlarından farklı olarak topluma sırtını dönmüştür. Toplumun alt tabakalarının yaşamlarındaki dertlere duyarlı olandır.

“...Tiyatro’dan aldığı maaşı partmantoya bakan kızcağızın eline tutuşturmuş, onun kıvrır kıvrır, bukleli saçlarını okşamış ve: “Sanatkarlar böyle aç bırakılırken, kimbilir sen ne haldesin?” demişti. “Nasil geçiniyorsun, nerde barınırsın!” Dili tutulmuştu kızcağızın...” (s. 733)

Calibe, yozlaşmanın hüküm sürdüğü sanat dünyasına, topluma yabancıdır.



“... bu muhteşem kadın, Şermin’le ben ayrı ayrı sahnelerde yükselirken, unutulmuşluğun çamur dünyasında bile isteye yürüdü, görkemle ilgili her şeyden uzaklaştı.(...)Bense iki üç kez karşılaşmalarımızda onun asabiyetinde bir donukluk, insanlardan bir uzaklaşma, tiksinti hissediyordum.” (s. 741)

“Calibe Hanım ‘yeni’yi anlamayan bir oyuncu değildi Arkadina’da; tersine, yeniliği hiç mi hiç gereksinmeyen bir toplumun içyüzünü kavradığından, dünyayı amansız bir kara mizahın perspektifiyle değerlendirir gibiydi.” (s. 747)

Neticede Calibe, kendine yabancılaşarak tiyatroculuğunu, sanatkârlığını sekteye uğrattır. Sahnelerden soğur, uzaklaşır. İçe kapanır. Yozlaşmanın hâkim olduğu sanat dünyasından elini ayağını çeker. Belediye Tiyatroları’ndan kovuluşunu bu nedenle önemsemez. “Size hiçbir zaman büyük bir kıymet vermedim. Benim için daima küçük mahlûklardınız.” (s. 746).

“Taşbebek Calibe Hanımefendi kâh oynuyor, kâh sahneden uzak kalıyordu. Birkaç ay büyük muvaffakiyetlerle bu sanatı, tiyatroyu sarsıyor; sonra âdeta söze dökülemez bir usanç, bıkkınlıkla kaçırıyordu sahneden.” (s. 744)

Calibe, tüm bu yozlaşmış yaşama tepki olarak kendini bohem bir yaşama vurur. “Her şeyinde hep tezat, karşı uçlar egemenlik kuruyordu.(...)Çok içtiğini, uyku ilacı, nihayet uyuşturucu kullandığını biliyorduk.” (s. 745), “ ‘Daha düşmek istiyorum, daha!’ diyormuş.(...)Calibe Hanımefendi’nin bir otel odasında ölüsü bulundu.” (s. 748). Kendini alkol ve uyuşturucuyla ölüme sürükler. Burada Calibe’nin ölüme sürüklenişi sanatçı olması bağlamında önemlidir. Feridun’un Calibe’nin düşüş isteğini yorumlayışı önemlidir. “Besbelli, düşüş isteğiyle hepimizin ruhsuzluğundan intikam almıştı Calibe Hanımefendi.” (s. 755). Calibe, bile isteyerek bir tepki olarak ‘bohem’ bir hayata yönelir ve ölür. “Calibe Hanımefendi’nin bir otel odasında ölüsü bulundu. Sadece elli sekiz yaşındaydı...” (s. 748). Calibe’nin ölümü ve ölümünün ardından bıraktığı sanatı yüceltilir. “Bir daha yetişmeyecek büyük yıldızlar, hayatını bir sanat eseri gibi yaşamış Calibe’ler...” (s. 749). Aydın, bir sanatçının çürümüş çevrelerle yaşadığı açmazları yaşayan Calibe’nin kendi yaşamını

algılayışı dikkate değerdir. Calibe'nin yaşadıklarının seçiminde dış kaynaklı nedenler rol oynamıştır.

“Beni mağrur zannederler. Hatta güzel ve mesut bir kadın olduğuma inanılır. Hayır, hiçbir zaman büyük bir saadet duymadım, ne mesleğimde ne hayatımda. Her şeyi çabucak yaşadım ve bitirdim. Şimdi sadece ayakta kalmak zorundayım.(...)Bir şey söylemeyiniz. Gördükleriniz değil, sakın öyle düşünmeyin. Fakat hiçbirini ben kendim seçmedim.(...)Fakat kimseden yardım talep etmiyorum.” (s. 743)

Calibe, sanatçı, aydın kimliğiyle çevresince anlaşılama derdindedir ve bu durum içinde çevresiyle yaşadığı açmazlar nedeniyle mutsuzdur. Hikâyede Calibe'nin bir rolünden hareketle umutsuzluğunu görürüz. “Yaşadım ben, diyordu sanki, senin gibileri çok gördüm, istesem yine elimin tersiyle itebilirim sizleri, ama bıktım, umutlardan geriye bitmez tükenmez bir can sıkıntısı kaldı...” (s.747). İleri'nin Calibe'yi idealize ettiği açıktır. Oğuz Cebeci (2009:37-38), sanatçı figürünü ele alırken sanatçının bohem yaşamını anlamlandırırken sanatçının hayatındaki düşüşü, bohemi seçişi yorumlar.

“Mitografik bir perspektiften bakıldığında ise şu söylenebilir: yazar bir statü insanı olarak özellikle Raglan'ın tanımladığı kurban kavramıyla bağlantılıdır. Zengin ve refah içindeki bir kişinin ise bu tanıma uymayacağı ise açıktır. Bu bakımdan sanatçı/yazarın eski anonim kimliğinin bir parçası olarak yoksul, derbeder, bohem bir hayat yaşaması ve çile çekmesi, varlıklı bir hayat sürmesinden çok daha olağan bir durumdur.(...)öbür insanlardan farklılık gösteren kişiler olmaları beklenmektedir. Sanatçının fiziki görünümü ve yaşama biçimi de ideolojik olarak belirlenmiştir. Bu anlamda “bohem” denilen yaşam biçiminin ardında belirli bir evren anlayışı durmaktadır. Ortalama hayattan ayrılan bu kişi hem toplumun hoş görü gösterdiği hem de, bir bakma, böyle olmaya zorladığı kişidir.(...)Cahide Sonku'nun alkolizme kayarak sokaklarda noktalandığı yaşamının bazı yazarlar tarafından idealize edilmesinin ardında da benzer bir duygu yatmaktadır. Maddi dünyanın refahını ve toplumsal pozisyonunun sağladığı ayrıcalıkları reddeden bu azize

figürü, kendi trajik sonuyla insanlığın günahlarının kefarecini ödeyen bir kurbanı dönüşmektedir.(...)Selim İleri'nin yapıtları, yazarın Cahide Sonku'nun "hayatın maddi tarafını reddetmesi" olarak algıladığı bu yönünün yüceltilmesine ilişkin pasajlarla doludur; yazarın bu ilgisi söz konusu figürün kendi bireysel yaşamında oynadığı özel rolü göstermesinin yanı sıra, araştırmacıya, Selim İleri'nin toplumsal bilinçaltına ait bir motifi sezmiş olduğunu da düşündürür."

Calibe, 'PHTÖ'de kişiliğiyle, sanatçılığıyla ve etrafını değerlendirışıyle özgür insandır. 'PHTÖ'de Calibe, merkez kişiyken hikâyenin yani 'öykü'nün -olay- odağındaki isimse Feridun'dur. Calibe'nin Feridun'ca anlatılması Feridun'un bakış açısından okuyucuya aktarılması objektifliği artırır. Çünkü Feridun, Calibe ile farkındalık kazanarak yaşamını ve çevresini değerlendirmede bilinçlilik kazanmıştır.

'Kötülük'te Kenan'ın bakış açısından ve A.S.'nin çeşitli, türdeki eserlerinden takip ettiğimiz A.S., -yazar- hikâyenin esas kişisidir. A.S. okul yıllarında Kenan ile arkadaşır, eşcinselliği de barındırdığı anlaşılabilir ilişkide Kenan, A.S.'yi terk etmiştir. Hikâyede gerek Kenan gerekse A.S., eşcinsel ilişkiye değinir. "... romancı A.S.'yle (utancımın, A.S.'nin gerçek adını açıklamama imkân yok; utancımın, nefretimden, iğrendiğim için...) aramızdaki gizli bağı, kimseler çözemez." (s. 547). Yukarıda Kenan'ın değindiği durumu A.S., yazar olarak ele aldığı metinlerde okul yıllarına atıfla anlatır. "İçte yaşananları bilmiyorduk. Bilmiyorduk; orada iki çocuğun karşılıklı oturduğunu, yıllar önce çiçekli halılara yan yana uzanarak..." (s. 577). A.S., Kenan'ın kendisini terk edişinden sonra öç alma duygusuyla (s. 579), Kenan'ın eşi Neslihan ile birlikte olur, (s. 576). Bir nevi terk edilmişinin intikamını alır.

A.S.'nin kişiliği, yazarlığı ve entelektüelliği ise 'olay' katmanının içinde işlenir. A.S. okul yıllarında yalnız ve edilgen olarak tasvir edilir. "... alabildiğine ıssız bir ovada sanki yapayalnız yaşıyordu." (s. 554). Kenan, A.S.'yi okul yıllarında dışlayışlarını, küçümseyişlerini anlatır. Dışlama ve sevgisizlik A.S.'nin topluma yabancılaşmasını, içe kapanmasını hazırlayan nedenlerdir.

“Okul yıllarımızın, çocukluk ve ilkgençlik dönemlerimin fotoğraflarını arayıp buldum. İşte orada, tam da yanımda duruyordu A.S. Ve zaten yanımdan hiç ayrılmazdı. O usandırıcı, yapış yapış, insanı çıldırtan, sapkınlıklarla donanmış öykü bir kez daha gırtlığımı sıktı; boğulacak gibi oldum. Neyse ki ölmüştü A.S.: Bu dünyadan böyleleri bir an önce el ayak çekmeliler; çekmediler mi, toplum kendi dışına itmeli onları, aramızda yaşamaları engellenmeli.(...)-307’ydi okul numaram- yatağıma uzanıyor... her yerde, ne yaparsam ne edersem, her an A.S.’nin adeta gözetleyen ya da acı bir sevecenlikle ilgi bekleyen bakışlarıyla yaşıyordum. Kuşkusuz bu manevi bir gözaltıydı. Onu dövmek, ezmek, hırpalamak, canını yakmak yeniden eşsiz bir zevk, bir doyum oluyordu benim için.(...)Sınıf öğretmenimiz, mutlak surette güçlü kuvvetli, yaşından büyük gösteren bir öğrencinin yanına, cılız, çelimsiz, hanım evlâdı, yatılı erkek okulu deyişiyle ‘kız kılıklı’ bir başkasını özenle, dikkatle seçip oturtuyordu.(...) Benim yanıma –tabii güçlü kuvvetli olan bendim- iri kahverengi gözlü, perçemleri alınına düşen, kısa boylu, heyecandan tir tir titreyen bir çocuk düşmüştü: A.S.! ” (s. 551-552)

Kenan’ın bakış açısı ve anlatımıyla okuduğumuz satırlarda; A.S., “Hayatı adetâ kitaplardan tanımıştı.”r (s. 557). “Fransız edebiyatını baştan sona neredeyse ezberliyordu.(...)Yalnızca edebiyatla yetinmeyip(...)felsefenin koyaklarında gezindiğini anımsıyorum.” (s. 560).

“Ne futbol, ne de voleybol ya da basket oynadığımı gördüm. A.S.’nin; ama okulun satranç şampiyonu, son iki yıl, üst üste o oldu.(...)galiba ailesi özel öğretmen tutacak kadar varlıklı değildi, silik ve daima ürkekti sıra arkadaşım (s. 555)

Cümlelerde A.S.’nin yoksulluğunu, edilgenliğini, yalnızlığını ve çalışmaya sığınışını görürüz. A.S.’nin yoksulluğunu anlatışı ise daha dikkate değerdir, “Palmiyelerin altından geçerken, hep bir eksiklik duygusuna kapılırdım.” (s. 567). A.S., bu bilgiler ışığında edilgen, yalnız, yoksul ancak çalışkan kişidir. A.S.’nin öne çıkan yazar ve aydın olma özellikleri çalışması neticesinde ortaya çıkar. Aydın ve yazar olarak A.S., II. Dünya Savaşı’nın fon oluşturduğu ‘Kötülük’te muhalif

kimliğiyle çağını değerlendirir. A.S.’nin değerlendirmelerini Kenan, bir başkasına atıfla şöyle değerlendirir.

“...bir anı yazısında A.S.’nin o sıralar “... bireysel bağımsızlık ve özgürlüğün, bugünkü Batı burjuva dünyasında artık yaşanamayacağını; çünkü burjuvaz yaşamın, birey üzerinde -ahlâk adına- boyunduruk altına alıcı bir etki yaratmakla varlığını koruyacağını; burjuva toplumunda dürüst bir aydının istese de yükseliş tutkusundan tek başına kurtulamayacağını; asıl trajik olanın bir ‘perhizkârla’ onu anlamayan ve kişisel yükselişlerinden başka bir şey düşünmeyen yarı aydınlar arasına bulunabileceğini...” irdelemekle uğraştığını şaşırarak, itiraf edeyim ki, tek bir sözcüğü anlamlandırmayarak okudum.(...)“...bütün bu düşünceler ve değer yargıları, onu, gitgide, totalitarizmle uğraşmaya yöneltmişti; proleterya diktatörlüğünde de totalitarizmin kesin izlerini görüyordu...” Anı yazarı(...)Bir başka yazarsa, “daha o yıllarda” A.S.’nin “bizim dünyamızı batıdaki yaşama tarzından çok farklı değerlendir...”diğini belirtiyor...”” (s. 561)

A.S., kritik ettiklerini kaleme aldığı eserlerine aktarmak ister. A.S.’nin yazarlığında insanı merkeze alan bir hassasiyet sahibi olduğunu anlarız. A.S., döneminin insanını ve çağını konu edinmek ister. A.S., aydın, yazar kimliği ile topluma yabancılığını, yalnızlığını aşabileceği kanaatindedir. Çalışma ve yazma, burada A.S., için çevresine ait olmayı, kabullenilmeyi içerecek, getirecek bir unsur olarak A.S.’de iyimserlik nedenidir.

“... ben, yazacağım, yayımlamaya değer bulacağım her cümlede ileriden, uygarlıktan yana bir siyaseti kollaracağım.(...)Bir süre geçmişten bugüne yitirdiklerimizin öyküsünü yazmak istiyorum: Ne adına yitirdik, karşılığında ne elde ettik... Daha sonra, her hissedişimizde bizi ateşle kavuran, ama aynı ateşte kendi öz’ünü de yakıp kül eden çürümüşlüğü, ruh çılgınlıklarını, ruhsal çöküntüyü, acıyı ve kötülüğü yazabileceğimi umuyorum.(...)ancak bu sayrıl çürümüşlüğü, yangından farksız iç sızısını, toplum dışı kalmayı dile getirerek sizlerin arasına... şu aşağılık toplum kargaşasına geri dönebilirim ben... Bak göreceksin; topluma geri döneceğim. Toplum beni benimsemekle, bağrına

basamakla kalmayacak; aynı zamanda alkışlayacak da...” (s. 562-563)

A.S., ‘Kötülük’te özellikle yazar, aydın olarak takındığı muhalif tavrıyla ve yazarlığıyla özgür insan portresi çizer. Farklı, özgün ve insanı esas alan kritik yaklaşımıyla diğerlerinden ayrılır. Çalışmasıyla, yazılarıyla bir şeyler ortaya koyma çabasındadır. Çevresince kabullenilmek, onaylanmak istemektedir bir bakıma. Başta edilgen ve yalnız anlatımlarla çizilen A.S., aydın vasfı, yazarlığı ve iyimserliği ile öykünün sonunda belleklerde yer edinir. ‘Kötülük’ün müphem bir sonla bittiğini düşündüğümüzde esas olanın A.S.’nin hikâyesini anlatmak olduğunu düşünebiliriz.

### 2.3.2 YABANCI KARAKTERLER

İleri’nin hikâyelerindeki kahramanlardan bazıları bütünüyle hayata ‘yabancı’dırlar. Hikâyelerde ‘yabancı’ oluşları ön plandadır. İsimleri, işleri ve hayatalarına dair hemen her şey muğlâktır. Bu nitelikteki kahramanları belirttiğimiz ntelikleri nedeniyle ayrı bir başlık altında incelemeye değer bulduk.

‘Hüzün Kahvesi’nin kahramanı isimsizdir. Hikâye kişinin başat meselesi yabancılaşmasıdır. Çocukluğunda geçirdiği yaşantılar, şahit olduğu durumlar kahramanı kendisine ve çevresine karşı yabancılaştırır.

“Gerek ev sahibinin tacizi, gerekse aile içi kimi uygunsuz durumların çocuk tarafından görülmesi, öykü kişimizi kendi cinsiyetine yabancılaştırmış, onu kadınsılaştırmıştır. Bu sebeple sevdiği kişiyle de kendi arasında mesafe doğunca, öykü kişimiz iyice yalnızlaşır ve topluma nefret besler.” (Harmancı 2006:85)

Kahramanın kendine ve toplumuna yabancılaşması geçirdiği yaşantılar sebebi ile meydana gelir. Dolayısıyla kahramanın yabancılaşması meselesi daha çok bir ötekileştirilme, öteki olmaya itilme olarak anlaşılabilir. Şu satırlar söylemek

istediğimizi en iyi şekilde anlatır, “Var olan acıların tümünü; ikiyüzlülükleri, aldatılmaları, terk edilmeleri, yersiz kötücüllükleri hepten yaşamıştı.” (s. 13). Hikâye kişinin yabancılaşması ailesinden uzak çevreye kadar uzanır. Kahraman kendisini ailesi içinde bir yabancı olarak görür. Özellikle babasını eleştirir, “Gün boyu didinip kazandıklarımı yiyordu işte.” (s. 14).

“Bir ben yabancıydım aranızda, kardeşim de uyardı aile tablosuna. Gözlükleriyle alay ederlerdi en çok. Kocaman, büyülteç gibi. Onların gerisinde bile güç görürdü. Sonra onlar gibi konuşamaz, onlar gibi gülüp söyleyemez, hep öyle durgun, çok kez taş gibi.” (s. 11)

Kahraman, dış çevreyi aynı ekseninde kendisinden ayırarak tanımlar. Çevre, kahramana göre ötekilerle doludur. Kahraman çevresine yabancıdır. “Öbür insanlar bir çirkin gülerlerdi ellerine sarılmış ölgün ellerime bakıp.” (s. 13). Kahramanın tek yakın olduğu kişi “Sana gelirdim, bankadan çıkınca.” (s. 16), dediği sevdiği kişidir. Yabancılığını, yalnızlığını ve umutsuzluğunu ‘sevgi’ beslediği kişiyle aşmak ister. Bu sevgi aşk boyutundadır.

“Sen varken daha mutluydum, daha gülecekti yüzüm. Onların alayları umurumda değildi, hiçti her şey benim için. Sen sevecendin, bir yakındım.(...)Sen yakınımda güvenilir bir bekçi gibi. Hem her şeyi yenerdin. Her şeyi ardında bıraktırdım. Babası anlayışsız, acımasız gülmüştü; “geceleri koynuna gir oldu olacak” demişti. İşten çıkınca sana koşardım, bir çırpıda, sanki bir adımda inerdim yokuşu. Kimseler anlayamazdı sevgimi, Sait Faik duyar yazardı. (s. 12)

Kahramanın şimdisinde olmayan ama geçmişinde yaşadığı ve geri dönüşle hikâyede ele aldığı yaşamında tek olumlu olan ‘sevgi’yi paylaştığı bu kişidir. Kahraman şimdide bu aşkın olmayışından yakınır, bitmesinden üzüntü duyar. Dolayısıyla kaybedilen sevgiye özlem duyar. Kahraman sevgi duyduğu kişiye çocukluğunda ev sahibinin kendisini taciz edişini anlattıktan sonra terk edilir, yalnız kalır. “Gözlerime baktım aynalarda, milyar tümce yalnızlık okudum...” (s. 18).

Kahraman terk edililişinin ardından girdiği işkembecide daha ilk yudumda bulantıyı hisseder ve gitme isteği duyar. Çünkü kişi, aşına olduğu tek kişiyi kaybetmiştir.

“Yol uzundu, iki yanı ağaçlıktı, oradan rıhtıma inilirdi, rıhtımdan yük gemileri kalkardı, öte limanlarda insanlar daha anlayışlı olurlardı. “Gitme” demiştim sana. Aldırmamıştın, çekip gitmiştin.” (s. 18)

Yukarıdaki satırlarda kahraman terk edililişini öne çıkarsa da satırlarda arka planda kahramanın duyduğu gitme, ayrılma isteği vardır. ‘Hüzün Kahvesi’nin kahramanı İleri’nin hikâyelerinde yabancılaşan ve yalnızlaşan pek çok kişi gibi, topluma karışmaktan, konuşmaktan çekinir. Umutsuzdur, “İnsanlardan uzak yaşamıştı hep, çok uzak yaşamıştı. Aşevlerinden ürkmüştü, sinemalarda bir başına, gerisindeki tütün kokulu soluğu boynunda duyarak, umutsuz mu umutsuz.” (s. 16). Edilgen kalır, saklanır. Aşağıdaki satırlarda kahramanın sinemada kadınsılığının çevresince anlaşılmasından ve gözlerin kendine çevrilmesinden duyduğu rahatsızlığı görürüz.

“Yanıma iki kişi gelir oturur, birinden biri öbürünün kulağına eğilip bir şeyler fısıldardı, titrerdim, “acaba?” derdim; “yanımızdaki var ya.....” Sonra ışıklar yanardı, herkes dışarı çıkardı, benim içimde bir acı susuzluk; o topluluğun arasına girip bir şey içmeyi gözüm yemez, kalakalırdım. Bitmeden film, sonu görmeden fırlardım ayağa, karanlıkta çıkıp giderdim. Işıklar yanarsa herkes ak yüzümü, sensiz ellerimi, ince hareketlerle atkımı dolayışımı, pardesümü giyişimi görür eğlenir diye...” (s. 16-17)

Bu bağlamda Harmancı (2006:88), şu değerlendirmeleri yapar. “İnsanlarla kavgalı olan, çünkü onlar tarafından benimsenmemiş olan, çünkü tavırları erkeksi bulunmayan, daima kendisiyle alay edildiğini zanneden, daima toplumdan korkan öykü kişisi...” Ayrıca kahramanın psikolojisinde alt tabakanın insanı olmak, yoksulluk önemli yer tutar. “Üstelik ev de küçüktü, küçüktü; odası değil, bir dolabı bile yoktu. Akşamları tek pantolonunu özenle katlar, ütü bozulmasın diye yatağının altına sererdi.” (s. 11-12). Kahraman, özellikle terk edililişinden sonra



tamamen yalnızlığa gömülür. Ancak saklanmaktan ve gizlenmekten vazgeçer. Bir eleştiri, başkaldırı gibi yaşamındaki korkularını, edilgenliğini kırar.

“Nicedir korkmadan giriyorum bu kahveye insanlara ve törelere aldırmadan; başım dimdik. Çay içmiyorum artık, bardak bardak hüznün yudumluyorum. Boğazımdan akıp gidiyor hüznün sancıyor yüreğim.” (s. 18).

Kişi, yalnızlığını aşamasa da ben buradayım diyordur. Bu kahramanın geçmişinde yaşadıklarından sonra belli bir entelektüel olgunluğa ulaştığını ve ‘ben buyum’ dediğini gösterir. Dolayısıyla kişi, haricindekilerin kendisine olan bakışlarından korkmayı bırakır, ‘özgür’ bir kişi olarak yaşamak ister. Düşüncelerinde, eylemlerinde artık saklanmayı bir bakıma gereksiz görür diyebiliriz. Kahraman bu bakımdan şimdide ‘özgür kişi’dir.

İleri’nin hikâyeleri üzerine yapılan çalışmalarda ‘Hüzün Kahvesi’nin kahramanının farklı değerlendirmelere uğradığını gördük. Örneğin; Sayın (2006:51), hikâye kahramanı hakkında şöyle düşünür. “Geriye dönüşlerle aklarılan öykü bir işçi kızın çocukluğunda uğradığı cinsel istismar nedeniyle hem hayata hem de cinselliğe yönelik yaşadığı kırılganlığı anlatıyor.” der. Bir başka yerde “...kız sevdiği erkeğin de toplumsal baskılar nedeniyle kendisini terk etmesinin ardından yalnızlığını ancak Sait Faik’in anlatabileceğini ifade ediyor.” (2006:51), ifadelerini kullanır. Bildirici (2006:152) , ise: “Aile ve iş hayatında yalnızlığı tercih etmiş bir genç olan kahraman, tezin üçüncü bölümünde belirtilen bohem erkek tipinin en kesif örneklerinden biridir.” der. Bu ifadelerden anlaşılacağı üzere başta hikâye kişinin kadın veya erkek olduğu yönünde farklı yaklaşımlar vardır. Bu ilk yaklaşımın sonucu olarak ise kahramanın sevdiği kişinin cinsiyeti problemi kendiliğinden doğar. İkinci husus ile ilgili olarak aşağıdaki ifadelerin bizim düşüncemizi yansıttığı kanaatindeyiz.

“Özkırımlı’nın neden bu kadar kesin bir şekilde, öykü kişinin sevgilisinin cinsiyetini kız olarak nitelediğini anlamak mümkün değildir. Bu kişi erkek de olabilir. Toplumun bu kadar yoğun bir şekilde tepki gösterdiği

kişinin, toplum bakış açısına göre uygunsuz bir ilişki içinde olması düşünülmecek bir sonuç değildir.”(Harmancı 2006:86)

Neticede okumalarımızı ve İleri'nin hikâyelerinin genel karakteristik özelliklerini dikkate aldığımızda; özellikle 'kadınsı' davranışları olan kişinin 'erkek' olduğunu düşünüyoruz. İkinci olarak ise kahramanın sevgilisinin ise erkek olma ihtimalinin yüksek olduğu düşüncesindeyiz. Dolayısıyla kahramanın cinsiyeti ve kahramanın sevdiği kişinin cinsiyetinin kadın mı, erkek mi olduğu hususunda Harmancı'nın değerlendirmelerine yakınız. Şunu da belirtmek gerekir ki hikâye kişinin isimsiz oluşu, cinsiyetinin açık olmayışı ve sevdiği kişinin cinsiyetinin müphem oluşu 'yabancılaşma bağlamında' kahramanın yaşadığı travmatik yönü olan yaşantıları ve kendiliğini değerlendirışı ile paralel olarak algılanırsa İleri'nin bu noktaları ucu açık bıraktığı düşünülebilir. Bu durum bir silikleştirme gayreti olarak algılanabilir. Unutmamak gerekir ki hikâye anlatıcısı, anlatım biçimi değişse de esas olan kahramanın kendisidir. Kahramanın bakış açısından okuduğumuz hikâyenin bazı temel noktalarda 'silik' kalışı az önce de dikkat çektiğimiz 'yabancılaşma' olgusuyla ilintilidir.

'Yürek Burkuntuları'nda Bay T., 'ayrıkçı' bir kişidir. "Çocukken de bir ayrıydım ben. Bebeklerle oynamayı severdim, allı pullu kuklalarla. Zayıflamam, incelmem gerekiyormuş." (s. 25). Eşcinsel oluşu onun yabancılaşmasında ve yalnızlaşmasında pay sahibidir. Toplum tarafından eleştirilir, küçümsenir. Bay T., çevresine karşı bu bağlamda yabancılaşmıştır, toplumu eleştirir ve topluma nefret besler.

"Herkes arkamdan gülüşüyor yanılmıyorsam. Onlardan tiksiniyorum. Batı kapılarında öcümü alacak yarıtancı krallar gerek bana. Akhileus, geyiksi eşsevgiliniz Patroklos'a ağlayan, bir yedibaşlı ejderha gibi düşmana saldıran dost önderim benim, neredesiniz!(...)Ötekiler dedikodularını varsın kendi başlarına yapsınlar. Sergime de gelmesinler." (s. 24)

Bay T., çekingen, edilgen, umutsuz ve duyarlı bir yapıdadır. Toplum içinde görünmekten fark edilmekten kaçınır. Alay konusu olmaktan sakınır. “Oturmaktan bacaklarım uyuşmuş, kimseye belli etmeden koştum biraz. Hamlığımla gene alay edecekler diye ödüm koptu. Sezmediler ama” (s. 21).

“Görmüyorlar beni, kimseciklere gözükmeden kaçıyorum o zaman. Duruşumla, yürüyüşümle, hatta en içten ağlayışım ile alay edecekler. Anlıyorum, Kendi yürek sızılarını bile unutacaklar. Kavıyorum.” (s. 33)

Günlüklerinde bir yerde İlgi'ye olan ilgisini saklamak için uydurmalar yaptığını söyler ve kendini eleştirir. Bunu yapmasının nedeni ise şöyledir, “Yalan yazdım. Karabasanlar düzdüm, satır satır mutsuzluklar. Kınanmaları örtmek dileğiyle.” (s. 24). Kahramanın yaşamında çektiği sıkıntılar, yabancılığı, yalnızlığı ve umutsuzluğu yaptığı resimlere yansır. “Kişilerim hep hüzünlü, hep solgun, göklerim koyu karanlıklarda.(...)Benim resimlerimi küçümserlerdi; dudak bukerlerdi acılı çizgilerime, boynubükük kişilerime.” (s. 20). Bay T. büyük bir yalnızlık içindedir. “Nicedir insanlardan ayırdım. Düşünüyorum da... Haftalarca evden dışarı çıkmazdım. Okula giderdim ya, öğrencilerden ayrı okurdum; tarım dersleri olsun isterdim.” (s. 20). Yalnızlığının, mutsuzluğunun içinde çevreye karşı öfke duyar, hınç besler. Hikâyenin bütününe yalnızlığı yayılır. Zaman zaman ‘gitme’ isteği duyar.

“İşte şu başaklar bile, şu olgun, şu dokunaklı başaklar bile yanıma gelmiyorlar. İşte şu sonsuz tarlaların Akdeniz sıcaklığı başaklar ve şu kanarcasına umut dolu gelincikler ve onların ince mi ince dilek yeşil sapları bile İlgi için esintide sallıyorlar. Yalvaçlığını kabullenircesine eğiliyorlar. Koparıp atmak gerek gerek hepsini.” (s. 20-21)

“Büyük kentte yaşamak sinirli yapıyor kişiyi; filimler, tiyatrolar, sergiler, betikler yetmiyor mutluluğuma. Gide gide dağbaşlarına, karlı buzlu doruklara ermeliyim. Yanıp sönen kırmızı ışıklara, keçilere pis kokulu. Ve yadırganan bir kentli yalnızlığın.” (s. 24)

Bay T.'nin İlgi isminde erkek ve Sevgi isminde kadın sevgilisi vardır. Bay T., Sevgi ile evlenmek İlgi'yi unutmak ister. Yaşama tutunmayı Sevgi'ye beslediği aşkta bulur. İyimserliği, umudu Sevgi'de yakalar ancak Sevgi'nin İlgi'yi öğrenmesi ve Sevgi ile iktidarsızlığı nedeniyle birlikte olamayışı neticesinde umutları suya düşer. Sevgi ile yakınlaşmak ister ancak yakınlaşamaz, yakınlaşacak cesareti kendinde bulamaz. Edilgen kalır.

“Sevgi ötelere çıka gelmişti. Şemsiyesini tanıdım hemencecik, öbür şemsiyelerin yanında biraz kendini eğenmiş bir şemsiyeydi bu. Benimkiyse –bencileyin- içine kapanıktı. Ve olur olmaz küserdi yaşamın umutsuzluğuna. Bir duvarın dibinde duruyordum. Sevgi'nin karşısına çıkacak korkusuzluğu bulamıyordum kendimde.” (s. 31)

Bay T.'nin bu süreçte kendine yabancılaşması da vardır. Üniversiteden kaydı silinir. Resim yapıyordur ancak resim yapamaz hale gelir, yarım bıraktığı resimlerini tamamlayamaz onlardan öğrenir. “Benim kaydımı silmişler Akademi'de. Umurumdaydı sanki.” (s. 28).

“Haftalardır uğramadığım işlikteyim. Boyalarım kurumuş, taşlaşmış. İyileştirmeye inandırmaya uğraşıyorum kendimi. Özüm karşı koyuyor hep. Fırçamı aldım elime, yarım bıraktığım bir resim vardı, onu tamamlamaya çalıştım. Muştulu bir bayram yeri; döner-dolaplar, salıncaklar(...)Birden öğrendim yaptıklarımın. Duvarlardaki portreleri, o gölgeli ve abartılmış çizgili budala insan yüzlerini yırtmaya başladım önce.(...)Bulduğumu oydum.” (s. 34)

Özellikle Sevgi ile ayrıldıktan sonra yalnızlığı umutsuzluğu artar. Ölüme yaklaşır, bir bakıma intiharı düşünür. Geçmişe, iyi günlere özlem duyar. “Anıların sığınağında ruhlarına gençlik aşısı yapmaya çalışan yaşlılar gibi geçmişi özlüyordum.” (s. 35). Bu buhranında iç dünyasında dalgalanmalar oluşur. “Elimde kalemim, hâlâ günlüğümü tutmaya çabalıyorum.(...)Oturmak oturunca başımı ellerim arasına almak, sarsıla sarsıla ağlamak gündel bir alışkanlık oldu bende.” (s. 32).

Hikâyenin başında sol düşünceye yakinken, “Rus emperyalizmini köklendirecektik.” (s. 26), sonlarda tam tersi bir dönüşümle dine, inanca sığınır. “Biz dini bütün, inançlı kimseleriz. Bugünden sonra sabah akşam tapınçla geçireceğim vaktimi.” (s. 35). “Toplumdan alabildiğince soyutlanmış, ayrıksı bir tutum içine girmiş anlatıcı komünist bir çizgiden radikal İslamcı bir çizgiye evriliyor nasıl olduysa...” (Sayın 2006: 32). Hemen ardından İlgi’yi bıçakla nasıl öldürdüğünü anlatır.

“İlgi’yi beni bekler buldum. Bomboştu tepeye değin yol. İşimi kolaylaştırıyordu bu. “Hadi” dedim, arkasını döndü, ceketini çıkardı önce. Ağırdan araladım yağmurluğumu, ekmek bıçağını çıkardım; o öyle arkası dönükken batırmaya başladım.(...)Yitirdim bir et yığnında İlgi’yi.” (s. 35-36)

İlgi’yi öldürüşü dikkate değerdir. Sevgi ile evlenmek isterken İlgi’yi unutmaya isteğinden bahseder. “İlgi’yi umuttum. Lekesini de sildim böbreğimden.” (s. 27). Bay T.’nin Sevgi’yle olan ilişkisinin bitmesinin ardından bu cinayet işlemesi manidardır. Çünkü kişi, Sevgi ile yaşama bağlanacağını umarken ayrılıkla büyük bir düşüş yaşar ve İlgi tek alternatifi olarak kalır. Ancak İlgi’yi unutmak isteği veya Sevgi’yle evlenip bir bakıma İlgi’den kurtulma arzusu başka bir boyutta cinayetle gerçekleşir. Ve yapayalnız kalır, “Yapayalnızdım.” (s. 36). İlgi’yi arkada bırakmak, maziye gömmek ister gibidir. Bay T., ile ilgili değineceğimiz bir diğer mesele de şizofrenik ruh hallerinin oluşudur. Günlüklerinde gerçek olamayacak yerler ve zamanlara değinilir. Tutarsızlık gösteren noktalarda bu anormalliği görürüz. “Bugün kıyma aldım, yedi buçuk liralık. Ya da annem aldı.” (s. 19), “Mısır Savaşı, 7 Teşrinisani 1307, Tutmozis’in anıtsal evi.” (s. 22), “Bir soytarıyla karşılaşmıştım masallardayken ben.” (s. 23).

“Ben sayrırım, ben delilerevine yatırılacak kerte sayrırım. Neredeyse at yarışları sonuçları açıklanacak, elimde kâğıt kalem merakla dinliyorum radyoyu. Sonuçları anladıktan sonra oynayacağım.” (s. 29)

“Dayanılmaz sızılar içindeyim gene. Arada bir kadın giriyor mahzene, ak giysilerle bezenmiş. Başında sarı tüller, duvak

gibi. Onculayın bir erkek de sabahları görünüyor ortalıkta. Şovalye Don Quijote sanırım.(...)Üzerimden sık sık uçaklar geçiyor. Her an bir atom bombasının çılgın saldırısına uğrayabiliriz.” (s. 30-31)

Bay T.’nin bu durumunu yaşadığı yabancılaşma ve yalnızlığın bir sonucu olarak değerlendirmenin mümkün olduğu kanısındayız. Çünkü Bay T.’nin özellikle Sevgi’den ayrıldıktan sonra buhranı katlanır anormallikleri artar. Ancak yukarıdaki alıntılardan da anlaşılacağı üzere günlüklerinde başından beri Bay T.’de bir anormallik söz konusudur. Böylesi şizofrenik durumlara Harmancı’nın (Harmancı 2006:90-91), yaklaşımı şöyledir.

“... öyküdeki zamansal ve mekansal kaymaları ancak böylesi şizofrenik bir durumla, bir bozuklukla açıklayabiliriz.(...) Burada asıl üzerinde durulması gereken nokta, T’nin akli melekesini tamamen ya da kısmen kaybetmiş olmasıdır. Metinde bu durumu belgeleyen sayısız örnek vardır.(...)Yazar, bu ve benzeri sayısız ayrıntıyı çoğaltarak, kahraman-anlatıcımızı bize bir hezeyan halinde göstermeyi amaçlar ve bunu başarır. Zaman ve mekân kullanımlarında da aynı yöntemi ısrarla vurgular.”

Bay T.’nin salt anlamda bir deli olmadığını düşünebiliriz. Onu yaşadıkları bu noktaya itmiştir. Her çabalayışının hüsrarla, umutsuzlukla sonuçlanması Bay T.’yi daha da anormalleştirmiştir. Hikâyenin son sayfalarında doğru yoğunlaşan anormal ruh hallerinin artışı böylesi bir düşünüşle ilgilidir. Neticede, Bay T’yi öğrenci, ressam görmek veya bir deli olarak nitelendirmek kati bir karar vermek zordur. Çünkü o bunlardan ziyade ‘öteki’ oluşu ile hikâyede yer edinir. Diğer nitelikleri buradan sonra gelir.

### 3 SONUÇ

Selim İleri, 1967'den bu yana hikâye türünde eser vermektedir. Yarım asıra yaklaşan bu zaman diliminde İleri'nin hikâyelerinin farklı niteliklere sahip olduğunu söylemek mümkündür. İleri, hikâyecilik serüveninde belli başlı meselelere odaklanmıştır. İleri üzerine yapılan araştırmalara bakıldığında bu hemen göze çarpar. İleri, kendiliğini ve yazarlığını eserlerinde direkt ve dolaylı olarak ifade etmiştir.

İleri'nin yaşamını hikâyelere taşıması İleri'nin edebi kişiliğini ve şahsiyetini anlamlandırma noktasında araştırmacılara kolaylık sağlamaktadır. Bu nedenle İleri'nin hikâyelerini anlamlandırma noktasında çalışmalarda benzer yollar takip edilmiştir ki bu çok doğru bir yaklaşımdır. Ancak yorumların hikâyeleri iç gerçeklikleri içinde anlamlandırmasına hikâyeleri arka planda bırakmaması hususuna dikkat edilmelidir. İleri'nin hikâyelerini yorumlama noktasında ise her hikâyeye ayrı ayrı eğilmek ve yer vermek gerekir.

Edebiyat eserleri yazıldıkları 'an'ı içermekle beraber yazıldıkları 'an'da kalmazlar, geleceğe de uzanırlar. Gerçeği tam manasıyla yansıtmazlar ama gerçek olandan tam anlamıyla uzak değildirler. İleri, bir yazar ve aydın olarak içinde bulunduğu toplumunun meseleleriyle yakından ilgilidir. Dolayısıyla İleri'nin eserlerindeki meseleler İleri'nin meseleleri olduğu gibi İleri'nin toplumda gördüğü meselelerdir de.

İleri'nin yarım asıra yaklaşan yazarlık serüvenini belli başlı başlıklara bölmek veya eserlerini bütüncül bir açıdan değerlendirmek güçtür. Ancak yukarıda da belirttiğimiz, dikkat çekmek istediğimiz gibi İleri'nin eserleri 'birey'i ve 'toplum'u esas alır. Burada şu hususu da belirtmek gerekir ki İleri, günümüzün yazarıdır. Yazma eylemine devam etmektedir. Kısacası İleri'nin edebi şahsiyeti, yazarlığı 'oluş' içerisinde. Bizim çalışmamız ise İleri'nin oluş halindeki yazarlığının

hikâyeleri noktasıyla sınırlıdır. İleri, çok çeşitli türlerde eser veren velut bir yazardır. İleri'yi tam anlamıyla ortaya koymak için bütün eserlerinin okunması gerekir.

İleri'nin 'Son Yaz Akşamı' ve 'Bir Denizin Etekleri'nde hikâyeleriyle kendini bulduğunu belirtebiliriz. Estetiğin sarmaladığı hikâyelerde İleri'nin ideolojik duruşu diğer her mesele kadar işlenir. Uzun olan bu iki hikâyenin okunuşu okuyucuya, araştırmacıya İleri'nin hikâye dünyasının niteliklerini açacağı kanaatindeyiz. Ancak, İleri yazarlığını, yazarlık mesaisini romana odaklaması nedeniyle uzun bir süre hikâye kaleme almamıştır.

İleri'nin yıllar sonra kaleme aldığı "*Fotoğrafi Sana Gönderiyorum*" (2006) ve "*Yağmur Akşamları*"ndaki (2011) 16 hikâyesi, önceki hikâyelerinden postmodern nitelikleriyle farklıdır. Hikâyeler deneme-anı türündeki anlatılardır. Hikâyelerde bizatihi İleri'nin kendisi vardır. Yaşlılık yılları ile İleri, ölüm meselesini ve yazmakta zorlanışını metne taşır. Okuyucuyu metne ortak eder. Samimiyet ve İleri'nin kendisiyle söyleşisi devam eder. Dil ve üslubun yumuşadığı akışkanlık kazandığı metinlerde İleri, dış dünyaya kapalı, içe dönüktür. Kendiyle meşguldür. "*Yağmur Akşamları*" çok dikkat çekici bir hikâye kitabıdır. İleri, bu hikâyelerinde yakından tanıdığı sanatçı, aydın kişilerin yabancılaşma serüvenlerine yer verir. Kendisi özellikle bu mesele etrafında düşünür, okuyucuyu meselenin derinliklerinde dolaştırır. İleri'nin olgunluğunu yansıtan hikâyelerde özellikle yazın dünyasına sert eleştiriler vardır. Eleştirilerine zaman zaman bir öfke duygusunun karıştığını görürüz. Kısaca bu hikâyelerde 'İleri' vardır.

Çalışmamızdan anlaşılacağı üzere İleri, kısa bir tür olan hikâyenin sınırlılıklarına rağmen oldukça ayrıntılı ve tutarlı bir şekilde ifade etmek istediklerini hikâyelerinin oluşturduğu büyük resmi göz önünde bulundurduğumuzda ortaya koymuştur diyebiliriz. Bu bağlamda İleri'nin hikâyelerinde meseleler içinde meseleler işlenmiştir diyebiliriz. Onun metinleri anlam katmanlarıyla zenginleşir. Örneğin, İleri'nin hikâyelerinde on altı meseleyi incelemiş olsak da esasen İleri'nin



hikâyelerinde ölüm, alkolizm, dostluk, burjuva, ideoloji, yozlaşma, çalışma ve aydın yabancılaşması gibi meseleler de vardır.

İleri, ilk hikâyelerinde sosyalist tavrını hissettirmiştir. Toplumsal çözülme (yozlaşma), sınıflı toplum/ yoksulluk gibi iki ana meseleye odaklanmıştır. Toplumsal çözülme burjuva üzerinden işlemiştir. Burjuvaları kumara, cinselliğe ve ahlaksızlığa düşkünlükleri nedeni ile eleştirmiştir. Burjuvalar hemen her açıdan olumsuzlanır. Özellikle hikâye kahramanı da sosyalist hassasiyetlere sahip ise bu durum çok açık olarak göze çarpar. Esasen bu noktadaki hikâyelerde diğer meseleler bu nedenle arka planda kalır. Eski zamanın asil, zengin insanları da burjuvadan farksızdır, kötüdürler. İlerleyen hikâyelerinde İleri'nin burjuvalara yaklaşımı değişmemişse de İleri, burjuvayı işleyişini sınırlandırmıştır. Böylelikle İleri'nin hikâyelerinde geri kalan meseleler ön plana çıktığı gibi hikâyelerin estetik değeri de yükselmiş, İleri'nin yazarlığı öncelenmiştir. Şu hususun da altını çizmek gerekir ki toplumsal çözülme –yozlaşma- tümüyle burjuvalarla ilintili değildir. İleri'nin hikâyelerinde toplumsal çözülme –yozlaşma- toplumun bütüncül anlamda şu veya bu şekilde yaşadığı bir meseledir. Sevgisizlik, dışlama -ötekileştirme- ahlâksızlık, hırsızlık gibi kabullenilemeyecek olumsuz durumların toplumdaki görünüşleri hikâyelerde kent yaşamı bağlamında ortaya konulur.

İleri, sosyalist tavrının neticesinde sınıflı toplum etrafında kalemini ideolojiye teslim etmeden eserlerini kaleme almıştır. Sınıflı toplum/ yoksulluk meselesinin işlenişi bu bağlamda daha estetik olarak hikâyelerin bünyesinde yer almaktadır. İleri'nin bu meseleyi işleyişinde tam bir samimiyet içerisinde olduğunu hissederiz. İleri, tam bir duyarlılıkla kendi yoksulluğuna ve toplumun yoksulluk meselesine yer vermiştir. Şehrin arka sokaklarının insanlarının masum, hayattan çok şey uman ama hep yıkıma uğrayan yaşamlarına yer vermiştir. Yoksul insanlar burjuvaların aksine her açıdan pozitif anlamda hikâyelerde yer edinirler. 'Gelinlik Kız', bu bağlamda İleri'nin meseleyi işleyişini noktasında derinlikli bir anlatımı yakaladığı hikâyedir denilebilir. Yoksul insanların kaderlerine terk edilmesini kısacası maddi olanaksızlıkları İleri, hemen her açıdan hikâyelerine taşımıştır. İleri'nin anlatıcıları,

kahramanları değindiğimiz iki mesele bağlamında seslerini yükseltirler. ‘İsyan’ ederler. Toplumdaki eşitsiz paylaşıma, masum, temiz insanların yaşamlarındaki eksikliklerine, ezilmişliklerine. ‘İsyan’, bir başkaldırı -eylem- , tepki olarak İleri’nin hikâyelerinin bütününde kendini hissettirir. Dolayısıyla diğer meselelerle de yakından ilgilidir. ‘İsyan’ın İleri’nin hikâyelerindeki gelişiminin daha ziyade İleri ve İleri’nin kahramanlarının muhalif kimlikleri ile ilintili olduğunu söyleyebiliriz. Ancak İleri’nin hikâyelerindeki ‘isyan’ noktasında hümanist bir tavır da vardır. Kısacası İleri’nin hikâyelerindeki ‘isyan’, salt ideolojik ve muhalif bir duruştan beslenmez. ‘İsyan’, hümanist bir bakış açısıyla evrensel yayılır. İsyan, bu bağlamda bugünün olumsuzluklarının doğurduğu bir durum iken geleceğin bugünden iyi olabileceğinin, olması gerektiğinin de duygusudur. Bu nokta itibarıyla ‘isyan’ bir uyanıştır.

İstanbul’un kentleşmesinin, değişiminin İleri’yi meşgul eden en önemli meselelerden biri olduğunu görürüz. İleri’nin hikâyelerinde modern yaşamın mekânı kent, her yönü ile eleştirilmiştir. İlk açıdan mesele mimari ile ilintili gibi gözükse de mesele toplumsal çözülme -yozlaşma- ile yakından ilintilidir. Eski İstanbul’un yıkımı modern bağlamda bir kentleşmenin tam anlamıyla gerçekleştirilemeyişi estetik açıdan İleri’nin hikâyelerinde olumsuzlansa da esasen arka planda İstanbul’un madden, manen ikiye bölünmüş bir toplumu yansıttığını fark ederiz.

İleri’nin hikâyelerinde nostalji/ geçmiş zaman da önemli bir yer tutar. İleri, şimdiki zamanla süreksizlik içerisindedir. Eski İstanbul bağlamında ‘eski’nin doğasını, insan ilişkilerini ve nesnelere metinlerine taşımıştır. Bu bağlamda İleri’nin hikâyelerinde dikkat çekici nokta adı unutulmuş, kent yaşamında karşılaştığımız pek çok çiçeğin kendine yer buluşudur. Öyle ki İleri’nin eserlerinde ‘çiçek’lerin başlı başına bir araştırma olabileceğini düşünüyoruz.

İleri’nin hikâyelerinde iki ana tema vardır: yabancılaşma ve yalnızlık. Bu iki mesele özellikle şimdiden sonra değineceğimiz meselelerin bir bakıma nedenleridir, nedenlerindedir. İleri’nin kahramanları duyarlı, sanatçı ve aydın niteliktedirler.

Kahramanların ayırt edici noktaları bu bağlamlar ışığında bilinçli oluşları ortalama insanlardan yüksek farkındalıklara sahip oluşlarıdır. İleri'nin kahramanları modern zamanın kısılcındaki toplumun çözülmüşlüğüne –yozlaşma- yabancıdırlar. Yabancılaşan kahramanların yabancılaşmasında kahramanların yakın çevresi ve toplum etkendir. Kahramanlar sevgisizliğe uğrarlar, dışlanırlar ve yabancılaşırlar. Toplum ile düşünsel anlamda ayrılık yaşarlar. Yozlaşan, bir bakıma özlere yabancılaşanlara insana, topluma yabancılaşırlar. Yabancılaştıkları oranda da yalnızlaşırlar. Yabancılaşan kahramanlar zaman zaman kendilerine de yabancılaşırlar. Yaşamaya soğurken, yaşamlarındaki ola gelen eylemlerine yabancılaşırlar. Bu yabancı oldukları yaşamdan el ayak çekmeleridir adeta. Yabancılaşmanın bir boyutu da içe kapanmadır. Kahramanlar yabancı oldukları yaşamdan her açıdan kopuşlarının nihayetinde içe kapanırlar. İç dünyalarında hemen her şeylerini yaşarlar. İleri'nin kahramanlarının içe kapanma, kendine ve topluma yabancılaşma bağlamında ifade ettiğimiz yabancılaşmaları İleri'nin hikâyelerinin 'birey'e odaklandığını ve 'birey'in psikolojisini, dünyasını bize açtığını gösterir. Dış dünyadan; şimdiki zamanın hemen her noktasından 'kopuk' olan kahramanların iç dünyasına, kendiliklerine odaklanan İleri'nin hikâyelerinde böylelikle sınıflı toplum/ yoksulluk ve burjuva gibi ideolojik meseleler arka planda yer alır. Hikâyelerin geneli kısa olmasına karşın İleri'nin ayrıntılı işçiliğine dayanan dil ve üslubunun oluşturduğu 'yoğun' hikâyeciliği 'yabancılaşma' meselesine okuyucuyu, araştırmacıyı aşına kılar. Bu nitelikteki hikâyelerin İleri'nin hikâyelerinin bütününde yer alışı, İleri'nin kendiliğini hikâyelerine taşıdığını düşündüğümüzde özellikle 'yabancılaşma ve yalnızlık' meselelerinin İleri'nin iç dünyasında ne denli yer tuttuğunu ortaya koyar. Bu bağlamdaki –İleri'nin yabancılaşması ve yalnızlığı meselesi- satırlar İleri'nin yıllar sonra kaleme aldığı "*Fotoğrafi Sana Gönderiyorum*"da ve "*Yağmur Akşamları*"nda yer alır. Özellikle 'Gregor Samsa'nın Elyazısı' hikâyesi İleri'nin kendi yabancılaşma ve yalnızlık serüvenine odaklandığı hikâye olması yönüyle İleri'nin hikâyelerinde ayrı bir yerde durur.

İleri'nin hikâyelerinin bütününde 'insan'ın yaşadığı yalnızlığa tam manasıyla yoğunlaştığı görülür. Yalnızlığın ördüğü hikâyeler İleri'de yalnızlık meselesinin

yerleşik olduğunu gösterir. Yabancılaşan ve yalnız kalan kahramanların yalnızlıklarını iki açıdan değerlendirmek mümkündür. Kahramanlar toplumdan farklı düşündükleri ve hayatlarını paylaşabilecekleri bir kişi olmadığı, sevgisizlik içinde oldukları için yalnızdırlar. İleri'nin kahramanlarını yalnız oluşları rahatsız eder, sevgiyi, aşkı ve dostluğu ararlar. Çevrelerindeki insanlarla yakın ilişkiler içinde olmak isterler. Ancak İleri'nin kahramanlarının istekleri ve çabaları nihayete ermez.

Her iki mesele de –yabancılaşma ve yalnızlık- açmazdır. Kahramanlar bu açmazlarını, problemlerini aşmak isteseler de aşamazlar. Mutsuz olurlar. Mutsuzlukları umutsuzluğa dönüşür. Bununla birlikte İleri'nin hikâyelerinde karamsarlığın hâkim olduğunu söylemek yanlış olmaz. Hikâyelerden insanın mutsuzluğu, umutsuzluğu taşar. Kişiler, ne kadar çabalarsa çabalasınlar umutsuzluk girdabındadırlar. İyimserlik arada bir uğrayan, hissedilen duygudur. Okuyucuya hiçbir zaman gel(e)meyecek zamandaki güzel günlerin varlığı hissettirilir. Karamsarlık, kişileri hiçliğe kadar sürükler, mutlu olunmayan yaşamdan, hayattan bilinmeyen mekâna, zamana gitme isteği duyulur. Şimdideki olumsuzluklardan şimdiden daha iyi günlere geçmiş zamana sığınılır. Eski zamanın yaşantılarıyla -olumlu- oyalanılır. Değindiğimiz problemler zamanla kahramanların yaşamı nihilist bir perspektifte algılamalarına neden olur. Hayatı, yaşamı anlamsızlık içinde görürler. Güçsüzleşirler, ölçütsüzlük içinde bohem bir yaşama kayabilirler. Sanatçı, aydın kişilerin yabancılaşması bu bağlamda, bohem hayat yaşama noktasında bir tepki, eylem mahiyetindedir. Burjuva kişilerin bohemi ise bilinçsizlikten kaynaklanır. Ahlaksızlığın içinde alkol, cinsellik odaklı bohem bir yaşam içinde ereksiz, amaçsızdırlar. İntihar, tüm meselelerden kurtulma, yaşama bir tepki olarak hikâyelerde karşımıza çıkar. Kahramanlar yaşadıkları açmazların nihayetinde intiharı duyarlar ancak edilgenlikleri, güçsüzlükleri dolayısıyla intiharı gerçekleştiremezler. Sanatçı, aydın nitelikteki kahramanlar ise içe kapanık oluşları noktasında kendilerini bohem bir hayata vurmuşken aynı zamanda alkolle haşır neşir olurlar. Kendilerini alkolle ölüme sürüklerler. Zamanla, yavaş yavaş bir intiharı seçerler.

İleri'nin kahramanlarının yabancı oluşlarının yabancılaşmalarının getirdiği bir mesele de muhalif kimliklere sahip oluşlarıdır. Yabancı oldukları toplumun algılarının tersine düşünüyor oluşlarıdır. İleri'nin kahramanları sosyalist hassasiyetlere sahip olsalar da esasen salt bir ideolojinin insanı değildirler. İleri'nin kahramanları, yaşamı özgürlükçü, hümanist ve eşitlikçi ölçütlerle kendi bakış açıları ile değerlendirirler. Özgür insandırlar. İleri'nin kahramanları modern yaşama ve moral değerlere karşı muhalif kimliklere sahiptirler. Bu bağlamlar ışığında İleri'nin kahramanları yaşadıkları zamanı her açıdan 'kritik' ederler. Toplumun çözülmesini, sevgisizliği, kentleşmeyi, ahlaksızlığı, modern hayatı ve pek çok meseleyi farklı açılardan eleştirirler. İleri'nin kahramanlarının bir diğer özelliği özeleştirel bir yaklaşıma sahip olmalarıdır.

İleri'nin kahramanlarının yabancı oldukları verili düzenin içindeki bir diğer mesele de inanç meselesidir. İleri'nin kahramanları inanmaya, inançlara mesafelidirler. İleri'nin hikâyelerinde inanma noktasında mesafeli olmayan kahramanlar da vardır. Toplumun alt kesiminin insanları hikâyelerde inançlıdır. Burjuva kişileri ise hemen her meselede olduğu gibi bu meselede de eksiktirler. Dini bir bağlanıştan uzaktırlar.

İleri'nin kahramanlarının muhalif kimliklerinin bir diğer uzantısı da yabancı oldukları toplumun yerleşik algılarının aksine cinsel kimlik edinmeleridir. Eşcinsel ilişki bu açıdan İleri'nin hikâyelerinde sıkça karşımıza çıkar. Cinselliğin bir diğer işlevi de yukarıda da dikkat çektiğimiz gibi burjuva kişilerinin yozlaşmışlıklarını ortaya koymaktır.

İleri'nin hikâyelerindeki bir diğer mesele de susku/ iletişimsizliktir. İleri'nin kahramanları yabancı ve yalnız oldukları yaşamda yakın çevreleriyle ve toplumla iletişimsizlik içindedirler, anlaşılama problemini yaşarlar. Nihayetinde iletişim kurma çabalarından vazgeçerler, içe kapanırlar –susku-, susmayı tercih ederler. Yakın çevreleri ile iletişimi keserler. Meselenin bir diğer boyutu da şimdide yaşanan

modern hayatın sınırlı insan ilişkilerindeki iletişim eksikliğidir. İnsanlar arasındaki iletişimsizlik İleri'nin hikâyelerinde eleştiri konusudur.

Görüldüğü gibi meseleler birbiriyle sıkı sıkıya ilintilidir. Neden, sonuç ilişkisi bağlamında karşımıza çıkarlar. Dolayısıyla her meselenin işlenişinin açıklanması noktasında tutarlı bir nedenler zinciri vardır.

#### 4 KAYNAKÇA

BİLDİRİCİ, Hatice: Selim İleri'nin Hikâyelerinde Dostluk Temasının Açılımları, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kırıkkale Üniversitesi, Kırıkkale 2006.

CEBECİ, Oğuz, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İthaki, İstanbul 2009.

DAVUTOĞLU, Ahmet, "Medeniyetlerin Ben İdraki", *Dîvân*, Sayı:3, İstanbul 1997/1.

DEMİRLİ, Ekrem, *İslam Metafiziğinde Tanrı ve İnsan*, Kabcacı, İstanbul 2009.

ERDEN, M. ve Y. AKMAN, *Eğitim Psikolojisi*, Arkadaş, Ankara 2009.

GASSET, Ortega Y, *İnsan ve "Herkes"* (Çev. Neyire Gül Işık), Metis, İstanbul 2011.

GIDDENS, Anthony, *Modernite ve Bireysel-Kimlik* (Çev. Ümit Tatlıcan), Say Yayınları, İstanbul 2010.

GÜÇLÜ, Ayşe: Selim İleri'nin Romanlarında Kültür Unsurları, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi, Ankara 2008.

HARMANCI, Abdullah: Selim İleri'nin Edebi Kişiliği ve Öykücülüğü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi, Konya 2006.

İLERİ, Selim, *Otuz Yılın Bütün Hikâyeleri*, Oğlak, İstanbul 1997.

İLERİ, Selim, *Anılar; Issız ve Yağmurlu*, Doğan Kitap, İstanbul 2002.

İLERİ, Selim, *Fotoğrafi Sana Gönderiyorum*, Everest, İstanbul 2009.

İLERİ, Selim, *Yağmur Akşamları*, Everest, İstanbul 2011.

JEANNİERE, Abel, "Modernite Nedir?" (Çev. Nilgün Tural), *Modernite versus Postmodernite*, Say Yayınları, İstanbul 2011.

KAYIŞLI, Gülsen: Selim İleri'nin Eserlerinde İstanbul Teması, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara 2010.

KOÇ, Turan, *İslâm Estetiği*, İsam, İstanbul 2010.

KUÇURADİ, İoanna, *Nietzsche ve İnsan*, Türkiye Felsefe Kurumu, Ankara 2009.

MARDİN, Şerif, *Türk Modernleşmesi*, İletişim, İstanbul 2011.

MENGİ, Nesrin: Selim İleri'nin Romancılığı, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Çukurova Üniversitesi, Adana 2009.

MENGÜŞOĞLU, Takiyettin, *İnsan Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1988.

NASR, Seyyid Hüseyin, *Bilgi ve Kutsal*, İz Yayıncılık, İstanbul 2012.

PAZ, Octavio, “Şiir ve Modernite” (Çev. Nilgün Tural), *Modernite versus Postmodernite*, Say Yayınları, İstanbul 2011.

SARTRE, Jean-Paul, *Varoluşçuluk* (Çev. Asım Bezirci), Say Yayınları, İstanbul 2010.

SAYIN, Sedat: Selim İleri'nin Hikâyeleri ve Hikâyeciliği, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi, Edirne 2006.

ŞAYLAN, Gencay, *Postmodernizm*, İmge Kitabevi, Ankara 2009.

SEVGİLİ, Mehmet: Oğuz Atay ve Alev Alatlının Romanlarında Aydın ve Yabancılaşma Sorunu: Karşılaştırmaları Bir Edebiyat Sosyolojisi Çalışması, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mersin Üniversitesi, Mersin 2005.

SIMMEL, Georg, *Bireysellik ve Kültür* (Çev. Tuncay Birkan), Metis, İstanbul 2009.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, YKY, İstanbul 2010.

TUNALI, İsmail, *Sanat Ontolojisi*, İnkılâp, İstanbul 2011.