

T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
ANTROPOLOJİ (SOSYAL ANTROPOLOJİ)  
ANABİLİM DALI

**ETNOGRAFİK ANLATININ KODLARINI YAKALAMAK:  
REŞAT ENİS METİNLERİ**

Doktora Tezi

Meriç KÜKRER

Ankara – 2020

T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
ANTROPOLOJİ (SOSYAL ANTROPOLOJİ)  
ANABİLİM DALI

**ETNOGRAFİK ANLATININ KODLARINI YAKALAMAK:  
REŞAT ENİS METİNLERİ**

Doktora Tezi

Meriç KÜKRER

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Aslı Yazıcı Yakın

Ankara – 2020

T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
ANTROPOLOJİ (SOSYAL ANTROPOLOJİ)  
ANABİLİM DALI

**ETNOGRAFİK ANLATININ KODLARINI YAKALAMAK:  
REŞAT ENİS METİNLERİ**

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Aslı Yazıcı Yakın

**Tez Jürisi Üyeleri**

**Adı ve Soyadı**

**İmzası**

Prof. Dr. Aslı Yazıcı Yakın

.....

Prof. Dr. Aylin Özman Erkman

.....

Doç. Dr. Ceren Aksoy Sugiyama

.....

Doç. Dr. Melike Kaplan

.....

Dr. Öğr. Üyesi Kadir Dede

.....

Tez Sınavı Tarihi: 07.02.2020

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.

...../...../2020  
Meriç Kükrer

## TEŞEKKÜRLER

Atilla İlhan'ın kendisine işaret ettiği bu özel konuyu şüphe etmeden benimle paylaşan ve hayatımın her alanında olduğu gibi burada da tüm desteğiyle, bu zorlu süreci adeta bir fikir üretme şölenine çeviren, birlikte çalışmaktan her daim büyük keyif aldığım, çok kıymetli danışmanım Prof. Dr. Aslı Yazıcı Yakın teşekkürlerin elbette en büyüğünü hak ediyor; ona çok mutlu olacağı bir emeklilik hayatı diliyorum. Tez İzleme Komitesi hocalarım, Prof. Dr. Aylin Özman Erkman'a ve Doç. Dr. Ceren Aksoy Sugiyama'ya bana olan güvenleri ve bu süreçteki yapıcı eleştirileri için de ayrıca teşekkürlerimi sunuyorum.

Beni her zaman, her koşulda destekleyen aileme; Sevim Akgül'e, Sabit Akgül'e, Mert Kükrer'e, Nazan Akgül'e, Ahmet Akgül'e, Yurdanur Akgül'e ve Yağmur Akgül'e çok teşekkür ediyorum. Özellikle de şehir değiştirmenin getirdiği zor günlerle boğuşurken beni hiç yalnız bırakmayan arkadaşlarım Elif Gürpınar, Deniz Ulusoy, Berna Küçükoğlu'na da teşekkürleri borç biliyorum. Hollanda'dan bile beni motive etmeyi başaran canım arkadaşlarım Demet Altun'a ve Ümit Arabul'a teşekkürlerimi takdim ediyorum; sizinle hayat çok daha güzel. Yine bu günlerde varlığıyla sarıp sarmalayan tüm ViraVerita ekibine ama en çok da Toros Güneş Esgün'e ve Gülben Salman Shores'a teşekkürlerimi gönderiyorum; sizlerle de akademi çok daha keyifli.

## İÇİNDEKİLER TABLOSU

<b>1. GİRİŞ</b> .....	1
1.1. Sorunsal.....	1
1.2. Araştırmanın Konusu .....	16
1.3. Tezin Amacı ve Önemi .....	17
1.4. Yöntem.....	17
<b>2. PARADİGMA, METİN VE TEMSİL İLİŞKİLERİ</b> .....	19
2.1. Antropolojide Paradigma Değişimi .....	19
2.2. İnsanın Varlık-alanlarını Ele Alması Bağlamında Edebiyatın Antropolojik Yönü .....	25
2.3. Sanatta ve Etnografide Gerçekliğin Temsili .....	28
2.4. Metnin Edimsel, Öznelerarası, Diyalojik ve Çok Sesli Karakteri .....	30
<b>3. METİNSELLİĞE DÖNÜŞ</b> .....	33
3.1. Tarihsel ve Kavramsal Bakış .....	33
3.2. Antropolojinin Nesnesi Olarak Edebiyat .....	41
<b>4. REŞAT ENİS’TE ETNOGRAFİK ANLATININ KODLARINI YAKALAMAK</b> .....	49
4.1. Reşat Enis’in Kısaca Hayatı ve Eserleri .....	49
4.2. Yakalanan Kodlar .....	60
4.2.1. Konu/Sorunsal Kodu .....	60
4.2.2. Yoğun Betimleme Kodu.....	69
4.2.3. Holistik Kod .....	99

4.2.4. Ters Yüz Etme Kodu.....	110
4.2.5. Evrensel Tecrübe Kodu.....	125
<b>5. SONUÇ</b> .....	146
<b>KAYNAKÇA</b> .....	148
<b>EKLER</b> .....	159
EK-1: Reşat Enis'in Romanlarında Olay Örgüsü.....	159
1. Gonk Vurdu.....	159
2. Gece Konuştu.....	164
3. Afrodite Buhurdanında Bir Kadın.....	168
4. Toprak Kokusu.....	172
5. Ekmek Kavgamız.....	175
6. Ağlama Duvarı.....	179
7. Yolgeçen Hanı.....	184
8. Despot.....	188
9. Sarı İt.....	192
<b>ÖZET</b> .....	197
<b>ABSTRACT</b> .....	198

# BİRİNCİ BÖLÜM

## 1. GİRİŞ

### 1.1. Sorunsal

“(Gece Konuştu)yu yazabilmek için aylarca, bir serseri kılık ve makyajile, İstanbul’un girilmesi en tehlikeli serseri yuvalarında dolaşmışımdır. (Afrodit Buhurdanında Bir Kadın) romanım, fabrikalarda, amele mahallerinde, amele evlerinde haftalarca süren bir etüdün mahsulüdür. Bu yaz neşredebileceğimi sandığım “Kara Kısmet”de gazeteciliğinizin iç yüzünü teşhire uğraştım (...) Mamafı, toprak ırgadını yakından tanımak için katlandığım zahmetleri bilenler de yok değildir. Yakıcı bir güneş altında ben de koza topladım. Amelenin yarma çorbasına; elçinin ve çiftlik kahyasının bulgur pilavına ben de kaşık salladım. “Yazı”ya koza ırgadı taşıyan bir kervana katılarak, bir tahta arabadaki çuval ve denkler üzerinde saatlerce seyahat ettim”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sarıççek, M. (2009). *Romantik Bir Toplumcu Gerçekçi Öncü: Reşat Enis Aygen Hayatı ve Eserleri*, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları. s. 21.



Yukarıdaki alıntı, 1909- 1984 yılları arasında yaşamış, Türk edebiyatında çok tanınmamış ve akademik bir çalışmanın konusu olarak da pek dikkat çekmemiş olan bir yazara, Reşat Enis Aygen'e aittir. Biri Doktora diğeri Yüksek Lisans olmak üzere iki tez çalışması, bu tezlerin birinden çıkan kitap ile birkaç makale ve köşe yazısı dışında Reşat Enis ve eserlerinden pek söz edilmediğini görürüz. Bu çalışmada ise sosyal antropolojideki etnografi edebiyat ilişkileri; alegori ve çok anlamlılık, yazar ve etnograf; gözlemci ve gözlenen arası ilişkiler; etnografikurgu (*etnografiction*) ve metinsellik konuları romanlarını masa başında değil, alanda gözlemler yaparak yazdığını ifade eden Reşat Enis'in metinleri bağlamında tartışmaya açılıyor. Metin boyunca etnografiyle edebiyatın birbirinden ayırıştırılamayacak şekilde iç içe olduğunu savunduk. Bu bağlamda James Clifford, George E. Marcus, Michael M. J. Fischer, Bob Scholte, Clifford Geertz, Ellen Wiles, Raymond Williams, Helena Wulff gibi isimlerin etrafında; metinselliğe dönüş (*literary turn*), semiyotik devrim, etnografikurgu (*ethnografiction*), kurmaca (*fiction*), gerçeklik ve mimesis kavramlarıyla bir tartışma yürütmeye çalıştık.

Bu çalışma; bilimsel söylem, etnografik metin dili, hikâye, alegori kavramları üzerine kuruldu. Temel tartışma da etnografik anlatı ile edebiyat arasındaki ilişkilerden ilerliyor. Etnografi, hem saha araştırması, alan çalışması gibi isimlerle anılan ancak her bir terimi tartışmaya açık olan ve tarihsel olarak da sosyal antropolojinin tekelinde görünen bir çalışma ve akıl yürütme yöntemine hem de uzun süreye yayılmış kendine özgü ilişkilerle yürüyen bir iletişim sürecinin sonucunda ortaya çıkan metne işaret eder. Etnografik çalışma yapan araştırmacılar, çalıştıkları grupları ya da ilişki biçimlerini, kişilerin gündelik hayat pratiklerine katılarak "içeriden" bir bakışla anlamaya çalışırlar. Yakaladıkları anlamları ifade etmek için de yine etnografi adı verilen metinleştirme yoluna başvururlar. Dolayısıyla etnografi, ancak metin dolayımıyla kendini gerçekleştirebilir. Burada katılma/katılım ve katımlı gözlem argümanı da ileride metinle olan doğrudan bağlantısı nedeniyle ayrıca üzerinde durmaya değer bir başka sorunsala

işaret eder. Etnograf, araştırmasını aktarabilmek için bir “anlatı” inşa etmek zorundadır. Çalışmamızın, “etnografi ile edebiyatın metinsel bir yakınlığı olduğu” yönündeki argümanı da buradaki “anlatı” kavramı üzerinden anlam kazanır. Öte yandan alan araştırması ve metnin inşa edilme süreci arasındaki ilişkiler de hayli karmaşık biçimde gelişir. Etnograf üzerinde çalıştığı konu ve alan ile masa arasında gidip gelerek döngüsel bir çalışma süreci içerisinde metnini üretir. Etnografi metnini oluşturan yazı da bu bağlamda kendi içinde farklı üsluplarda ilerleyen alan notları, kavramsallaştırmalar, alan notlarının düzenlenmesi, olay örgüsü içeren bağlantıların kurulması, epigraflar, görseller, akademik referanslar ve en nihayetinde belki de en fazla gözden kaçan ama nihai metni başından sonuna belirleyen muhatap konusuna dek farklı yazı etkilerinin bir karışımı olarak ortaya çıkar.

Etnografinin “bilimden” ziyade edebiyat ile arasında olduğu varsayılan metinsel yakınlığın, doğa bilimleri yöntemlerini sosyal bilimlere uygulayarak işleyen pozitivist paradigmanın ima ettiği bilimselliğin ön kabullerine uygun düşmemesinden kaynaklanan meşru sebepleri vardır. Bir başka deyişle etnografik anlatı, pozitivizmin bilimselliğiyle örtüşmeyen bir retoriğe sahiptir. Hakikatin tek, dışsal ve doğal yasalara tabi olması nedeniyle nesnel ve gayrişahsi biçimde açıklanabileceği yolundaki bilim anlayışının ontolojik ve epistemolojik kabullerine bağlı olarak pozitivist söylem de; bütün zamanları ve mekânları kapsayan, evrensel, beşeriyetten bağımsız, kişiselleştirilmemiş ve bilen-bilinen arasında olduğunu varsaydığı şekilde mesafeli bir dil kullanır. Pozitivist paradigma içinden yazılan metnin, “geçerlilik”, “güvenilirlik”, “doğrulanabilirlik”, “genellenebilirlik”, “nesnellik” gibi terimlerden oluşan ve çok anlamlılığa izin vermeyen bir retoriği vardır. Etnografi ise bu tipte bir bilimsel söyleme sahip diğer metinlerin aksine rapor diliyle değil, tecrübenin diliyle yazılır; gayriresmî ve çok anlamlı bir dil kullanır. Dolayısıyla tanımlayıcı olmaktansa bağlamsallığı öne çıkaran etnografinin; “anlamak”, “anlamlandırmak”, “keşfetmek”, “yorumlamak” gibi kavramlarla olagelen öyküleyici

üslubu da edebiyatın retorik ufkuna yakındır. Bunun yanı sıra “etnografik söylem” dediğimiz şey de bir tecrübeyi, bir anlamlandırmayı, bir yorumu yazmanın yollarıyla ilgilidir. Yaşam dünyasına ilişkin süreçleri ve unsurları bu söylem içinde dile getiren, bir tecrübeyi metinleştiren etnografik anlatı “güçlü hikâyeler tarafından öykülendirilmiş bir performanstır” ve “alegorik” bir dil kullanır (Clifford, 1986: 98). Bir diğer taraftan etnografinin gereği olarak “kısmi bir gerçeklik” (Clifford, 1986a: 8) hakkında konuştuğunu bilen araştırmacı, anlatısını inşa ederken kendine referans veren bir dil kurmasıyla perspektifinin, konumlanmış bakış açısının çerçevesiyle doğasını da ifşa eder.

Anlaşılabileceği üzere objektif, deterministik, tümden gelimci, genelleyici yasalara sahip pozitivist bir bilimsel aksiyomatikle örtüşmeyen, hatta bu özellikleriyle hayli farklı yerde duran etnografik anlatının, pozitivist bilimsel anlatıdan ziyade edebiyat anlatısına olan yakınlığı aşikârdır. Bir başka deyişle etnografik anlatıya dair tüm bu ifade ettiklerimizde edebi bir yön olduğu ortadadır. Öte yandan etnografik anlatı, edebi dile yakınlığı sebebiyle pozitivist nazarında bilimselliğin karşıtı gibi görünse de aslında ne bilime karşıdır ne de edebiyatla tam olarak bütünleşmiştir. Etnografik metin, pozitivist bilim dilinden uzaklaştığı için salt bir alegoriye ya da bir edebiyat metni haline dönüşmez. Aralarındaki ilişkilerin sınırları bu noktada biraz muğlaklaşır. Bu zamana kadar literatürde etnografinin poetikası birçok defa konu edilmesine rağmen edebiyatın etnografik olabileceği üzerinde pek durulmamıştır. Edebi söylemin etnografik metni adeta zapt etmesi söz konusu olmuş gibi aralarındaki ilişki edebiyattan etnografiye tek yönlü bir biçimde ele alınmıştır. Bu nokta tam da çalışmamızın hareket noktasını oluşturur. Bir etnografik metnin edebi yönü olduğu kadar bazı edebi metinlerin de etnografik yönü vardır. Bu çalışmada ilişkiyi tersine çevirerek akıl yürütüyoruz ve farklı bir metinleştirme pratiğine yönelerek etnografik çalışmanın kendine has anlatım yollarını arıyoruz. Çünkü salt tersine çevrime de argümanı ilerletme açısından sınırlı kalacak ve

aynı işi farklı bir yolla yapmaktan öteye gidemeyecektir. Bu nedenle anlatım yollarına, arada işe koşulan araçlara bakıyoruz ve etnografik çalışma yapılarak yazılan romanlardan hareketle edebiyat metni üzerinden etnografik anlatımın izini sürüyoruz. Bu hususta özellikle vurgulanması gereken konu şudur: ne edebiyatı bir tür tarih yazıcılığı olarak görüp bu anlamda etnografik bir kaynak olarak kullanıyor, ne etnografi yazmanın edebî tarzlarını araştırıyor, ne de edebî kültürü inceliyoruz. Literatürdeki bu yaklaşımlardan farklı bir şekilde, etnografik yöntemin ayırıcı, kendine özgü anlatım biçimlerini bulmaya çalışıyoruz.

Bu çalışma kapsamında etnografik anlatıyı edebî metinde yakalayabilmek için Reşat Enis'in romanları seçildi. Çünkü kendisinin de ifade ettiği üzere Reşat Enis romanlarını yazdıran malzemeyi etnografik bir çalışma ile toplamıştır; Wulf'un kavramlaştırmasını takip edersek eserleri birer etnografikurgudur (*ethnografiction*). Türk edebiyatında etnografik niteliği haiz olduğu ileri sürülebilecek başka metinler de elbette olabilir ve vardır da. Ancak bizim burada Reşat Enis'i seçme nedenlerimizin başında yukarıda ifade edildiği gibi öncelikle yazarın etnografik gözlemleri üzerinden çalışmış olması geliyor. Bir diğer konu ise Reşat Enis isminin unutulmuş olmasıdır. Ancak bu unutulmuş burada bizim açımızdan bir avantaj da sağlamaktadır. Kitaplarındaki konuları özetlemekten ibaret bir iki tez çalışması dışında ele alınmadığı için Reşat Enis metinleri kanonik tartışmaların odağına da yerleşmemiştir. Metinleri toplumsal cinsiyet, siyaset kuramı, Türkiye'de modernleşme mekân ya da zaman kavramları, inanç gibi farklı bağlamlarda da incelenmemiştir. Bu durum söz konusu metinlerin farklı çözümlenmelerin yükünü de taşıyor olması demektir. Dolayısı ile etnografik metni kuran özellikler bağlamında girilen bir okuma için hayli özgür bir tartışma alanı sunmaktadırlar. Bu çerçevede belirtmek gerekiyor ki bu çalışma, söz konusu metinleri yukarıda adı geçen disiplinler ya da kavramsallaştırmalar bağlamında çözümlenme girişimi de değildir. Üzerinde durulacak olan etnografikurgu olmalarıdır. Eserlerin etnografikurgu olduğunu

saptadıktan sonra bu gözle yazarın bütün romanlarını tekrar okuduk ancak ilk ve son romanını incelememize konu etmemeye karar verdik. Reşat Enis'in ilk romanı *Kanun Namına* (1932), etnografik bir çalışma barındırmaması ve içeriği bakımından da diğer romanlarından farklı olarak psikolojik gerilim yüklü bir hikâye anlatması sebebiyle çalışmaya katmadık. Yazarın vasiyeti üzerine 2006 yılında yayımlanan *Kırmızı Karanfil* isimli anı-kurgu türündeki romanı da kısa anekdotlar şeklinde yazılması ve yine etnografik çalışma içermemesi nedeniyle kapsam dışında tuttuk. Ancak yazarın bu kitabındaki anılarından bazıları etnografik çalışmalarına bağlantılı olduğundan kimi zaman tez içinde yararlandık. Dolayısıyla çoğunlukla üzerinde durduğumuz yazarın şu dokuz romanı oldu: *Gonk Vurdu* (1933), *Gece Konuştu* (1935), *Afrodite Buhurandan Bir Kadın* (1939), *Toprak Kokusu* (1944), *Ekmek Kavgamız* (1947), *Ağlama Duvarı* (1949), *Yol Geçen Hanı* (1951), *Despot* (1957), *Sarı İt* (1968).

Bu çalışmanın konusu “anlatı” kavramı etrafında döndüğünden kendi yönümüzü bulabilmek için öncelikle “anlatı” üzerinde durup bu konuda geliştirilen fikirlerden kısaca bahsetmek istiyoruz. Culler'ın (2007: 121-122) ifade ettiği üzere hikâyelere, genel olarak bir anlam çıkarmamızın esas yolu olarak bakılır yani hayatı anlamanın bir biçimidir. Bu bakış, tecrübe ile hikâyenin mantıksal olarak örtüştüğüne dair bir ön kabulden hareket eder. Bir başka deyişle yaşamın, neden ve etki gibi bilimsel bir mantıktan ziyade hikâye mantığını izlediği düşünülür. Bu bağlamda bir şeylere anlam yükleyen hikâyeyi çözümlenmek anlatıyı kavramak manasına gelecektir. Anlatı kuramı da, en genel ifadeyle, tecrübenin bir ifadesi olan anlatının fenomenlerini ve kendine özgü yapılarını araştırır. Dolayısıyla da temel olarak anlatı kuramı, anlatı yapısına ilişkin sorgulamalara dayanır: *olay örgüsü* kavramlarına, *farklı anlatıcı türlerine* ilişkin kavramlara, *anlatı teknikleri* kavramlarına (Culler, 2007: 122). Bu kavramlarla anlatı kuramı, bir yandan anlatının bileşenlerini anlamaya çalışırken bir diğer yandan da etkilerinin hangi yollarla gerçekleştiğini çözümler. Buradaki etki kelimesinden kasıt alımlama tartışmalarındaki

gibi okur odaklı bir etki değildir. Daha çok, anlatıyı anlatı yapan şeyi ortaya çıkaracak biçimde oluşan, bir anlatı sistemi kuran etkiden bahsediyoruz.

Anlatı kuramcıları, metinlerde olan bitenleri açıklamak için farklı perspektiflerden hareket ettiler ve metinlere farklı kavramlarla yaklaştılar. Ancak anlatı çözümlemesinin kendisi sınıflamayla ve kategorize etmekle ilgili olduğundan çoğunlukla dilbilim, semiyotik ve yapısalcılıkla kol kola ilerler. Dolayısıyla bu kuramların arkasındaki güçlü yapısal arka planı da görmeliyiz. Anlatı kuramcıları içinde bizi ilgilendiren daha çok Barthes olmakla birlikte, temelde “metinde konuşanın kim olduğuna” odaklanan anlatı kuramındaki etkili isimlerden bazılarının fikirlerine kısaca yer vermek istiyoruz.

Vladimir Propp (1985) 1928’de, Rus halk masallarını biçimsel bir çözümlemeye tabi tuttuğu *Masalın Biçimbilimi*’ni yayımlar. Burada Propp, olağanüstü masallarda eylem temelli otuz bir tane ortak işlev keşfeder. Bu eserin 1958’de İngilizceye çevrilmesiyle birlikte Propp, 1915-1930 arası gelişen Rus Biçimciliğinin diğer temsilcileri Victor Shklovsky, Roman Jakobson, Boris Tomashevsky gibi, Fransız yapısalcılığını derinden etkiler.

Lévi-Strauss (2012) dilbilimi çalışmalarından etkilenerek 1950’lerde antropolojide yapısalcı yaklaşımı geliştirir. İnsanların dünyayı nasıl kategorize ettiklerinden ziyade bu sınıflamayı yaratan örüntüleri keşfetmekle ilgilenir. Bu amaçla da insan bilincini en saf haliyle inceleme olanağı sağlayacağı kabulünden hareketle ilkel mitolojik anlatı yapılarında bu örüntülerin izini sürer. “İkili zıtlıklar”, kuramının merkezi kavramıdır; insanın en temel düşünme biçiminin karşılaştırıp birleştirerek yani sınıflayarak işlediğini savunur.

Mihail Bakhtin'in anlatı kuramına belki de en önemli katkısı "Diyalojizm" (1982)<sup>2</sup> kavramıdır. Metnin diyalojik karakterini vurgulayan Bakhtin, yazar ve kahramanın arasında gelişen diyaloğu işaret etse de fikri salt bununla sınırlı değildir. Diyaloğu, her şeyden önce çokdilli bir dünyanın karakteristik epistemolojisi olarak görür. Dil dünyası önceden kurulduğu için diyalog bir mecburiyettir, dolayısıyla da her şey aslından diyalojiktir. Anlam tam da bu diyalog esnasında oluşur. Anlamaya yönelik her şeyi diyalojik olarak gören Bakhtin, "Diyalojizm" kavramıyla "metinlerarası" (Kristeva, 1966) düşünme biçimine de zemin oluşturmuştur.

Kristeva'nın (1980)<sup>3</sup> da önemli katkısı "metinlerarası" kavramı olmuştur. Kristeva, bir metnin kendisinden önceki metinlerden ayıramayacağı kabulünden hareket eder. Çünkü metin, dil aracılığıyla olagelir ve başka metinlerle ilişki içinde var olur. Dolayısıyla da metinler, yalnızca yazarının sesinden oluşmaz bizatihi "çoksesli" ve "çok anlamlıdır".

A.J. Greimas (1983)<sup>4</sup> anlatıların, algıyı düzenleyen derin yapısını bulmaya çalışır; anlatı modellerini oluşturan kategorilerin "semyolingüistik" doğasını inceler. Bu amaçla, "semyotik dörtgen" (*semiotic square*) dediği, zıt kavramları ve onların kesişim ilişkilerini ortaya koyarak temel anlamlandırma eksenlerini haritalayacak bir model geliştirir. Örneğin, siyah-beyaz kavramlarının ilişkisinde beyaz olmayan şey zorunlu olarak siyah değildir.

---

<sup>2</sup> Metnin edisyon şeklinde İngilizce yayımlanması 1975 tarihindedir. Ancak burada toplanan dört metnin Rusça orijinali 1934-1941 yılları arasında yayımlanmıştır.

<sup>3</sup> Metnin orijinali 1966'da yayımlanmıştır.

<sup>4</sup> Metnin orijinali 1966'da yayımlanmıştır.

Genette (1997)<sup>5</sup> de edebiliğin temel unsuru olarak gördüğü “metinlerarası” kavramıyla ilgilenir. Ancak kavramın ima ettiği şeyin sınırsız olduğu kanısındadır. Bu bağlamda daha çok söylemin düzenlenişi üzerinde durarak önceki literatürü eleştirel bir okumaya tabi tutar ve metinlerarasılığın metinsel ilişkilerin yalnızca bir yönü olduğunu tespit eder. Buradan hareketle metinsel ilişkileri kendi akıl yürütmesine göre yeniden düzenler. “Metinselaşkinlık” (*transtextuality*) kavramı çatısı altında beş tane metin ilişkisi tanımlar: metinlerarasılık (*intertextuality*), “hipermetinsellik” (*hypertextuality*), “parametinsellik” (*paratextuality*), “üstmetinsellik” (*architextuality*) ve “metametinsellik” (*metatextuality*).

Booth (2012)<sup>6</sup> anlatı değerinin, sanatsal olan “gösterme” ve sanatsal olmayan “anlatma” arasında bir ayrıma indirgendiğini belirtir. Nesnel olduğu varsayılan “gösterme” makbul sayılırken retorik tarafından kirletilmiş olduğu düşünülen “anlatma” daha değersiz kabul edilir. Booth, böylece tarihsel olarak kurmacada yazarın sesine karşı tavrın değiştiğine dikkat çeker. Aslında Booth’un edebiyat temelinde ortaya koyduğu “yazarın sesine karşı tavır” tartışması etnografik anlatı bağlamında da değerlidir. Booth’un “Hakiki roman gerçek olmalıdır”, “Tüm yazarlar nesnel olmalıdır”, “Hakiki sanat izlerkitleyi umursamaz”, “Duygular, inançlar ve okurun nesnelliği” şeklinde ortaya koyduğu ve edebiyat için geçerli olduğu düşünülen bu genel kurallar, “roman” ve “sanat” kelimeleri çıkartılıp yerine “bilim” ve “etnografi” kelimeleri yerleştirilerek etnografiye de uyarlanabilir. Booth bu önermelerin hepsini reddeder ve her anlatıya içkin bir değer olmasından hareketle bu iddiaların temelinde yatan “saflık” ve “nötrlük” savunusunun da aslında anlamsız olduğunu vurgular. Çünkü nötrlüğü tutunmak da aslında bir değere işaret eder. Booth’a göre (2012: 80) nesnellik iddiasını savunmanın tek anlamlı olabilecek yanı,

---

<sup>5</sup> Metnin orijinali 1982’de yayımlanmıştır.

<sup>6</sup> İlk basım 1961 yılında yapılmıştır.



yazarın “dönüştürülmemiş tarafgirliklerini eserine boca edebileceği” gerçeğini hatırlatmasıdır. Anlatıcı üzerine odaklanarak kurmacanın retoriğini masaya yatıran Booth’un bu çalışmasından tezin ilerleyen bölümlerinde daha fazla yararlanacağız.

Anlatı üzerine çalışan kuramcılardan biri de Roland Barthes’tır. Barthes 1970 yılında yayımladığı eseri *S/Z*’de (1996) Balzac’ın *Sarrasine* metninden yola çıkarak her anlatıda yakalanabilecek beş kod ortaya koyar. Bu çalışmasında Barthes, roman metni üzerinden edebiyatta “anlatı” kavramına dair bir projeksiyon yaratır. Her metinde duyulabilecek farklı sesler üzerinden esasen metinlerarası bir okuma yapan Barthes, metnin anlamını farklı seslere açar ve onu çok anlamlı bir hale getirir. Her anlatıda yakalanabilecek bu beş kod arasında da yapısal, hiyerarşik bir ilişki kurmaz. Biraz ileride daha detaylı açıklayacağımız bu kodlarla yaptığı şey “açık” bir metin okumasıdır.

Barthes’ın bir anlatıyı kodlar çevresinde çözümlemesi bizim bu çalışmadaki akıl yürütmemizle örtüşür. Çünkü çoğunlukla etnografinin de çok sesli bir metin olduğu kabul görür. Etnografide kim konuşur? Etnografik metin kimin diliyle yazılır? Araştırmacının dili mi yoksa alandaki insanların dili mi? Bilimin dili mi edebiyatın dili mi? Bu bağlamda etnografik metinde kimin konuştuğu da net değildir. Farklı seslerin iç içe geçmesiyle uzlaşım sal şekilde olagelen bir metindir. Öte yandan bu yaklaşımın bize uyan bir başka yönü de “kod” kavramı ile metni organize eden kategoriler inşa ederken bunların aralarında belirli yapısal bir ilişki kurarak metni kapatan, tek mantığa indirgeyen bir akıl yürütmeden hareket etmemesidir. Hem kategoriler geliştirmesi hem de farklı seslere kulağını vermesiyle bu bakış, bilakis metni açar. Biz de bu çalışmada Barthes’ın yaklaşımından esinlenerek metinlerdeki etnografik sese kulak verdik. Poetikacıların edebiyat metinlerine sorduğu “edebîliği nerede” sorusunu dönüştürdük ve etnografik çalışma yaparak romanlarını yazan Reşat Enis’in eserlerine “etnografikliği nerede?” diye

sorduk. Buradan hareketle etnografik dili ayırt etmeye, etnografik anlatıya dair kodlar yakalamaya çalıştık. Bu bağlamda da Barthes'ın kod çıkarma mantığından yararlandık.

Yapısalcı semiyotikte “kod” kavramı, metni üretmenin ve yorumlamanın esas kaynağı olarak görüldüğünden merkezi bir öneme sahiptir (Chandler, 2007:147). Saussure'ün, soyut olarak dilin kurallarını ifade eden *langue* ile bireysel dil kullanımı manasına gelen *parole* kavramları arasında yaptığı ayırımından etkilenen Jakobson, oluşturduğu iletişim şemasında “kod” ve “mesaj” ayrımı yapar. Jakobson'ın iletişim şeması altı kurucu faktör içerir. (Chandler, 2007: 180-181). Bu öğeler; *gönderici (addresser)*, *alıcı (addressee)*, *kod (code)*, *mesaj (message)*, *kanal (contact)* ve *bağlamdır (context)*. Bu şemada *gönderici* ve *alıcı* olarak iletişimin iki tarafı olduğu ve göndericinin alıcıya bir *mesaj* (*parole*) ilettiği varsayılır. Bu mesajın alıcıya gidebilmesi için ortak bir dil olması gerekir; bu da *koddur* (*langue*). Yalnızca kod vasıtasıyla bir mesajın gönderilebilmesi ve alınabilmesi mümkün olur. Kodlanmış mesajı alıcı, *bağlam* aracılığıyla çözer ve tarafların iletişimde kalmasını sağlayacak bir *kanal* kurulmuş olur. Kısaca ifade edersek; *gönderici*, *alıcıya* belli bir *koddan* yararlanarak bir *mesaj* iletir, bu iletim de bir *kanal* ve *bağlam* yardımıyla gerçekleşir (Rifat, 1998: 37). Jakobson'ın şemasından hareketle kodun, ortak dili ifade ettiğini söyleyebiliriz ancak her zaman sözcüklerden oluşmak zorunda olmayan bir dildir. Bununla beraber kodlar sayesinde iletişimi mümkün kılan söylemsel kısıtlamalar, çerçeveler oluşur ve böylece gönderici ve alıcı tarafından mesaj anlamlı hale gelir (Chandler, 2007:147). Bir başka ifadeyle bir kodun işleyişi olmadan anlaşılır bir söylem olamayacağını varsayabiliriz (Hall, 2005: 121). Öteye yandan bir kodu anlamak uygun bağlamları, ilişkileri anlayabilmektir bu da müşterek bir yapının üyesi olmak anlamına gelir. Bunlardan hareketle kod ile etnografi ilgisini kuran “anlatı” üzerine düşünmeliyiz. Etnografinin de bir anlatı olarak, bir göndericinin alıcıya ilettiği kodlanmış bir mesaj olduğunu söyleyebiliriz. Etnografik metinler, metinsel fenomenlere dayanır (Atkinson, 1994: 2). Bu metinsel fenomenleri,

yani kodları, ortaya koyduğumuzda aynı zamanda etnografinin ortak diline sahip, benzer bir dili konuşmak vasıtasıyla da birbirini tanıyabilen -tıpkı bizim incelediğimiz metinlerdeki etnografinin dilini yakalamamız gibi- bir topluluk da ortaya koymuş oluyoruz. Kodlar, dil tarafından kurulduğu için (Barthes, 1993: 57) etnografik dilin de kodların üzerine inşa edildiğini varsayabiliriz. Bir başka deyişle aradığımız etnografik kodların, etnografik anlatıyı oluşturma işlevine sahip kaideler olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bu oluşum sınırlıdır çünkü bir taraftan da kendini kuracak içsel yasalara tabidir. Bu sınırlılık dilin, sonsuz ama yapılı olma özelliğine işaret eder. Dolayısıyla anlatı kendi gramerine sahip büyük bir cümledir ve olageldiği üzere kodlaştırılmış bir doğaya sahiptir.

Öte yandan bir metin; bir dile gönderme yapan bir söz, bir koda gönderme yapan bir mesajsa (Barthes, 1993: 121) metni oluşturan şey de metinlerarası ilişkidir. Dolayısıyla metinler aynı zamanda başka metinlere, kodlara, göstergelere açılma noktasıdır (Barthes, 1993: 142). Başka bir ifadeyle metinler/anlatılar başka metinlerle/anlatılarla ortak, çözümlenmeye açık yapılar barındırır (Barthes, 1993: 54). Bunlardan hareketle bu çalışmada akademik söylem iddiasındaki etnografik anlatı ile edebi anlatıyı karşılaştırarak metinlerarası okuma yapıyoruz. İki farklı türdeki anlatıda birbirine açılan kodlar yakalanmaya çalışıyoruz.

Barthes *Sarrasine* okumasında (1996) ortaya koyduğu kodları, her anlatıda duyacağımız “sesler” üzerinden tanımlar. Bu sesler de gerçekliğin farklı boyutlarını ve metnin çok değerliliğini işaret ederler. Bunlar; *Proairetic kod* (ampirik olanın sesi), *Hermeneutik kod* (hakikatin sesi), *Semantik kod* (kişinin sesi), *Kültürel Kod* (bilimin/bilginin sesi), *Sembolik koddur* (sembolün sesi).

- *Proairetic kod*, Aristoteles felsefesindeki “özgür seçime” (*proairesis*) işaret eden eylemlerin kodudur. Barthes (1996: 27) bu ifadeyi “özgür seçim bilgisine ilişkin” anlamında kullansa da eylemi söylemin belirlediğini ifade eder.

Böylece metnin haritasını oluşturan şey de biriken bu eylemler olur. Okuyucuya hareket alanı oluşturan zamansal ve mekânsal yapıyı kurar. Örneğin “ancak genç bir kadının boğuk gülüşü beni birden kendime getirdi” cümlesinde iki proairetic kod vardır; “Düşünmek”: durmak ve “Gülmek”: kahkaha atmak.

- *Hermeneutik kod*, metnin gizemli, bulmaca tarafıdır. Hikâyenin gerilimini oluşturur ve devamlılığı sağlar. Burada Barthes, Sarrasine kelimesini gündeme getirir. Sarrasine nedir? Nesne midir? İsim mi? Kadın mı? Erkek mi?
- *Semantik kod*, çağrışımların ve imaların kodudur. Yan anlamlar ile birlikte metnin sınırlılığı aşılır. Örneğin “Sarrasine” adı Fransızcada dişidir, maskülen formu “Sarrazine”dir. Ancak kahramanın kadın mı erkek mi olduğunu bilemeyiz. Dolayısıyla kitap kelimesinin çağrıştırdıklarıyla gelir. Bir harften dolayı okuyucunun kitabı okuması farklılaşır. Barthes’in çalışmasının adı tam da bu yüzden S/Z olsa gerek.
- *Kültürel Kod*, metnin başvurduğu referans bilgi sistemidir. Gündelik hayatı yorumladığımız, referans aldığımız dizindir. Barthes esasında bütün kodların kültürel olduğunu söylemekle birlikte burada özellikle geleneksel ya da bilimsel bir otoriteye dayanan cümleleri ayırt eder. Örneğin metinde geçen atasözlerinden biri “gürültülü şöenlere derin düşler yakışır”dır ve geleneksel tip bilgeliğe bir gönderme yapar.
- *Sembolik kod* ise sembolik yapının temelidir, kültürel kodları da organize eder. Metni, farklı yorumlara açık kılar. Çok değerliliğin ve geridönüşlülüğün kendine özgü yeridir. Simgesel bir biçim başlatarak yeni bir uzam kurar. Örneğin “Bir pencere aralığına oturmuş” tümcesi “bitişikliğe”, “Geceyi geçirdiğim konağın bahçesini gönlümce seyredabiliyordum” cümlesi ise betimlemenin geleceğine dair “bildirime” işaret eder.

Barthes bir anlatıda duyulabilecek beş sesin, yakalanabilecek beş kodun çerçevesini bu şekilde çizmiştir. Elbette bu kodlar alınıp etnografiye uyarlanmaya çalışılabilir; etnografinin eylemleri kayıt altına alan bir aktivite ya da bazı gizemlerin, bilmecelerin çözümü olduğu; içine girdiği topluluğu kültürel koda göre yorumladığı, sembollerden de yararlanıp metnin sınırlarının aşıldığı gibi şeyler söylenebilir. Ancak biz bu kod çerçevesini doğrudan alıp Reşat Enis'in metinlerinde bunları tespit etmeyeceğiz. Üstelik Barthes'ın okumasını böylesi bir sınamaya tabi tutacak girişimin anlamı da bizce tartışmalıdır. Biz buradaki fikirden esinlenerek içsel bir yaklaşımla etnografik metinselleştirmeyi ortaya çıkararak, yöneten genel kodların, ortak dilin, bilgisine ulaşmayı amaçlıyoruz. Etnografik çalışmanın kendini yazdırma yollarını arıyoruz. Çünkü etnografik metinler yazılırken esas kaynak, araştırmacının sahada aldığı notlardır. İşte tam da bu nedenle alınan notlar üzerinde durmak lazım. Bu notlar sayesinde kavramsal kategoriler oluşturulur. Temalar sıraya dizilerek mantıksal bir harita çıkarılır. Bunun üzerinden de nedensel ilişkiler kurularak temsil edici şekilde bir olay örgüsü yaratılır. Yani etnografinin “ne” anlattığı ile “nasıl” anlattığı, yazı dolayısıyla oluşan metinde iç içedir. Bu bağlamda da Seymour Chatman'ın anlatıda, hikâye ve söylem arasında kurduğu ilişki burada anlamlıdır. Chatman anlatıyı iki düzeyde ele alır: hikâye ve söylem. Hikâye anlatının “ne” anlattığı, söylem ise “nasıl” anlattığıdır (Chatman, 2009: 10). Hikâye, mesajın bütünü olmasına rağmen anlatıda hikâyeden arındırılabilen özerk bir yapı da bulunur. Anlatı, art arda gelişi güzel sıralanan olaylardan ziyade düzene sahip bir şeydir. Bu yapı “bütünlüğün”, “dönüşümün” ve “özdüzenlemenin” nasıl devreye girdiklerini gösterir (Chatman, 2009: 18). Bizim yapmak istediğimiz şey, anlatının iki düzeyini de hesaba katarak etnografik malzemenin kendini metinde nasıl düzenlediğini ve anlatılar arasındaki benzerlikleri nasıl okuyabileceğimizi keşfedebilmek. Bununla beraber de kendimize sorduğumuz “etnografik anlatıları neye göre tanıyabiliyoruz, nasıl

ayırt edebiliyoruz” sorularının cevaplarını, sezgilerimizi çözümleyerek bulabilmeyi hedefliyoruz.

Bu tez kapsamında Reşat Enis’in dokuz romanını, “metnin çok değerliliğini” göz önünde bulunduracak biçimde okuduk. Barthes’a (2013)<sup>7</sup> göre bir “okumanın” doğabilmesi için “yazarın ölmesi” gerekir. Ancak tek bir kaynağa indirgenmeyerek yazarından bağımsızlaştığı sürece eserin çok anlamlılığı keşfedilebilir. Yani metnin anlamının işaret ettiği şey yazarın biyografisi, kişiliği ya da algısı olmamalıdır. Çünkü her okuma anında yazarı söz konusu olmaksızın okuyucusu tarafından metin yeniden yazılır ve böylece metnin çok değerlilik potansiyeli açığa çıkar. Biz de burada seçtiğimiz romanları okurken aslında yazılma niyetlerinden bağımsız bir şekilde, metinleri belli bir perspektiften yeniden inşa etmiş oluyoruz. Muhtemelen etnografiden bile habersiz bir yazarın metinleri için “etnografikurgu” diyerek onlara yeniden bir ad veriyor, kendimize göre bir değer yüklüyor ve okurumuzu da bu metinleri başka bir gözle okumaya davet ediyoruz. Barthes’ın akıl yürütmesine yakın bir biçimde Foucault da (1981)<sup>8</sup> yazarın işlevinin salt bir söylem özelliği olduğunu, “söylemi ileten”den öte bir anlamı olmadığını belirtir. Bunun yanı sıra sadece yazarın yokluğu durumunda yapılara ya da metnin inşasına odaklanabileceğimizi vurgulayarak yazarın yazma vasıtasıyla kendi kendinin katili olduğunu da ekler. Biz de bu çalışmada, anlatı kuramının yazar-anlatıcı ilişkisine odaklanarak ürettiği: “Kim konuşmakta? Kim kiminle konuşmakta? Kim ne zaman konuşmakta? Kim hangi dili konuşmakta? Kim ne tür bir otorite ile konuşmakta? Kim görmekte? Kimin bakış açısı aktarılmakta?” (Culler, 2007: 121-135) gibi temel sorularla, bir başka deyişle yazar-anlatıcı arasında kurulan sorunsal ve türetilen bağ ile ilgilenmedik. Yazarın ideolojisi ve algısı üzerinden okuyup metnin anlamını aramadık.

---

<sup>7</sup> *Yazarın Ölümü* metninin orijinali 1967 yılında yayımlanmıştır.

<sup>8</sup> *What is an Author?* metninin orijinali ise 1969 yılında yayımlanmıştır.

Elbette Reşat Enis'in kader anlayışı, aile kavramı ile olan derdi, kadın karakterlerinin hepsinin fuhuşa sürüklenmesi, kötü patronları, cahil ama emekçi halkı gibi yazara işaret eden başlıklar başka çalışmaların konusu olabilir. Biz burada bilakis metinlerden bunları ayıklayarak, yapısalcı jargonla “yazarımızı öldürerek”, salt etnografik anlatıları tespit etmeye yönelik bir okuma yaptık. Ve etnografik anlatıya dair kodlar çıkardık.

Nihayet Reşat Enis'in söz konusu metinlerinden yola çıkarak etnografik anlatıya dair keşfettiğimiz beş koddan bahsedebiliriz. Bunlardan ilki, çalışmak için yönelinen araştırma sorusu bağlamında ele aldığımız *konu/sorunsal kodudur*. İkincisi, etnografik gözlemlerin anlatılma şekliyle ilgili olarak *yoğun betimleme kodudur*. Üçüncüsü, bütüncül bir okumayı işaret eden *holistik koddur*. Dördüncüsü, toplumun anlayışını dönüştürmeye yönelik bir anlatı yaratma bağlamında *ters yüz etme kodudur*. Beşinci ve sonuncusu ise kültürlerarası okumaya işaret eden *evrensel tecrübe kodudur*.

## 1.2. Araştırmanın Konusu

Bu çalışmanın konusu, Reşat Enis romanları üzerinden etnografi edebiyat ilişkilerini; alegori ve çok anlamlılık, yazar ve etnografi, gözlemci ve gözlenen arası ilişkiler, etnografikurgu ve metinsellik kavramları çerçevesinde tartışmaya açmaktır. Bu bağlamda etnografik bir çalışma sonucunda yazılan “edebi metin” ile bilimsel iddiaya sahip “etnografik metin” karşılaştırılarak etnografik yöntemin kendini yazdırma yolları araştırılmıştır. Bunun üzerinden de etnografik anlatının kodları yakalanmaya çalışılmış ve etnografinin söylemi incelenmiştir.

### 1.3. Tezin Amacı ve Önemi

Bu tez, etnografik metnin inşasına yönelik özgün bir kavramsallaştırma girişimidir. Bu konudaki çalışmalar genel olarak, edebiyat ile etnografi arasındaki ilişkiyi bilimselliğe atfedilen anlamlar üzerinden tartışmaya açar. Ancak bu çalışmada ise tartışmalar, öncekilerden farklı olarak, metinsellik çerçevesinde ele alınıyor. Bu bağlamda bu tez çalışması kapsamında etnografinin, bir metin olarak kendini yazdırma yollarına dair geliştirilen fikirlerin ilgili literatürde ilk çalışma olduğunu söyleyebiliriz. Öte yandan yukarıda da bahsi geçtiği gibi eserlerini incelediğimiz yazar Reşat Enis de, Türk edebiyatı açısından çok önemli biri olmasına rağmen akademik ilginin odağı olmamış, eserleri üzerine kayda değer çalışmalar yapılmamıştır. Bu vesilesiyle Reşat Enis'i yeniden gündeme getirerek, başka bir gözle okumaya açmak da tezin bir diğer özgün yanını oluşturmaktadır. Aynı biçimde salt etnografik metinlerin değil edebiyat kategorisindeki metinlerin okunması bağlamında da yeni bir akıl yürütmeden söz edilebilir. Buradan hareketle bu çalışma, edebiyat metinlerinin de kurumsallaşmış disiplinlerin de, yazı ve yöntemleri ile olan ilişkilerinin nasıl kurulduğunun düşünülmesi anlamında bir sorgulamaya da kapı açma potansiyeli taşımaktadır.

### 1.4. Yöntem

Tez çalışmasında sosyal antropolojik söylemin tarihsel olarak inşa edilme sürecinden söz edilmekle birlikte Foucault'nun arkeoloji ve soykütüğü olarak adlandırdığı çözümlene yollarına değil, etnografik metinselliğin kodlarına yönelen bir çözümlene çabası söz konusudur. Barthes'in kod çıkarma mantığından yararlandığımızı önceden de söylemiştik. Barthes bir anlatıda yakalanabilecek beş kodu ortaya koyarken anlatıyı



oluşturan şeyi görmek için “bir” anlama bakmadı, bilakis “çoğulluğun” kaynaklarına yönelmeye çalıştı. Barthes’ın ortaya koyduğu her bir kod, metni farklı gözlerle okumaya davet eder. Dolayısıyla bunlar kural değildir, bir metnin görülebilecek perspektifleridir. Aynı anda konuşan sesleri ayırıştırarak her birini metinde ayrı ayrı dinlemeye çalışmıştır. Her bir okumada görüntü genel olarak aynı kalsa da kodlar farklılaştıkça metnin yarattığı intiba da değişir. Barthes’ın bu sezgisel yöntemini, edebiyat eleştirisinin de herhangi bir eğiliminde sınıflamak zordur.

Biz ise bu çalışmada Barthes’ın ortaya koyduğu kodları alıp Reşat Enis metinlerine uygulamadık, sadece konuyu çerçevelemesindeki akıl yürütmesinden esinlendik. Ve Barthes’ın yönteminden hareketle de çok sesli etnografik metnin, metinselliğini çözümleme girişiminde bulduk. Etnografik saha tecrübesinin bir ifadesi olarak etnografik söylemin fenomenlerini ve kendine özgü yapılarını araştırdık. Ancak burada etnografik söylem derken bir topluluk, kavram, vaka ya da sahneden söz edilme ya da nitelenme biçimlerine yönelik bir söylem çözümlemesi kast edilmiyor. Bir adım daha geriye gidiyoruz ve “söylem” kavramına anlatı çözümlemesinde işaret edildiği biçimiyle, etnografinin hikâyelerini hangi yolla anlattığına bakarak etnografik yöntemin kendini yazdırma yollarını bulmaya çalışıyoruz.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. PARADİGMA, METİN VE TEMSİL İLİŞKİLERİ

Bu bölümde metinsellik ve antropoloji ilişkisi; *antropolojide paradigma değişimi*; *insanın varlık-alanlarını ele alması bağlamıyla edebiyatın antropolojik yönü*; *sanatta ve etnografide gerçekliğin temsili*; *metnin edimsel, öznelarası, diyalojik ve çok sesli karakteri* olarak dört eksen de ele alındı.

#### 2.1. Antropolojide Paradigma Değişimi

Bu ilk eksen de, antropoloji disiplinin tarihinde paradigma değişimine işaret eden tartışmalara odaklandık. Bu noktaya eğildiğimizde paradigma değişiminin birbirinin içinden geçen iki yönü açığa çıktı: bilim anlayışının dönüşümü ve bununla birlikte metin yazımının da farklılaşması. Dolayısıyla ilkin, disiplinin kurumsallaşmasındaki pozitivist “sosyal bilim” anlayışı neticesinde “ ‘gözlemi’ anlatan ‘nesnel’ ” ve “ ‘katılımı’ anlatan ‘öznel’ ” şeklinde ayrıştırılan metin kavramını tartışmaya açtık. Dönemin bilim kavrayışı bağlamında araştırmacının konumunu, ontolojik ve epistemolojik öncüllerini ortaya koymaya çalıştık. Metne bakış zaman içinde, eleştirel süreçlerle birlikte dönüştüğünden burada tarihsel bağlama özellikle önem verdik.

İkinci olarak üzerinde durulması gereken bir diğ er yön de, tüm bu paradigma değişiminin yol açtığı farklı metinselleştirme pratikleridir. Bu bağlamda pozitivism eleştirileri ve yaşanan dönüşüm ile beraber, önceden ayrıştırılmış metinleri birleştirme çabasından, yani “metinselliğe dönüş” sürecinden bahsettik. Konuyu, etnografiye

edebiyatın terimleriyle bakılmaya başlandığı ve etnografinin edebî bir performans olarak görüldüğü “metinselliğe dönüş” döneminde tartışılan; metinsellik, çok anlamlılık, çok seslilik, alegori gibi kavramlarla ele aldık. Ancak burada argümanların özetini vererek kısa geçtiğimiz “metinselliğe dönüş” kavramı, tezin üçüncü bölümünde daha ayrıntılı bir şekilde tartışmaya açılacaktır. Öte yandan metinselliğe dönüşün etkileriyle ortaya çıkan ve postmodern diye nitelenen, edebiyat ve antropolojinin sınırlarını bulanıklaştıran bu yeni antropolojinin doğuşuyla beraber, salt etnografinin edebîliği bağlamında değil edebiyatı da her yönüyle içine alacak şekilde antropolojinin konuları genişlemiştir. Dolayısıyla tez ile ilgisinde hangi argümanlara yaslanılarak bu bakışın geliştirildiğini ve edebiyatın topyekûn nasıl da antropolojinin konusu haline geldiğini burada ortaya koymaya çalıştık.

Antropoloji ve edebiyat arasındaki yakınlık uzun zamandır tartışılıyor. Bu bağlamda antropolojinin kurumsal olarak gelişimine, “metni anlamlandırma” bağlamında kısaca göz atmak, iki alan arasındaki bu yakınlığın - uzaklığın da- tarihsel olarak nasıl kurulduğunu anlamamız açısından önem taşır. Tedlock (1991), antropolojinin “mitik” tarihini dört arketip üzerinden okur: *amatör gözlemciler, masa başı antropologları, profesyonel etnograflar, “yerliye dönüşen” araştırmacılar*. 18.yüzyıl ve 19.yüzyıl başlarında kâşifler, seyyahlar, doktorlar, koloni memurları, misyonerler ya da avare zenginler gibi *amatör gözlemcilerin* yazdıkları metinler, 19.yüzyılın sonlarında *masa başı antropologları* için malzeme sağlar. Bu kaynak metinler sayesinde masanın başında mesai yaparak farklı yaşam dünyaları üzerine kendilerini geliştiren antropologlar, Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki umutsuz ortamda, *profesyonel etnograflar* olarak, “bozulmuş” dünyada “naif” bir şekilde hayatını sürdürmekte olan “insancıl” düzeni incelemek üzere etnografik alan çalışmaları için “uzaklara” giderler. Malinowski ile başlayan, uzaklara, “otantik” bir coğrafyaya gitmek suretiyle “yerliler” arasında yaşayarak yürütülen ve sonrasında bir klasik haline gelen “katılımlı gözlem”, yani

etnografi, böylece keşfedilir. Ancak zaman içinde katılımlı gözlem bir “oksimoron” olarak görülmeye başlanır: “katılmak” gibi varlığa içkin bir eylemin yanında “gözlem” gibi dışarıdan yapılan bir işin bir arada kullanılarak bir yöntem inşa edilmesi (Tedlock, 1991: 69). Antropologların metinselleştirme pratiklerini düşündüğümüzde bu oksimoronun iz düşümlerini yakalayabiliriz. *Profesyonel etnograflar*, “metin yazımı”nı da işin “gözlem” kısmına dâhil etmiş, gayri şahsi ya da “kültürün şeffaf bir temsili” olarak gördükleri için genellikle sorunsallaştırmamışlardır. Burada etnografik metnin, “yazılabilenler” ve “yazılamayanlar” ya da yazılsa da okurla yahut akademik dünya ile paylaşılacak olanlar bağlamında iki farklı dünyayı içinde barındırdığı görülür. Bu bağlamda Todorov da (2014: 35) pozitivist insanbilimlerinde gerçekleştirmek istediği en büyük hayallerinden birinin; öznel, keyfi olduğu düşünülen “yorumlama” ile kesin bir faaliyet olarak görülen “betimleme” arasında zıtlık kurarak retoriklerin ayrıştırılması şeklinde tezahür ettiğine dikkat çeker. Buradan hareketle antropolojide de biri “gözlemi” biri “katılımı” imleyen iki farklı yazı tipi ortaya çıkar. Bir tarafta “nesnel” olarak tanımlanan bilim alanına ait, dışarıdan yapıldığı varsayılan gözlemlerin, “betimleme” şeklinde kişiselleştirilmeden aktarıldığı meşru metinler, diğer tarafta “dâhil olduğu” için araştırmacı dolayısıyla “öznelleşen” tecrübeleri anlatan, dolayısıyla “yorumlayan” bundan ötürü de bilimsel meşruiyeti olmayan metinler söz konusudur. Bu bakış açısından hareketle, 1940’larda ve 1950’lerde etnografik tecrübelerin “katılım” kısmının roman biçiminde yayımlandığını, bu “öznel maceraların”, yazarların bilimsel duruşlarına zarar verebileceği düşüncesiyle de rumuz kullanıldığını görürüz<sup>9</sup> (Tedlock, 1991: 72).

---

<sup>9</sup> Bu hususta verilebilecek iki örnek: Margaret Field’in Mark Freshfield adıyla yayımladığı, *Stormy Dawn* ve Laura Bohannon’ın Elenore Smith Bowen adıyla yayımladığı, *Return to Laughter*.

1970’li yıllara gelindiğinde hem dünyada sömürgecilik sona ermiş, hem de bununla bağlantılı biçimde antropoloji disiplini içinde farklı sınıflardan ve sömürgeleştirilmiş coğrafyalardan akademisyenlerin sayısı artmış, disiplinindeki erkek egemen söyleme meydan okuyan kadın antropologların isimleri de duyulmaya başlanmıştır. Antropologların yaptıkları çalışmalarda önyargılı oldukları, “yerlileri”, “beyaz” ve “erkek” bakışıyla gördükleri, “demokratik” iddialarının aksine ait oldukları toplumun bakış açısından kopamadıkları yönündeki eleştiriler, büyük bir sorgulamanın kapısını açacaktır. Böylece “antropolojinin, Avrupalıların dünyanın geri kalanı hakkında konuşmak için icat edilen bir araç olduğu” ve bu bağlamda “geliştirilen sömürgeci temsil biçimlerinin” eleştirisi neticesinde, önemli bir epistemolojik ve metodolojik tartışma başlar. Etnografik temsilin, metinsel stratejiler içermesine dair farkındalıkla birlikte 1970’lerden itibaren antropoloji, ampirik ve gözlemsel bir yaklaşımdan daha ilişkisel bir epistemolojiye kayar ve böylece antropolojide “metinselliğe dönüş” (*literary turn*) başlar (Scholte, 1986). *Literary turn* kavramını “metinselliğe dönüş” olarak çevirmeyi tercih ettik çünkü salt edebiyat ile ilişkilendirdiğimizde kurmacaya da gönderme yapmış oluruz. Metinsellik ise metni bir biçimde oluşturan şeydir; “metni mekân olarak kuran” (Todorov, 2014: 35) yazım kurgusunu da, sözcük dizilimiyle oluşan düzeni ve güzergâhı da, okur yorumunu da içerir. Ricoeur (2002) ise metnin metinselliğini dört özellikte dile getirir; anlamın sabitleşmesi, zihinsel niyetin yazardan bağımsızlaşması, gösterilebilir olmayan referanslar sergilenmesi ve sınırsız sayıda muhataba hitap etmesi. Böylece metin, metinsellik vasıtasıyla bu dört nokta arasında, anlamadan açıklamaya ve açıklamadan anlamaya doğru bir hermeneutik döngü içerisindedir. Dolayısıyla antropolojide de *literary turn* diye ifade edilen metne yönelme eğilimi, edebiyattaki kurmacaya ve kurguya değil, tam da Todorov’un ve Ricoeur’ün bahsettiği biçimde, etnografik metni oluşturan şey soruşturulmaya açıldığından metinselliğe işaret eder. Elbette etnografi de kurgu barındırır ancak kurmaca değildir.

1980'lerden bu yana da, diğerk disiplinlerin ve dünya konjonktürünün de etkisiyle, etnografide esasen araştırmacının kendi tecrübesini ve hayat hikâyesini yazdığı fikri, merkezi bir öneme sahip olmaya başlar. Etnografin metnini, kültürlerarası bir karşılaşma alanında ve “ötekilerle” ilişkisi dolayısıyla otobiyografik bir temelle inşa ettiği fikri ortaya çıkar (Okely, 1992: 2). Etnografik metin artık, “kültürün şeffaf bir temsili”inden ziyade “kültürün inşa edilmesi” olarak görülür. “İnşa edilmesi” fikri, bir “inşa edeni” de beraberinde getirdiğinden antropolojik ilginin yeni odağı olarak “metin üretimi”, yani “yazar” ön plana çıkar. Etnografik metne giren kişisel unsurlarla birlikte “düşünsel” yaklaşımlar gündeme gelir. Bu yeni epistemolojik eğilimle birlikte gelen öznellik/nesnellik tartışmaları ışığında yeni sorular gündeme gelir: Antropoloji bir bilim midir, edebiyat mı? Bu tartışmalarla beraber edebiyat ve antropoloji; ilkin yöntem sonra da metinsellik ardından da antropolojinin gittikçe gelişen kurmaca ilgisi dolayısıyla iyice yakınlaşır. Aynı epistemolojik temelden hareket etmese de antropoloji ve edebiyatın birlikteliği aslında disiplinin kuruluş yıllarında da dillendirilir. James Clifford, Amerikan antropolojisi ekolünden gelen Margaret Mead, Edward Sapir ve Ruth Benedict'in kendilerini hem antropolog hem de edebiyatçı olarak gördüklerinden bahseder (1986a: 3). Ancak Barthes'ın aksine, yorumların çokluğundan değil, gerçekliğin tek, dışsal ve nesnel biçimde saptanabilecek olması yolundaki ontolojik ve epistemolojik kabullerine bağlı olarak yazarını da ölü kabul eden antropolojide, “bilimselliği zedelediği” iddiasıyla edebiyatın etkileri, “metin” tartışmaları başlayana kadar disiplinden dışlanır. Zira pozitivist düşünceye göre, “tek” olan nesnellığe tecrübenin, dolayısıyla da duyguların karışması, bir başka ifadeyle beşeriyetin bulaşması, bulgulardaki saflığın yitirildiğine ve bilimsel kalitenin düşürüldüğüne işarettir.

Bu tartışmaların ikinci boyutu da alegori kavramı ile önceden “öznel” ve “nesnel” olarak ayrıştırılan metin türlerinin birleştirilmesidir. Bu bakışın dolaylı yoldan bir yansımasını, post kolonyal edebiyata duyulan merakta yakalayabiliriz. Bu bağlamda

antropolojideki; “etnografi” olmaksızın salt edebiyat vasıtasıyla toplumlar hakkında bilgi edinilebileceği yolundaki akıl yürütme eğilimi, edebiyata ve metinselliğe olan ilgiyi açığa vurması sebebiyle dikkate değerdir. Bu bölgelerdeki değişimi, gelenekleri takip edebilmek için “yerelin edebiyatı” üzerine çalışmalar yapıyordu. Bu bağlamda yerel edebiyatçıların bir çeşit etnograf olarak kabul edildiğini söyleyebiliriz. Ancak yine de Batı edebiyatını antropolojik araştırmanın konusu yapmayacak kadar “Batı” ve “öteki” arasındaki sınırlar da belirliydi. Genelde edebiyat, antropolojik bir alan olarak imlenmiyordu. Ancak yukarıda da bahsi geçen “metinselliğe dönüş” ile birlikte “katılımlı gözlemden, gözlemlenen katılıma” dair yönelim, öyküleyici etnografinin doğuşuna yol açar (Tedlock, 1991). Bir tarafta “ötekini” anlatan etnografi, diğer tarafta alan anılarına dayanan özel notlar, günlükler, romanlar vardır. Nesnel ve öznel olarak ayrıştırılmış etnografik yazında bir paradigma değişimi gerçekleşir; ikisini de araştırmanın bir parçası olarak görüp bir arada anlatma çabası başlar. Clifford (1986b), etnografinin içerik ve biçim açısından “alegorikliğine” dikkat çekerek onun aynı zamanda edebi bir performansa da dönüştüğünü söyler. Alegori, geniş anlamda, bir hayat tecrübesinin daha iyi anlaşılabilmesi için çarpıcı bir metaforik anlatıma başvurulması manasına gelir. “Bir tecrübenin metinleştirilmesi” anlamında etnografi kavramından yola çıkan Clifford, Marjorie Shostak’ın *Nisa / Bir !Kung Kadınının Yaşamı Ve Sözleri* (1981) etnografisini bir alegori örneği olarak ele alır. Nisa, Afrika’nın !Kung San halkına mensup, elli yaşlarında bir kadındır. Shostak çalışmasında, Nisa’nın anlatılarıyla kendi tecrübelerini, gözlemlerini ve soyutlamalarını arka arkaya ekleyerek oluşturduğu bir metinselleştirme stratejisi izler. Kitap bir doğum sahnesiyle açılır, devamında da aile, eş olma, sevgili olma, cinsellik, evlilik, annelik, yaşlanma gibi temalarla devam eder. Feminist hareketin yükselmesiyle kadınlığın yeniden tanımlanmaya çalışıldığı bir zamanda, farklı bir yaşam dünyasının normları içinden ortak kadın tecrübelerini Nisa’nın öyküsü vasıtasıyla ortaya koyan Shostak’ın bu çalışması Clifford’a göre kadınlığın feminist alegorisidir. Yine

benzer şekilde E. Evans-Pritchard'ın düzenli bir anarşi halini anlattığı *The Nuer* (1940) etnografisi de Anglosakson halk demokrasisi modelini yeniden düşündüren politik bir alegori olarak okunabilir.

Bilginin doğrudan kaynağına yönelerek kişisel tecrübelerle oluşturulan, literatürde post modern antropoloji olarak nitelendirilen bu yaklaşımla birlikte günümüze doğru gelindiğinde, edebiyat ile etnografi arasındaki sınırlar hayli bulanıklaşır. Konu, salt etnografinin poetikası bağlamında “edebîlik” değildir. Gerçekliği, soyutlamalar şeklinde değil de tecrübeler biçiminde dile getiren edebiyatın, doğrudan kendisi de artık antropoloji açısından değerli bir kaynak olarak görülür. Postkolonyal edebiyattan, bir bütün olarak “edebiyatı” içine alan bakışa doğru bu eğilim ile birlikte edebiyat, insanın çeşitliliklerinin yakalanabileceği bir ortam olarak antropolojik ilgiye konu olur.

## **2.2. İnsanın Varlık-alanlarını Ele Alması Bağlamında Edebiyatın Antropolojik Yönü**

Bu eksen, felsefi antropoloji olarak da adlandırılan alanın tartışmalarını barındırıyor. Bu kapsamda edebiyatı, antropolojinin konusu haline getirebilecek bir başka bağlam olan sanatın, insanın varlık alanlarını ele alıyor olmasından kaynaklı özündeki ontolojik yapıyı ortaya koymaya çalıştık. Bir başka ifadeyle felsefe, antropoloji ve edebiyat ilişkilerini, ontolojik ve epistemolojik yönüyle ele aldık.

Etnografinin metinselliğinden ve edebiyat ile birlikteliğinden bahsetmek mümkün olduğu gibi elbette edebiyatta da etnografik unsurlardan söz edilebilir. Girişteki alıntıda romanlarına “malzeme” toplarken bir etnograf gibi çalıştığını belirten Reşat Enis'in aksine Ahmet Hamdi Tanpınar, bir edebiyatçının yazabilmesi için etnografik nitelikli bir alan çalışmasına ihtiyacı olmadığını şöyle anlatır:



“Roman yazmak isteyen genç bir arkadaşım bir gün (Anadolu'ya gidip, köylerde dolaşmayı, köylü ve halk psikolojisini tedkik etmeği) istediğini söyledi. Ne yapacaksınız? diye sordum: (Roman yazacağım ve bu memleketin halkını bu romanda konuşturacağım) (...) Dostum, Anadolu'da uzun uzadıya dolaştı. Köylüyü gördü, küçük kasabalı ile konuştu, notlar aldı, fotoğraflar çekti. (...) o hayatı sun'i bir sanat mukavelesi ile görmek başkadır, onu tabii şekilde yaşamak yani başka türlü yaşamak mümkün olmadığı için o hayatı yaşamak başkadır. Sonra da hakikaten romancı doğan bir adam, bunu kendi odasında da yapabiliirdi. Dostum, Anadolu'da üç beş halk masalı dinledi ve bir nevi etnografya tedkiki yaptı ve nihayet mevsime, iklime, tesadüf ettiği ruh haletlerine ve kendi halet-i ruhiyesine göre bir yığın da kabil hüküm peyda edip döndü ve roman kaldı. (...) Fakat dostum bu yanlış adımda haklı idi. Bütün gençliğinde ona bunu tavsiye etmişlerdi: "Halka karışın, köye, kasabaya gidin... Yalnız orada hakikat vardır..." Hiç kimse ona dememişti ki, "Sen tek başına bir realitesin, bu realiteyi bize anlat. Yaşadığın saati, duyduğun günü, her gün içini parçalayan sızıları ve her akşam sana yaşamak aşkını veren ümitleri anlat, ayrıldığın yüzler, gördüğün manzaralar... hasret ve gurbetlerin bize yeter, çünkü biz biliyoruz, senin benliğinde bütün bir Türk iklimi, bütün bir Türk cemiyeti, hatta bunların arasında bütün bir insanlık var, onları konuştur, yani kendini konuştur. Söyleyeceğin yalan bile bizim için bir kıymettir. Elverir ki, güzel yazasın. Madem ki roman yazacaksın, evvela, her şeyden evvel bir roman işçisi ol." Hayır bunu ona hiç kimse dememişti.” (Tanpınar, 1977: 50-51)

Hakikatleri dışarıda aramak yerine kendini konuşturmanın daha faydalı olduğunu düşünen Tanpınar, bir kişinin başlı başına insanlığa dair her şeyi imleyebileceğini belirtir. Aynı zamanda, “o hayatı sun'i bir sanat mukavelesi ile görmek başkadır, onu tabii şekilde yaşamak yani başka türlü yaşamak mümkün olmadığı için o hayatı yaşamak başkadır”

derken de kişinin çalıştığı insanlara “dönüşemeyeceğini”, olsa olsa iki kültürlü olabileceğini (*bicultural*) belirten Tedlock (1991) ile aynı fikirde gibidir. Bir tarafta Reşat Enis’in giriştiği gibi etnografik nitelikli araştırmalarla malzeme toplanan ve başkalarını konuşuran romanlar, bir diğer tarafta insanın hali hazırda kendisindeki bilgilerin “insan tecrübesini” yansıtmada yeterli görülmesi nedeniyle kendini konuşurarak yazılan romanlar olarak roman yazımına dair iki yöntem karşımıza çıkar. Burada epistemolojik olarak iki farklı iddia olmasına rağmen antropolojik açıdan her ikisi de anlamlıdır. Zira sanatın işaret ettiği şeyin her daim hayat, dolayısıyla da insan olduğu fikri de (Mengüşoğlu, 2015: 33) sanatın özündeki ontolojik yapıya dikkat çeker. Sanatın, insanı hayatın derinliklerine götürerek sağladığı bilginin biricikliği de, insanın varlık- alanlarını ele alıyor olmasından kaynaklanır. Öte yandan anlamın yaratıcısı ve taşıyıcısı insanın varlık olanakları, yapıp etmelerinde ifadesini bulur. Bir başka ifadeyle hayat pratiğinde somutlaşır. Nihayetinde insana dair her şey bir hayat pratiğidir. Dolayısıyla da bütün bu yapıp etmelere anlam içkindir. Yapıp etmelerinin esasını oluşturan anlamlarla insan, çevresini “dünya” haline getirir. Merleau-Ponty’nin ifadesiyle “dünya vücudun kumaşından yapılmıştır” (2012, s.34). Bu metaforla Merleau-Ponty, dünyasını bedeni vasıtasıyla kuran insanın, etrafındaki şeyleri kendisinin bir uzantısı olarak bütünlüğüne dâhil eden içsel bir tecrübeden hareket eder ve kendisini bir başka şeye ya da başkasına, bir başkasını ya da başka şeyi de kendine bağlayan bir ortaklığın sürekliliğini vurgular. Bir sanatın malzemesi de insanın her türlü dünya tecrübesinden, bir başka ifadeyle dünyaya açılmış olmasından gelmektedir. Netice itibarıyla bir sanat eseri, ya da çalışmamızın odak noktası olarak roman, etnografik bir çalışmanın ürünü olsa da olmasa da nihayetinde yönelmişliği ve insani tecrübeyi işaret etmesiyle her daim antropolojik hatta etnografiktir. Zira etnografinin odak noktası, insanların “ethoslarını” ve “dünya görüşlerini” yakalamaksa (Geertz, 2010) o halde edebiyatı da etnografik bir “ortam” olarak kabul edebiliriz. Çünkü edebiyat çok yönlü, çok katmanlı yorumsal anlatım

tarzlarını içerir. Bir anlamda “yoğun betimleme”dir; bir deneyimi tekrar tekrar yorumlanabilecek bir anlatıya dönüştürür (Geertz, 2010: 17-47). Yoğun betimleme kavramı, tezin ilerleyen kısmında etnografik anlatının bir kodu olarak yeniden detaylı bir şekilde ele alınacak ancak, şimdilik sadece Reşat Enis’in *Gece Konuştu* romanının giriş kısmından bir örnekle yoğun betimlemeyi ve dolayısıyla gördüğümüz ontolojik yönü izah etmeye çalışalım. Romanın konusu, Galata civarında yaşayan evsizlerin hayatıdır. Yazar, romana başlamadan önce İstanbul’un gece yarısından sonraki sokaklarını dokuz tablo üzerinden anlatır. Romanın geçeceği ortamı, bağlamı anlamamız için “yoğun betimleme” yaparak bizi hazırlar. Gündüzlerini bir şekilde geçirebilen evsizler için esas sorun gecelerdir. Yazar da geceleri o sokakların nasıl olduğunu görmemizi ister. Bizim bu tezde temel argümanımız etnografik çalışma neticesinde yazılan metnin yöntemden kaynaklanan bir anlatı yapısına sahip olduğudur. Ancak burada yoğun betimleme vasıtasıyla yazarın aynı zamanda, antropolojik, sosyolojik, tarihsel bir bakışla yeniden ele alınabilecek dokuz tablolu bir metin ortaya koyduğunu görüyoruz. Bu betimlemeyi etnografik yöntemin bir dayatması olarak yorumlamamıza rağmen Tanpınarcı manada, toptan edebiyatın kendisi de bir yoğun betimleme olarak görülebilir. Dolayısıyla iki yaklaşım için de yanlış diyemeyiz, tam da buradan hareketle edebiyatın insanın bir varlık alanlarını ortaya koymasından ötürü bir ontolojik yönü olduğu kendini açığa çıkarır.

### **2.3. Sanatta ve Etnografide Gerçekliğin Temsili**

Bu ekseninde; sanatın ifade biçimi olması ve temsil tartışmaları çerçevesinde “mimesis” kavramına ve etnografinin de gerçekliğin kısmi bir temsili olduğu yönündeki argümana hikâyeleştirme bağlamında değinilecektir.

Sanatın hem deneyimin bir ifade biçimi hem de gerçeklerin taklidi olduğu yolundaki tartışmalar “mimesis” kavramına bağlanır. Üçlü mimesis kavramıyla Ricoeur, bu tartışmaların incelikli bir toparlamasını sunar. Ricoeur mimesisi üç katmanlı bir süreç olarak görür ve zaman kavramı ile olan bağlantısı üzerinde durur. Geçmişin anlatısı ve bir hatırlayış olarak Mimesis I; beraberimizde getirdiklerimiz, önceki deneyimlerimiz ve hafıza yükümüzdür. Eylemler, tecrübeler ve bunlara ilişkin yorumlarımız birikir katmanlaşır ve bunlardan hikâyeler çıkar. Bir başka deyişle, gündelik yaşamın yapıları hikâye anlatmayı mümkün kılar. Ricoeur hayatın hikâyelere yol açtığını ve neticesinde insanların da anlatılmaya gereksinim duyduklarını ifade eder. Mimesis II metnin dünyasıdır ve anlatı öncesi ile okurun dünyası arasındaki dolayımıdır. Hikâye öncesinin malzemesini biçimlendirir, olay örgüsünü kurar, metnin dünyasına taşır ve buradan da okuma deneyimi ile okurun bakışına etki eder. Çünkü metnin dünyası bölümler, olay örgüsü, karakterler gibi farklı öğelerin bir arada olduğu kendine özgü kurallarla işler. Burası türlerin ya da bir başka şekilde ifade edecek olursak metinsel geleneklerin alanıdır. Mimesis III ise okuma ile anlatısal temsilin tamamlanışını imler. Metnin dünyası ve okurun dünyası burada iç içedir. Mimesis II’de kurulan anlatısal gelenekler ve örüntüler okuma aracılığı ile canlanır hayata gelir. Okur hikâyeyi tamamlar. Metnin dünyası okuru dönüştürür.

Antropolojiye geldiğimizde, gerçeklik ve temsil üzerine bir diğer tartışma konusu ise Clifford ile gündeme gelen “kısmi gerçeklik” kavramıdır. Clifford “Gerçeği söyleyebileceğimden emin değilim, yalnızca bildiğimi söyleyebilirim” (1986a: 8) derken hem çalışmayı belli bir perspektiften yapmaya hem de ortaya çıkan etnografik metnin yaşanılan her şeye dair olmayışına işaret ediyordu. Özgül bir konumdan yapılan etnografinin metin hali de aslında seçimleri ve olay örgüsünü içeren bir hikâyeleştirmedir ve doğası gereği kısmidir. Burada hikâyeleştirmenin antropolojik karakteristiği üzerinde durmak gerekiyor. Çünkü bir hikâye hiçbir zaman boşlukta değildir, her zaman bir

ilişkiler ağı içinde olagelir; zaman, mekân, sınıf, siyaset, inanç, toplumsal cinsiyet vb. bağımlıdır. Tecrübenin bir hikâyeye dönüştürülmesi bağlamında olay örgüsü ve kurgulama tecrübeye yeniden anlam verir, onu yeniden kurar ve biçimlendirir. Zira insanlar hikâyeleştirme yapılarına göre düşünür, algılar, hayal eder ve ahlakî seçimler yapar (Randall, 1999: 97). Birini tanımanın onun hikâyesini bilme anlamına geldiğini belirten Randall, birini tanımanın poetikasını şöyle açıklar: olaylardan çok yorumlar, gerçeklerden daha fazla izlenimler ve olgulardan ziyade kurgular içerir (1999: 114). İşte burası hikâyenin inşa edildiği, kısmi gerçekliğin oluşturulduğu alandır. Bu bakış, Reşat Enis'in etnografik kurgularını, "hikâyeleştiren kısmi gerçeklikler" bağlamında ele almayı da imkânlı hale getirmektedir.

#### **2.4. Metnin Edimsel, Öznelerarası, Diyalojik ve Çok Sesli Karakteri**

Metnin esasında edimsel bir niteliğe sahip olması, onun öznelerarası, diyalojik ve çok sesli yönü tartışmaya açılabilmesi demektir. Bu çerçevede mutabakatlara dayalı etnografik metnin bu kavramlardan nasıl pay alabileceği ve metinsellik üzerinden edebiyat ile antropolojinin ayrılmaz birlikteliği ortaya koyulabilir.

"Düşünmek... Düşünmek ve romanımın kahramanları ile beraber uzun saatler yaşamak... Ben romanımı bitirdiğim zaman adeta kendimi yalnız hissederim" (akt. Sarıççek, 2009: 22); öznelerarası alana işaret eden Reşat Enis'in bu sözleri, Bakhtin'in (2016: 111), metnin yaşamının "her daim iki bilinç, iki özne arasındaki sınırdaki" geliştiğine dair yaptığı vurguyu ve "yazarın, karakter karşısındaki diyalojik duruşu" (akt. Todorov, 2014: 103) hakkındaki tespitini hatırlatır. Bakhtin diyaloğu, çokdilli (*heteroglossia*) bir dünyanın kendine özgü epistemolojik kipi olarak görür. Dil dünyası önceden kurulduğu için diyalog bir zorunluluktur. En basit konuşma eyleminden dilin

içinden yaratılan metne kadar her şey diyalojiktir. Anlam da diyalog içinde karşılıklı etkileşim anında oluşur. Metnin diyalojik karakterini vurgulayan Bakhtin metni, nesnel dünyanın öznel yansıması olarak görür (2016: 118). Ona göre diyalojik ilişkiler de ne saf mantıksal olana ne de salt dilbilimsel olana indirgenebilir; ancak öznelin sözceleri arasında anlaşılabilir. Çünkü anlamaya yönelik her şey diyalojiktir; her türden gösterge de öznelarasıdır. “Diyalojizm” kavramıyla Bakhtin, “metinlerarası” (Kristeva, 1966) düşünce tarzının da temellerini atmıştır. “Yazarın ölümü” ile yakından ilişkili olan bu kavram, anlamlandırmanın tarihsel yönüne de atıfta bulunarak metni yazarından bağımsızlaştırır. Metinlerarası kavramıyla metin çok sesliliğe açılır. Herhangi bir metin, çok sayıda metnin kesişim noktasında durur. Dolayısıyla bu bakışa göre önceki metinlerle ilişkisi bulunmayan bir metin mevcut olamaz. Birçok farklı söylem içermesinden ve başka söylemlere de açık olmasından hareketle metin; artık yazarının sözcüsü olarak değil, birçok metinden alıntı, yani bir “patchwork” biçiminde görülen yeni bir uzam şeklinde tanımlanır.

Tüm bu metinlerarasılık, diyalojiklik, çok seslilik tartışmaları bir yerde, sosyal bilimlerin o çok bilindik en temel tartışmasına; yapı-fail dikotomisine bağlanabilir. Deterministik çağrışımları ve imaları ile dili, içine doğduğumuz bir “yapı”, okuru ya da yazarı da “benim de iradem var” diyen bir “fail” olarak görüp bir analogi kurabiliriz. Metni bu ilişkilerin içinde anlamlandırmaya çalışabiliriz. Dolayısıyla “metnin edimsel karakteri” diyerek ifade etmek istediğimiz şeyi bir de bu gözle okuyabiliriz. Ancak bunu burada derin bir tartışmaya açmak tezimizin kapsamını aşmaktadır.

Öte yandan bir başka bağlamda Becker, *Sanat Dünyaları* çalışmasında (2013) sanat üretimini bir “ortak faaliyet” olarak görür ve iş birliğine dayandırır. Bu sosyolojik tahlilini anlatmak için “senfoni” (2013: 36) metaforu kullanır. Bir senfoni orkestrasının konser verebilmesi için öncelikle enstrümanların icat edilmiş, üretilmiş ve korunmuş olması gerekir. Bir nota sistemi olmalı ve bununla bir beste yapılmış olmalıdır. Bu nota

dilini öğrenmiş ve eseri icra edebilecek kişiler yetişmiş olmalıdır. Provalar için zaman planlanmalı ve mekân ayarlanmalıdır. Konser içinse tanıtımının yapılmış olması, biletlerinin satılması ve dinleyecek katılımcıların salonda toplanmış olması gerekir. Kısacası Becker'e göre bir sanat eseri, münferit, özel yeteneğe sahip olan sanatçıların tek başlarına yaptıkları bir şey değildir. Etnografi tarafından konuştuğumuzda da etnografik metinlerin de artık salt etnografin ya da gayri şahsi bir bilimin ürünü olmadığı, bilakis çok sesli ve mutabakatlara dayalı metinler olduğu kabul görmekte: “Ben romanlarımı hayata karışarak yazarım. Kahramanlarımı, hayatın içinde çok yakın tetkik ettiğim tipleri yoğurarak yaratırım. Bu itibarla mahlûklarım tam manasile reel ve benimdirler” (akt. Sarıççek, 2009: 21) diyen Reşat Enis de romanlarındaki öznelerarasılığı, diyalojikliği vurgulamakta ve bir bakıma etnografiden bahsetmekte.

Senfoni metaforunu etnografi ile düşündüğümüzde durum gözümüzde daha da netleşir. İcat edilmiş bilimsel araçlar; yaslanılacak bir paradigma; bu araçları nasıl kullanacağını öğrenmiş, disiplinin pratiklerine hâkim profesyonel bir saha çalışanı; araştırma yapılacak, çerçevelenmiş bir alan ve kendilerinden bilgi soğurulacak alanın katılımcıları... Hepsinin beraber oluşturduğu etnografi özetle, hem pratik anlamda ortak bir faaliyete hem de seslerin iç içe geçtiği, çok sesli, metinlerarası bir metne işaret etmektedir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. METİNSELLİĞE DÖNÜŞ

#### 3.1. Tarihsel ve Kavramsal Bakış

Sosyal bilimlerin tarihi anlatılırken, o ana dek yapılmış olan tartışmaları yeniden sorunsallaştırma ihtiyacıyla kültürel, anlatsal, uzamsal ya da yorumsamacı olana dönüş diye ifade edilen bir seri kırılma ya da kopuştan söz edilir. “Metinselliğe dönüş” ifadesi de terminoloji yükü hayli fazla olan sosyal bilimler içerisinde benzer bir kaygı ile kullanılır ve diğer dönüşlerde de olduğu gibi bu da felsefi kökenleri bağlamında yeni değildir. Bu bağlamda da yirminci yüzyılın son çeyreğindeki sosyal bilim tartışmalarından birinin merkezinde *temsil krizi* yer alır. Burada geçen “dönüşler” ve “krizler” arasında bir kronolojik sıralama yapılabilir mi sorusu ise yeni bir kriz için yeterli sebep olabilir gibi duruyor.

Temsil krizi olarak ifade edilen bu tartışma daha çok edebiyat, sanat, medya, felsefe ve semiyotik alanlarında karşımıza çıkmakta ve genel olarak şu çerçevelerde ilerlemekte: modern edebiyat ve sanatta göndergenin kaybı ve hatta temsilin olanaksız bir fikir ya da kavram olduğu; medyada referans verilen gerçeklikten uzaklaşma; dilin bütünselliğini yitirerek parçalandığı; söylemin yok oluşu; siyasal alanda özellikle de politik söylemdeki doğruluk krizi ya da söylemin temsil ettikleri ile olgular ve olayların bunlarla uyuşmuyor olmasıdır. Elbette bu liste bir diğerini peşine katan başka kavramlarla da uzatılabilir. Türkçe’ye “hakikat ötesi” ya da “hakikat sonrası” gibi farklı anlamlara gelebilecek biçimlerde çevrilen *post-truth* da bunlardan biridir. Bu kavram üzerinde çok durmayacağız ama sosyal bilimlerin devamlılığını sağlamak için, süre giden on yıllık



dilimler içinde mütemadiyen yeni krizlerle birlikte yeni dönüşler yaratıp “trend topic”ler ortaya koyduğu da bir gerçek. Lyotard, temsilin muğlak hale gelmesinden ziyade gerçekliğin kaybı konusuna; Baudrillard, orijinalin kendisinin bir kopyaya dönüştüğü bir dünyada yaşamakta olduğumuzu, göndergeleri olmayan kodlar ve boş işaretlerden oluşan bir dünyada tüm tarihin bir simülakraya dönüştürüldüğüne işaret etmişti. Temsil, içerdiği zihinsel işlem ve temsil edilen, referans verilen ya da işaret edilen arasındaki ilişkinin doğası nedeniyle de fenomenoloji ve semiyotik içerisinde de semboller, indeksler anlamlandırma zinciri ya da semiosis ve nihayet anlamın ertelenmesi gibi tartışmalarda da temel kavramdı. Özetle, sosyal bilimler ve insan bilimleri içerisinde yer alan her disiplinin bu kriz kavramından kendine uygun biçimde beslendiğini söylemek mümkündür.

Antropoloji özelinde ise zaten disiplinin kuruluşuna dair kendine özgü sorunlar mevcuttu. Bu sorunlar, nesnelere farklı olan tartışmaların aynı ontolojik kabullerle bir arada yürütülme çalışılmasından, alan çalışmasının niteliğine ve tarihsel kökenleri açısından farklı kültürleri ötekileştiren bir yaklaşıma varana dek uzanıyordu. Doğa bilimlerinin yöntemlerinden beslenen biyolojik antropoloji ile tin bilimlerine yakın sosyal antropolojinin birlikte kurumsallaşmasının yarattığı uyumsuzluk zaten başlı başına disiplin içinde bir kriz kaynağıydı. Ancak alana dair teşhisi, dünyanın genel konjonktüründen de yola çıkarak 1986’da Marcus ve Fischer koydu. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonraki düşünsel eğilimlerle başlayan, hemen her alanda “meta-anlatıların” meşruiyetini yitirmesi (Lyotard, 2013) ve kanıksanmış, olağan paradigmalara dair güvensizlikten beslenen, gerçekliğin tasviri için kullanılacak araçların yeterliliğine kadar uzanan sorgulamalar, Marcus ve Fischer’in (2013: 47) deyimiyle, insan bilimlerinde bir *temsil krizine* neden olmuştur. Antropoloji disiplininde de “temsil krizi”ne dair tartışmalar, epistemoloji, yöntem ve söylemsel temsil biçimlerine odaklanır. Bir başka ifadeyle, saha araştırmaları ve metin üzerinedirler. Temsil ilişkilerinin siyaseti, “alan”

kavramının içeriği, etnografinin zamansallığı, nesnelliği, özneliği, konumlanma sorunsalı, bağlamsallık, metin yazımının problematiği bu çerçevede tartışılan konular arasındadır. Etnografik alan çalışmasının sonunda ortaya çıkan dil, elbette ki temsil kavramına eleştirel bir gözle bakmadığımızda, bir başka ifadeyle söyleyecek olursak bir temsiliyetin mümkün olduğunu önceden kabul ettiğimizde, doğa bilimlerinin yönteminden beslenen sosyal bilimlerin diline hiç de yakın görülmez. Doğrulanabilirlik, güvenilirlik, test edilebilirlik, rapor dili, resmi ifadeler, sayısallaştırılabilir olma gibi özelliklerden yoksundur ve dahası çok anlamlılık, alegorik olmak, edebi üsluba yatkınlık gibi bir dizi eleştiriyle de karşı karşıyadır. Oysa etnografik alan çalışması boyunca döngüsel olarak ilerleyen ve her defasında yeniden inşa edilen etnografik metnin doğa bilimlerinin dili içerisinden kurulması imkânsızdır.

Öte yandan “alan” kavramının da bir hayli tartışmaya yol açan imaları bulunmaktadır. Gupta & Ferguson (1997) da bu bağlamda alan kavramının nasıl dönüştüğünü inceleyen bir çalışma ortaya koyarlar ve ilkin antropoloji disiplini içindeki önemine dikkat çekerler. Kişiyi “gerçek” etnograf yapanın da sosyal antropolojiyi diğer disiplinlerden ayıranın da hep “alan” olduğunun varsayılmasından hareket eden yazarlar, bu tip bir alan kavramsallaştırmasının epey sıkıntılı olduğunu ifade ederler. Zira “alan” düşüncesinin disipline girmesindeki akıl yürütme de, sınırlı bir bölgede yaşayan ve ilkel olduğu düşünülen insanın ve bu insanın çevresiyle ilişkilerinin “oraya giderek” incelenebileceği fikrinden kaynaklanır; kültürlenmiş ama hala doğaya yakın, tarımsal, pastoral hatta vahşi olanın kültür alanına giderek sahaya çıkmak. Bu haliyle alan çalışması, orada bir yerde gözlemlenip yazılmak için beklediği varsayılan yerel kültürleri, bölgesel sabit toplulukları içeren bir alan tahayyülüne işaret eder. Oysa artık mobil, küreselleşmiş bir dünya var ve bugün, homojen olduğunu varsayabileceğimiz toplulukların mevcut olmadığını, dahası insanların uzamsal bağlarının da bir o kadar tartışmalı olduğunu düşünüyoruz.

Diğer taraftan mevcut alan kavramının uzam haricindeki bir diğer iması da zamana dairdir. Malinowski'den bu yana alanda uzun süre geçirmek alan çalışmasına içkin hale gelmiştir. Alan kavramının zamana ve mekâna dair bu işaret ettikleriyle beraber kavram aynı zamanda bölgesel bir anlam da kazanmaktadır. Zira “İslami dünya”, “Güney Asya” gibi “kültür alanı” olduğu varsayılan kavramlar da uzun süre zaman geçirerek tanınan topluluklar ve bunları sabitleyen bir bakış vasıtasıyla ortaya çıkmıştır. Hatta zamanla bu uzamlar, antropolojinin alt alanları tarafından da işaretlenir hale gelmiştir; örneğin uzun süredir, siyasal antropoloji çalışanlar Afrika'ya, din antropolojisi çalışanlar Hindistan'a gitmektedir. Özetle Gupta & Ferguson alan kavramının; bir kültür alanı oluşturması, toplulukları sabitlemesi, “evden” ayrı bir yeri işaret etmesi, saflık derecesine göre bir hiyerarşiye yerleştirilmesi ve verinin toplandığı yer ile yazıldığı yerin ayrı olması bağlamında ima ettiklerine dair bir sorgulamaya girişmişlerdir.

Alan kavramı sorgulamasının yanı sıra bu dönemde, metin üretiminin de bizzat kendisinin üzerinde durulması, etnografinin basitçe bir topluluğu kayda almaktan öteye uzanan bir iş olduğunu bize gösterir. Etnografide kullanılan metinselleştirme pratiklerinin mutlak surette stratejiler içerdiğinin ve bunun da bir tür politika, retorik ve poetika olduğunun kavranması neticesinde 1980'lerden itibaren, üretilen metnin felsefi, politik, tarihi sonuçları konusunda daha hassas ve dikkatli olunması gerektiği antropolojik çalışmaların merkezindeki meseledir. Küreselleşme, dünyadaki yeni süreçler ve yeni failerle birlikte derinden etkilenen ilişkilerin yanı sıra 1960'ların siyasal ortamının da etkisiyle oluşan özeleştirinin neden olduğu kuramsal eğilimler, antropolojide de deneysel yeni yazı biçimlerinin ortaya çıkmasına imkân vermiştir. Bu hususta verilebilecek örneklerden biri, geçmişte epeyce ses getiren ancak şimdilerde “uydurma” olarak kabul edilen Carlos Castaneda'nın çalışmalarıdır. Castaneda, bir şamanın yönlendirmesi ve bir

tür halüsinogen olan peyote<sup>10</sup> etkisiyle yaşadığı tecrübeleri ve geçirdiği dönüşümleri, *Don Juan'ın Öğretileri* (1968) ile başlayan, on iki ciltlik bir kitap serisinde anlatır. Yazarın doğrudan dâhil olduğu bir metin yaratmış olması açısından Castaneda'nın, hayli deneysel bir girişimde bulunduğunu söyleyebiliriz. 1950'lerde bir benzerini Aldous Huxley *Algı Kapıları*'nda yapmıştı. Huxley de aldığı meskalin<sup>11</sup> etkisiyle kendini, farklı türden gerçeklikleri algılamaya açmış ve bu tecrübelerini anlatan öyküleyici bir metin kaleme almıştı. Huxley'in bu metni edebiyat içinde eleştirel ya da deneysel bir tür olarak kabul görebilirken, hangi tür yazı stratejisinin meşru olduğu, bilimsel protokolüne içkin olan antropoloji geleneğinde ise Castaneda'nın yazdıkları farklı tartışmalara neden olur. Kendisi bu etnografiyle doktora derecesi almış olsa da ilerleyen yıllarda "sahtekâr" olduğu gerekçesiyle akademik çevrelerden uzaklaştırılır. Castaneda'nın söylediklerinin gerçek olup olmaması bir yana, en başta seçtiği metinselleştirme stratejisi yüzünden yazdıkları bilimsel bir etnografi olarak kabul görmez. Ancak Deleuze ve Guattari'nin de vurguladığı gibi (1987: 161) konu Don Juan'ın varlığı ya da yokluğu değildi, hatta bunun hiçbir önemi yoktu. Deleuze ve Guattari (1987: 162), bilakis bu yazıların, etnografik bir çalışma olmasındansa senkretik olmasının, şamanlığın kabul töreni olduğu varsayılmasındansa bir deneyin protokolü olarak görülmesinin daha iyi olduğunu söylerler. Zira bu metinlerin asıl değeri, okuyucunun algısal düzenini değiştirme kapasitesinde yatmaktaydı; "*Bir Başka Gerçeklik*"<sup>12</sup> olabilmemesinin imkânlarını akla getiriyordu. Elbette farklı türden yazı girişimi anlamında tek örnek Castaneda değildi, misal Lévi-Strauss'un *Hüzünlü Dönenceler*'i de (1955), Laura Bohannon (Elenore Smith Bowen) *Return to Laughter*'ı da (1954) etnografik tecrübeyi metne dâhil eden deneysel

---

<sup>10</sup> Halüsinogenik etkisi olan bir tür kaktüs.

<sup>11</sup> Bir tür halüsinogen

<sup>12</sup> Castaneda, C. (1971). *A Separate Reality*, New York: Pocket Books.

yazılardı. Hatta *Return to Laughter*, girişte de bahsedildiği üzere doğrudan roman tarzında yazılmıştı. Tüm bu metinsel yenilikler, öncesinde sesi duyulmayan yazarı özne konumuna getirmesi ve etnografin konumunu okur açısından sorunsallaştırması bağlamında önemli teşebbüslerdi. 1970’ler ve 1980’lerde edebi eleştiri ve yorumlama alanındaki kuramsal gelişmeler, yeni yazım tarzlarının meydana getirdiği epistemolojik tartışmalar, bilginin elde edilmesine dair yeni yollar ve tüm bunların ışığında da etnografinin retorığının yeniden düşünülmesi, disiplini ilham verici bir görüş olarak “antropoloji retorığının edebi farkındalığı” üzerine düşünmeye itmiştir (Marcus & Fischer, 2013: 44).

Hem bu argümanın arka planını oluşturan hem de etnografi ile edebiyat arasındaki patikaların belirmesinde antropolojiyi hayli derinden etkilemiş “semiyotik devrimden” (Scholte, 1987: 34) burada özellikle söz etmek gerekir. Scholte’ye göre (1987: 34) “Semiyotik devrim” antropolojik ilgiyi, yalnızca anlatı yapısına ya da retorik araçlara odaklanmaktan dilin, etnografik analiz ve açıklama üzerindeki kurucu etkilerine kaydırır. Dolayısıyla artık antropologlar görünür, bilinir bir dünyayı anlamak ve betimlemekle ilgili temel bir ilke, temel bir söylem aramaya çalışmazlar. Yapılan iş daha ziyade çoklu evrenlerle, anlamlı olabilecek muhtelif ve muhtemel dünyaları ifade edebilen, aydınlatılabilen deneysel girişimlerde bulunmaktadır. Metni merkeze alan bu soruşturmaların sonucunda, antropolojik imgelerin, yaratılan “kısmi gerçeklikler” (Clifford, 1986) olduğu fikri, yaşanan paradigma değişimine işaret eder. Böylece yalnızca gerçekliğin temsili bağlamında değil, “kısmi gerçekliği” inşa eden anlamında dilin ön plana çıktığı bir eksenden konuşulmaya başlandığını söyleyebiliriz. Scholte (1987: 35), bu semiyotik devrimin antropoloji açısından birbirinin içinden geçen birçok sonucu olduğundan bahseder. Bu yeni eksen ilkin, feminist ve eleştirel antropoloji ile birlikte tetiklenen, gözlemsel ve ampirik metodolojiden, iletişimsel ve diyalojik bir epistemolojiye kaymayı ifade eden bir “metinselliğe dönüş”ü gerçekleştirir. Çok sesli bir dünyayı tecrübe etmenin

poetik bir yolu olarak metinselliğe dönüş, bir nevi temsil krizinden kurtulmanın reçetesidir. Scholte'ye göre (1987: 35) bu yeni diyalojik epistemolojide etnografik bakışın, anlamlı seslere ve öznelerarası anlayışın yapısına odaklanmasının görünenden fazla neticesi olmuştur: antropolojik temsil, praksis ve üretim tartışmaları; anlama, tecrübe etme ve yorumlamanın diyalektik ve analitik modları tartışmaları; benlik, öteki ve öznelerarasılığın doğası arasındaki ilişki tartışmaları; bilim, iktidar, işbirliği tartışmaları; konuşma, dinleme, yazma tartışmaları; nesnellik, görecelik ve etnosentrizm tartışmaları; meşruiyet, otorite ve hakikat tartışmaları; toplumsal eleştiri ve politik pratik tartışmaları.

Tüm bu tartışmalarla beraber disiplinlerarası yaklaşımın da etkileriyle, antropolojiyi edebiyata, felsefeye, tarihe, ekonomi politiğe bağlayan yeni patikalar belirir. Bu hususta yapılmış önemli çalışmalardan biri de anlam probleminin bir parçası olarak etnografik yazı, süreç, inşa, betimleme, otorite ve meşruiyetin, metinsel ve poetik meselelerini ele alan, Clifford ve Marcus'un çok ses getiren derlemesi *Writing Culture* 'dır (1986). Ancak ona geçmeden önce, disiplinlerarası yaklaşım bağlamında Geertz'in 1980 yılında yayımlanan "Bulanık Tarzlar" (2007) makalesinden kısaca bahsetmek gerekir. Geertz bu çalışmasında, sosyal bilimlerde metin, oyun, drama... vb. kavramların birbirine karıştığını ve bunun da "insan deneyiminin malzemesini ayırt etmeye çalışan" (2007: 34) kurgu tarzlarını istikrarsızlaştırarak, bulanıklaştırarak toplumsal düşüncenin yeniden biçimlenmesine yol açtığını söyler. Bu bulanık tarzları, pejoratif ve ironik diyebileceğimiz bir üslupla şöyle ifade eder:

"Bunlar, edebi eleştiriye benzeyen felsefi araştırmalar (Beckett veya Thoreau üstüne yazan Stanley Cavell, Flaubert üstüne yazan Sartre'ı düşünün), edebi *morceaux*'ya benzeyen bilimsel tartışmalar (Lewis Thomas, Loren Eiseley), ruhsuz ampirik gözlemler gibi sunulan Barok fanteziler (Borges, Barthelme),

denklemler, tablolar ve mahkeme ifadelerini içeren tarihler (Fogel ve Engerman, Le Roi Ladurie), gerçek itiraflar gibi anlaşılabilir belgeseller (Mailer), etnografi pozunu takınan meseller (Castaneda), seyahatname gibi kurgulanan kuramsal risaleler (Lévi-Strauss), tarih yazıcılığı araştırması gibi ortaya konan ideolojik savlar (Edward Said), siyasal sistem gibi yapılandırılan epistemolojik çalışmalar (Paul Feyerabend), kişisel anı kılığında metodolojik polemiklerdir (James Watson) (...) insan artık nazımla yazılmış kuantum teorisi veya cebirle yazılmış biyografi bekliyor.” (Geertz, 2007: 31-32)

İhtiyatlı bir yaklaşımla disiplinler arasındaki eğilimi tespit etmeye çalışan Geertz, -her ne kadar pejoratif desek de- ilerleyen sayfalarda aslında bu durumu yargılamadığını söyler (2007: 45). İnsanların işe yarar analogiler kurmaya çalışmasının, akıl yürütme araçlarıyla ya da bu araçların değişimiyle ilgili anlamlı bir bilgi olduğuna dikkat çeker: Bir zamanlar organizmaya ya da makineye benzetilen toplum, şimdi de metne ya da tiyatroya benzetiliyordur o kadar (Geertz, 2007: 35). Bu bağlamda *Writing Culture* da Batı düşüncesindeki önemli bir değişikliği, antropolojideki metinselliğe dönüş kavramı etrafında yansıtır. Zira artık “etnografi” kavramı, “ahlakî, ideolojik ve kozmolojik açıklamalar yaparak gerçek kültürel olayları tanımlayan güçlü hikâyeler tarafından öykülendirilmiş bir performans” (Clifford, 1986: 98) olarak görülmeye başlanır. “Postmodern etnografi” denilen bu yeni metinleştirme stratejisi, tanımlayıcı olmaktan ziyade “anımsatan” olarak kabul edilir (Scholte, 1987: 41). Geertz *Kültürlerin Yorumlanması*’nda, “antropolojik yazıların kendileri birer yorumdur, hem de ikinci ya da üçüncü elden” (2010: 30) diyen yorumsamacı ifadesiyle antropolojide postmodern görüşün temellerini atar. Bir başka deyişle, her bir etnografik girişim yorumların üzerine yorum, yani metinlerin üzerine metindir. Ardından Clifford ise etnografiyi, biçim ve içerik olarak “alegorik” bulduğunu belirtir (1986: 98). Anımsatan olarak kabul edilen bu yeni tanımıyla etnografi, çok sesli, uzlaşım, yönelimsel ve diyalektik bir anlayışla,

yazarın da okurun da zihnindeki müşterek olduğu varsayılan muhtemel dünyaları ortaya çıkarma niyetindedir. Tüm bunların ışığında gerçekleşen metinselliğe dönüşte gündeme gelen konuların odak noktaları; farklı anlatı yapıları, çoklu mecazlar, farklı retorikler ve heterojen alegorilerdir (Scholte, 1987: 44). Postmodern antropolojinin manifestosu olarak görülen *Writing Culture*'a yazdığı son sözde Marcus (1986), etnografinin edebiyatla birlikte düşünülmesinin, onu önceki gizeminden arındırdığına dikkat çeker. Bir başka ifadeyle, antropoloji artık “mistik, egzotik bir öteki” imgesiyle meşgul olmaktan ziyade “bir kültürü yazmanın nasıl bir şey olduğu” üzerinde durarak etnografinin gizini açıyordu.

### 3.2. Antropolojinin Nesnesi Olarak Edebiyat

Antropolojide yaşanan “metinselliğe dönüşün” bu çalışmadaki önemi, metine bakışta açılımlar sağlayarak, etnografinin edebiyatla ayrılmaz bir birlikteliği olduğunu literatüre sokmasıdır. Metinselliğe dönüş öncelikle, etnografik çalışmanın dolaylı sonuçunun mutlak bir etnografi metni olmadığını, anlatı için farklı metinleştirme stratejilerinin izlenebileceğini bize gösterir. Dahası antropolojinin, edebiyatla ilişkili yeni ortamlar görmesinin, nesnesini yeniden inşa edebilmesinin yolunu açar. Tüm bu yaşanan temsil krizi ve peşi sıra gelen tartışmalar ve neticesinde de gerçekleşen metinselliğe dönüşün açtığı kapıdan geçerek, edebiyat ve antropolojinin birlikteliğini üç alanda inceleyebiliriz. Wiles'in (2018: 2) bu hususta yaptığı ayrıma göre birincisi, edebi metinlerin “etnografik kaynak materyal” olarak kullanımınıdır. Bu tip çalışmalarda daha çok, yoksulların gündelik ve sıradan hayatının tecrübelerini anlatan klasik, toplumsal gerçekçi romanlar kaynak olarak kullanılır. Bir tür, tarih yazımına katkı olarak görülebilecek bir yaklaşımdır.



İkincisi, etnografi yazmanın edebi tarzlarıdır (Wiles, 2018: 2). Konusu, geleneksel etnografik yapıların yıkılmasından metaforik dil kullanımına ve etnografi olarak kurmacanın üretimine kadar uzanır (Wiles, 2018: 2). Bu şekilde etnografinin poetikasına odaklanmak, bir yandan antropoloğa bir hikâye anlatıcısı olarak bakmayı işaret ederken diğer yandan “toplumcu gerçekçi roman”ın da ötesine geçerek edebiyatı topyekûn antropolojinin kapsamına dâhil edilmesinin yolunu açar. Bu hususta örneğin Çehov, bir sürgün yeri olan Sahalin Adasına yaptığı seyahatini ve gözlemlerini anlattığı *Sahalin Adası* eseri ile, Narayan için (2016) etnografik hikâye anlatıcılığı konusunda bir esin kaynağıdır. Benzer bir şekilde Eduardo P. Archetti, Philip Roth’u toplumsal cinsiyet konusunda parlak bir etnograf olarak görürken, Oscar Hemer, J. M. Coetzee’yi etnografik kurmaca yazarı olarak kabul eder (Wiles, 2018: 8-9). Bu bakışla birlikte duyguları, ampirik gerçeklikler içine alan edebi yazının, antropolojik değeri ön plana çıkar. Tabi ki karşıt görüşler de vardır. Örneğin Eriksen, daha klasik bir pozisyon alarak, “yaratıcı yazma tekniklerine bu düşkünlüğün” akademik meşruiyeti sarstığını iddia eder (Wiles: 2018: 9).

Üçüncüsü, bir konu olarak edebi kültür ve üretim pratiklerinin antropolojik olarak incelenmesidir (Wiles, 2018: 11). Edebiyat ve antropolojinin bu tür bir beraberliğinde genellikle, performans çalışmalarıyla kesişen biçimde geleneksel ya da sözlü edebi eserlere odaklanılır. Victor Turner, Jack Goody, Ruth Finnegan gibi isimlerin yaptığı araştırmalar bu alanlara örnek oluşturur. Antropoloji ile edebiyatın birlikteliğinin bu üç dalından kısaca bahsettikten sonra; işçi sınıfının, evsizlerin hayatlarını, köylülerle toprak ağalarının ilişkilerini anlatan Reşat Enis’in metinlerini inceleyeceğimizden tez konusuyla bağlantılı olarak birincisi, yani kaynak olarak edebi eserlerin kullanılması, bize daha yakınmiş gibi görünüyor. Diğer bir yandan, edebiyat yazarlarının etnograflar olarak görülmesinin yolunu açan ikinci alan da, ilk bakışta yapmak istediğimize yakın bir yerde gibi durmaktadır. Ancak bizim çalışmamız, iki kategoriye dair öğeler içermesine rağmen

nihayetinde tam olarak ikisinin de altında tanımlanmaya uygun değildir. Burada yapmaya çalıştığımız şey ne edebiyatı tarih yazıcılığı olarak görerek buradan etnografik malzeme devşirmektir ne de etnografi yazmanın edebi tarzlarını aramaktır. Biz burada yöntem olarak etnografinin bizatihi kendini yazdırma usullerine dair bir yol aramaktayız. Bu yönüyle de bu çalışma, tanımlanan bu üç alandan farklı, özgün bir yerde durur.

Öte yandan nesnemizi daha net ortaya koyabilmek için edebiyat ile antropolojinin birlikteliği tartışmasını bu hususta biraz daha derinleştirmemiz gerekir. Edebiyatın kapasitesine, çeşitlilik ve ayrılık hissi; insani durumlara, farklılıklara, “olağandışılığa” ve tecrübenin özgünlüğüne tanıklık etme duygusu içkindir (Rapport, 2016: 2015). Bunun yanı sıra antropoloji açısından edebi metinler; soyutlamadan ziyade tecrübenin dilini kullanmasından kaynaklı, “geleneksel”, “bilimsel” antropolojik dilde rastlanmayan “beşerî bir temasa” sahip olması nedeniyle verimli bir kaynaktır. Tam da bu tecrübe dilinin dokunuşu sayesinde romanlar, verili kabul edilen sosyal normlara dair hayal gücü vasıtasıyla eleştirel bir duruşu teşvik eder. Marcus ve Fischer da (2013: 163) etnografik anlatıların “gizli gündeminin kültür eleştirisi olduğunu” belirtir. Bu bağlamda antropoloji ve edebiyatın benzer bir hedefe sahip olduğunu söyleyebiliriz. Edebiyat da aslında antropolojinin bu “gizli gündemini” vadeder. Antropoloji ve edebiyat arasında yakalanan bu ortaklık Clifford’ın (1981) sürrealizm ile etnografi arasında kurduğu paralelliği akla getirir. O da sürrealizmi etnografinin gizli ortağı olarak görür (1981: 543). Kültür ve normlarını, gayri tabii düzenlemeler olarak kabul ederek diğer olası düzenlemelerle karşılaştırılabilir olarak görmek etnografik tutum için çok önemlidir (Clifford, 1981: 541). İnsanların dünyayı ele alış tarzlarındaki farklılığa işaret eden ve “kültürel görecilik” diye bilinen bu gerçeklik sorgulamasını, sürrealizm de derin bir şekilde yapar. Clifford’a göre (1981: 542) “öteki” artık, kültürel görecilik sayesinde, “insan alternatifleri” olarak görünür. Herhangi bir gerçekliğin olduğu yerde başka gerçeklikler de vardır; işte bu sürrealizmin ile etnografinin paylaştığı ironik bir durumdur (Clifford, 1981: 542).

Cohen (2013: 2-3), kurmacayı antropolojik metin olarak kullanmayı şöyle gerekçelendirir: insan doğasının şekil alabilen boyutları aydınlatılır ve toplumda yaptığı gözlemleri, araştırmaları, öz farkındalık ve poetikle birleştiren yorumlarıyla yazar, geleneksel etnografik yöntemle araştırılabilen ya da araştırılamayan toplum ya da topluluklar hakkında zengin bir kaynak sağlar. Marksist eleştirmen Raymond Williams'ın (1990) “duygu yapıları” kavramını bu bağlamda okumak mümkündür. Williams (1990: 102), geçmişin özününün hareket halinde olduğunu söyler ve “yaşantıların bitmiş ürünlere dönüştürülmesi”ni insan etkinliğini anlamadaki en büyük engel olarak görür. Ona göre sanat da sanatın ürünleri de geçmiş zamanda değil, her koşulda bugün içinde bir oluşu imler. Bu hareket halindeki öz, şimdiki zamanda, genel olanı tikele, tikel olanı genele dönüştürebilme potansiyeline sahiptir. *Kişisel olanı* şimdiki zamana ve hâlihazırda yapılandırılmış kabul edilen *toplumsal olanı* da geçmişe ait görmez. Bir başka ifadeyle kişisel ve toplumsal olanı kavrayışı dikotomik değildir. Zira Williams'a göre (1990: 105), bu eş zamanlılık ve dönüşüm kapasitesi nedeniyle kişisel olan özünde toplumsaldır, toplumsal olan da kişiseldir. Dolayısıyla toplumsal değişimler esasında “duygu yapıları”ndaki değişimlerdir (1990: 105). Duygu ve düşünce birbirine karşı değildir, bilakis “hissedilen biçimiyle düşünce ve düşünce olarak duygu” süreç halinde toplumsal bir tecrübedir (1990: 105). Nitekim Williams “duygu yapısı” kavramını, sanat ve edebiyatla bağlantılı metodolojik bir varsayım olarak ortaya koyar: “Gerçekçi yazımın başlıca kaygısı olarak zengin şekilde tasvir edilmiş gündelik yaşam tecrübelerinin daha geniş sistemler ve ince ideolojik ifadelerle birlikte vurgulanması”, tecrübenin doğası gereği toplumsal olanın, dil, duygular ve hayal dünyasına çok yönlü bir biçimde yansımadır (Marcus ve Fischer 2013: 126).

Bu bakışta antropolojik ilgi toplumsal gerçekçi klasik romanlara yönelirken, kurmaca ve etnografinin giderek genişleyen ilişkisi bağlamında Helena Wulff (2013),

“etnografikurgu” (*ethnografiction*)<sup>13</sup> kavramı çerçevesinde çağdaş İrlanda edebiyatını inceler. Etnografinin kişisel ve imgesel bir araç olduğunu söyleyen Marcus ve Fischer (2013: 62), etnografin kendine has bir perspektifle araştırma yaptığını ve yazdığını belirtir. Etnografi, yakından gözlenen bir yaşam dünyasının ya da bir kısmi gerçekliğin, kendine has perspektifle “eksiksiz resmini çizmek” (Marcus & Fischer, 2013: 63) ve bunu da metin dolayımıyla yaparsa, bu tanım etnografi titizliğiyle çalışılmış romanları da birer etnografi olarak ele alabilmeyi imkânlı kılmaktadır. Bu bağlamıyla edebiyatı da yakından gözlemlenen bir yaşam dünyasının aktarım aracı olarak görebiliriz. Wulff da “etnografikurgu” kavramıyla bir kurmaca yazmak için etnografik gözlemler, mülakatlar ve arşiv çalışmaları aracılığıyla hazırlanmayı, buradan edinilen tecrübelerin ve bilgilerin de bir kurgu içinde öykülenmesini kasteder (Wulff, 2013: 205). Hikâyeler genellikle gerçek birkaç insan ve olaya dayanır (Wulff, 2013: 205). Ancak etnografinin aksine zaman ve mekân kurgu içinde serbestçe hareket edebilir (Wulff, 2013: 206). Bir antropoloğun tanımlayacağı nitelikte, bir toplum ya da topluluk hakkında bilgi verebilen bir türdür “etnografikurgu”, ancak antropolojik bir anlayış içinde daha geniş teorik bir çerçevede bağlamsallaştırılması gerekir (Wulff, 2013: 217). Tarihsel ve sosyolojik bilginin tıpkı etnografide olduğu gibi kurmaca yazmak için de önemli olduğunu belirtir. “Etnografikurgu” diye hibrit yeni bir yazım türü tanımlayan Wulff, “etnografik eser ile kurmaca eser” ve “kurmaca ile gerçeklik” arasındaki ilişkiyi yeniden kurmaya çalışır. Kurmaca ve etnografiyi, iki ayrı tür olarak gören bakışı yadsır. Hakikatin daha güçlü bir şekilde ifade edilebilmesi için onları karşılıklı etkileşim içine sokmaya çalışır (Stoller, 2015: 145). Wulff, etnografi ve kurmaca ilişkisi bağlamında Peter Kloos’un akıl

---

<sup>13</sup> Wulff “ethnografiction” kelimesini, “etnografi”nin İngilizce karşılığı olan “ethnography” ile yine İngilizce “kurgu, hayal ürünü, kurmaca” anlamlarına gelen “fiction”ı birleştirerek türetmiştir.

yürütmesini takip eder. Kloos edebiyat yazımının “roman, öykü, şiir”; antropoloji yazımının ise “teorik bir tez, makale ya da deneme” olarak kabaca sınıflandırılmasına karşı çıkar (akt. Wulff, 2013: 206). Zira roman ve etnografinin birbirinden apayrı, iki farklı, bağımsız tür olarak bölünmesi, sınırlarının muğlaklığından dolayı çok da kolay değildir. Gerçekliğin sanatsal ve bilimsel temsillerini karşılaştıran Kloos, üç sonuç çıkarır: birincisi, iki temsil biçiminin de aslında benzer bilgiyi aktarmasıdır; ikincisi temsillerin, bilim insanlarının sanatsal temsili yanlış olarak reddetmesine öncülük etmesidir; üçüncüsü de sanatsal yorumun bilim insanlarının kaçırdığı verileri göstermesidir (akt. Wulff, 2013: 206). “Etnografikurgu” kavramıyla Wulff, ayrı kabul edilen bu iki türü birleştirmeye çalışır.

Wulff’un İrlandalı yazar Éilís Ní Dhuibhne’nin çalışmaları için dediğini biz de Reşat Enis’in eserleri için diyebiliriz: etnografi ve kurmaca, “etnografikurgu”da birleşir (2013: 212). Giriş bölümünde de ifade edildiği gibi Reşat Enis, romanlarını yazmak için etnografik nitelikli araştırmalar yürüttüğünü açıkça söylemiştir. Evsizlerin hayatını anlattığı *Gece Konuştu* romanı için kılık değiştirerek İstanbul’un en tehlikeli semtlerinde dolaşmış, aylar süren gözlemler yapmıştır. Antropolojik jargonla ifade edersek “örtük” bir çalışma yürütmüştür. *Afrodite Buhurdanında Bir Kadın* romanı ise fabrikalarda, işçi mahallelerinde ve evlerinde haftalarca süren incelemenin bir ürünüdür. *Toprak Kokusu* romanını yazabilmek içinse İstanbul’dan bir süreliğine Adana’ya taşınmış ve burada tarım işçileriyle birlikte çalışmış, aynı sofraya oturmuş, onları taşıyan araçlarla seyahat etmiştir. Zaten kendisi de, romanlarında yakından incelediği hayatları yazdığını, dolayısıyla karakterlerinin tam manasıyla gerçek olduklarını ifade eder (Sarıçiçek, 2009: 21). Reşat Enis’in *Toprak Kokusu* romanı çıktığında Yaşar Kemal bu konuda uğradığı “hayal kırıklığını” bir yazısında şöyle ifade etmiştir:

“Reşat Bey, Adana’dan gidince, Adana üstüne yazdığı romanı bastırmiş. Adı da Toprak Kokusu... Orhan Kemal’le romanı bir yerden bulup buluşturup okumaya başladık. Roman Adana’daki bir takım insanları, yaşamakta olan kişileri anlatıyordu. Bizim düşündüğümüz, düşlediğimiz bir roman olmamıştı bu.”<sup>14</sup>

Reşat Enis’in romanlarını yazma şekli, içerdiği kurmaca “miktarının” azlığı sebebiyle olsa gerek, Yaşar Kemal’in edebiyat anlayışına uymazken “etnografikurgu” kavramı çerçevesinde tam da bu metinleştirme pratiği sayesinde çalışmamızın konusu olmaktadır. Yaşar Kemal’in bu hayal kırıklığının arkasındaki saikleri, yazının geri kalanında bulabiliriz. Bizim bu tezdeki iddiamızın aksine Yaşar Kemal, Reşat Enis’i sadece masasında oturup yazmakla ve Çukurova’yı tanımaya çalışmamakla itham eder. Ona göre Reşat Enis; Adana’yı tanımak için Yaşar Kemal’e ve Orhan Kemal’e gitmeyerek elinden büyük bir fırsat kaçırmıştır: “Reşat Enis'in bu işte bütün kabahati de bize sorup, Çukurova'yı öğrenmemesiydi! Biz ona Çukurova'yı anlatmış olsaydık, o sel gibi akan, bentlerini yıkan bir ırgat destanı yazabilirdi”<sup>15</sup>. Soylu eşkıya İnce Memed’in hikâyesini epik bir roman şeklinde yazan Yaşar Kemal ile hiçbir romanında olumlu bir kahramanı bulunmayan Reşat Enis’in, edebiyattan anladıkları şeyin çok farklı olduğu böylece ortaya çıkar. Ancak her şeye rağmen Yaşar Kemal yazısının devamında, Reşat Enis’in Çukurova üzerine farklı bir yol açtığını da teslim eder: “Toprak Kokusu’nda belki evrenin, insanın doğanın büyük şiirini bulamayız, ama insanın katı gerçeğine başımızı küt diye vurur irkiliriz”<sup>16</sup>. Bu hususta akla gelen önemli bir soru, eğer Yaşar Kemal’in iddiası doğruysa, Reşat Enis masasının başında otururken bu “vurucu gerçekle” hangi yolla karşılaşmış

---

<sup>14</sup> Milliyet Sanat, 1 Şubat 1984.

<sup>15</sup> A.g.y.

<sup>16</sup> A.g.y.

olduğudur. Bu üslubuyla, ırgatlığın illa destanının yazılması gerektiğini düşündüren Yaşar Kemal, Reşat Enis'i de salt Adana'yı kendi gördüğü gibi görmediği için eleştirdiği hissiyatını yaratmaktadır. Zira bu yazısından hareket ettiğimizde Yaşar Kemal'in, Reşat Enis masasının başından kalkmış olsa olayları kendisi gibi okuyacağından, yorumlayacağından emin olduğunu düşündürmektedir.

Sonuç olarak bu bölümde antropolojideki "metinselliğe dönüş" kavramından hareket ettik, ilkin tarihsel bağlamda konu ettik, sonrasında antropolojinin edebiyatı hangi yollarla nesneleştirdiğine kadar geldik. Wulff'un kavramsallaştırmasına istinaden de bu tartışmaların arasında Reşat Enis'in eserlerinin etnografikurgu olduğunu ortaya koymaya çalıştık.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 4. REŞAT ENİS’TE ETNOGRAFİK ANLATININ KODLARINI YAKALAMAK

#### 4.1. Reşat Enis’in Kısaca Hayatı ve Eserleri

Reşat Enis, 1909-1984 yılları arasında yaşamış, yetmiş beş yıllık hayatına -biri hikâye derlemesi, biri de ölümünden sonra yayımlanan romanı dâhil- on iki kitap, onlarca hikâye sığdırmış ancak unutulmuş bir edebiyatçı ve gazetecidir. Yazar, 1909’da İstanbul’da doğar fakat babasının asker olması sebebiyle çocukluğu Anadolu’da gezerek geçer. Muğla, Burdur, Aydın, Çanakkale’de bulunur. Buralardaki deneyimlerine de romanları içinde referanslar verdiğini görürüz. 1928’de İstanbul Erkek Lisesi’ni bitirir ve ardından Yüksek Ticaret Mektebi’ne devam eder, sonrasında ayrılır. Edebiyat Fakültesi’ne başlar, nedenini bilemediğimiz bir şekilde orayı da bırakır. Yazı hayatı ise 1930’da *Milliyet* Gazetesinde adliye-polis muhabiri olarak çalışmasıyla başlar. Aynı zamanda *Resimli Uyanış* dergisinde hikâyelerini de yayımlayan yazar (Sarıççek, 2009: 34), ilk romanı olan *Kanun Namına*’yı 1932 yılında çıkarır. Roman ilk olarak 1931-1932 yılları arasında *Politika* gazetesinde *Anasının Kızı* ismiyle tefrika edilmiştir (Sarıççek, 2009: 36). Yazarın bu eseri diğer bütün romanlarından farklı bir yerde durur. Diğer eserlerinde toplumsal içerik ön plandadır. Tam da bu yüzden birçok kişi tarafından “sosyalist gerçekçi” ya da “toplumcu gerçekçi” olarak görülür. Ancak bu ilk romanının toplumsal içeriği hayli sınırlıdır. “Bireysel tutku” kavramı etrafında döner; ihmal edilmiş bir çocuğun yanlış seçimler yapması, romanın ana eksenini oluşturur. Yine de diğer romanlarında da sık sık tekrar edecek; geçim derdindeki yoksul ile yozlaşmış zengin ahlâkî durumları, kadınların statü yükseltmek için zenginlere metres olmaları,



kahramanların akla hayale sığmaz karşılaşmaları gibi temaları burada da görürüz. Ancak romanın bence en dikkat çekici yönlerinden biri, çocuk yaştaki -bu dönemde böyle tanımlanıyor- ana kahramanının cinselliğini konu edebiliyor olmasıdır. Romanda anlatıcı, on üç yaşındaki Mebrure'dir. Annesinin ve sevgilisi Sadri'nin evde oluşturdukları ihtiras ortamından etkilenen Mebrure, Sadri'ye yönelen ilgisiyle cinselliğini keşfetmeye başlar:

“İçim gıcıklandı... Damarlarım kasıldı... Odama koştum... Lambamı yaktım... Fitolini kıstım... Duvardaki büyük aynayı yere indirerek karşısına geçtim... Çırlı çıplak soyundum. Yarı belimden aşağısı karıncalanıyordu. Kulaklarım uğulduyordu... Yüzüme kan hücum etmişti... Gözlerime kan dolmuştu... Başımı sallayarak, siyah saçlarımı çıplak omuzlarımda dalgalandırırken, kollarımı belime dayamıştım... Geriniyordum... Ve kısık kahkahalarla sarsıla sarsıla gülüyordum.” (Aygen, 1932: 40-41)

Günümüzden bakınca, romanın bu yönüyle cesur bir girişim olduğunu söyleyebiliriz. 1933 yılında yazar, *Vakit* gazetesine geçer ve bu yıl ikinci romanını, *Gonk Vurdu*'yu yayımlar. Romanın ana kahramanı Ömer ile Reşat Enis arasındaki benzerlikler dikkat çekicidir: Fiziksel özellikleri, doğum yerleri ve yılları, babalarının mesleği neticesinde Anadolu'da geçen çocuklukları, eğitimi yarıda bırakıp gazeteci olmaları. Ayrıca Reşat Enis'in *Milliyet*'ten, Ömer'in *Telgraf*'tan ayrılma yılları ve çalışma süreleri de paralellik gösterir. Romanın temel konusu, Ömer'in eğitim - aile - aşk hayatında ve gazetecilik mesleğinde yaşadığı hayal kırıklıklarıdır. Ancak bunun yanı sıra bütün romanlarında olduğu gibi bol bol yan kişilerin hikâyesine de yer verilir. Dönemin İstanbul kenar mahalleleri, Beyoğlu fuhuş yuvaları hakkında detaylı gözlemler ve vurucu betimlemeler içerir:

“Bozuk ve daima ıslak, çamurlu kaldırımlardan sakınarak yürümeniz lazımdır. Etrafında, içerisinden rutubet ve küf kokuları taşan binaların yükseldiği

Beyoğlu'nun bu daracık sokağına, günün hiçbir vaktinde güneş işliyemez (...) Sabahleyin mi geçiyorsunuz? O halde (...) gözlerinizi kaldırıma dikmek mecburiyetindediniz. O kadar pis ve müstekrehtir... Bir gece evvel, bin bir hastalıklının gelişigüzel kaldırımlara serptiği balgamlar, sabahın dondurucu ayazında katılmış, donmuştur. Türlü türlü renklerle, zehirli birer cam parçası gibi ışıldarlar (...) kaburgaları çıkık sıska köpekler (...) Ezilmiş çatal bıçak parçaları... Kırık tabaklar... Fasulya taneleri... Konserve kutuları... Sonra, soluk kanların yer yer izleri sırtan lekeli bir kadın çamaşırı... Pis bir kombinezon askısı... Gece mi geçiyorsunuz? Göreceğiniz manzara büsbütün başka. Hiçbir ışığın aydınlatmağa cesaret edemediği bu iğrenç sokak, gece karanlığında bir muhabbet ve vuslat pazarıdır..." (Aygen, 1933:125-126)

Romanda Reşat Enis, *Telgraf* gazetesinin ünlü yazarlarından Cemil Muallâ karakteri üzerinden, köy edebiyatı hakkında fikirlerini dile getirir ve bir anlamda *Toprak Kokusu* romanını müjdelere:

"O, Anadolu'yu yazmak istiyordu. O, köylünün ıstırabını yazmak, yaşayışını göstermek istiyordu... Şaşıyordu: On dört milyon nüfuslu Türkiye'nin muhakkak ki on milyonu köylüydü. Ve, Türk edebiyatı bu büyük yığına tanımıyordu. Cemil Muallâ bir memleket romanı –bu bir tiyatro eseri de olabilirdi- yazmak istiyordu. Öyle bir memleket romanı ki; acıları, tasaları, neş'eleri, âdetleri, telâkkileri, mefkûrelerle bu koca yığına edebiyatımıza sokabilsin. Harplerden ve inkılâplardan sonraki köylüyü hakikî benliğile, dosdoğru ve tastamam bir görüşle, gösterebilsin. Anadolu'nun ta kendisini keşfetsin (...) Fedakârlık lâzımdı. Anadolu'yu tanımak için İstanbul'dan ayrılmak, köylünün arasında bir zaman haşırneşir olmak lâzımdı. Cemil Muallâ, şu vaziyetle bunu imkânsız görüyordu. Ve bu imkânsızlık ona acı geliyordu..." (Aygen, 1933: 87-88)

Reşat Enis, fırsatını bulduğunda dört seneliğine Adana'ya taşınacak ve dediğini yapıp, toprak ırgatları arasında zaman geçirerek Anadolu'yu, Çukurova'yı *Toprak Kokusu*'nda (1944) yazacaktır. Fakat ona gelmeden, özellikle yöntem açısından bizim için önemli iki roman daha yazmıştır.

Üçüncü romanı olan *Gece Konuştu* (1935), 1930'larda Galata ve Beyoğlu civarındaki evsizlerin hayatını anlatır. Çarpıcı anlatımıyla evsizliğin, yoksulluğun, hırsızlığın, fuhuşun (bu sefer erkek çocuklarının pazarlanması da konu edilir), uyuşturucu bağımlılığının ve çete hayatının gerçekçi bir panoramasını sunar. Giriş bölümünde de bahsi geçtiği gibi yazar, malzeme toplamak için örtük bir çalışma yaptığından, yani kılık değiştirerek evsizler arasında dolaştığından bahsetmiştir. *Kırmızı Karanfil* isimli anıroman kitabında, bu çalışma sırasında bir akşam "serseri kahvesinden" nasıl gözaltına alındığını anlatır:

"Yazarlığımın ilk ürkütücü olayını kılık değiştirerek girdiğim bu çevrede yaşadım: Kıçı yamalı ütüsüz bir pantolon... Çamurlu kunduralar... Başımda vizyörünün yarısı kopuk yağlı bir pötikare kasket... Yakasının telaları fırlamış eski bir ceket... Sıfır numara bir serseri! "Aynalı kahve"de, mermer bir masanın başında oturmuş çay içiyordum. Yanımda iki genç "esrarıcı" dumanlanıyordu habire... Biri, oturduğu iskemlede iki büküm olmuş, kafasını sokmuştu bacakları arasına... Karmakarışık saçları yerde sürünüyordu.

Cıgara dumanından göz gözü görmüyordu burada... Dışarıda dumanlı, soğuk hava... Buğulu camlara suratlar yapışıyordu arada: Yanakları, burunları yassılaşıyor, gözleri fincanlaşıyor; bir paskalya maskesi gibi... İşte bunlar "aynasız"dı. İçeriye kontrol ediyordu.

Horlayanlar vardı, islim salıveren lokomotifler gibi...

Kaşınanlar vardı, uyuzlar gibi...

Sövuşenler vardı, yakası açılmadık sövgülerle (...)

Dışarı çıkmıştım. Soğuktu. Ürpererek ceketimin yakasını kaldırmıştım. Sivil iki polisti.

- Gel bizimle! demişti biri koluma yapışarak...” (Aygen, 2006: 129-130)

Şüpheli görüldüğü için gözaltına alındığını öğrenen Reşat Enis, merkeze götürülürken kimliğini açıklayıp açıklamama üzerine düşünür. Ancak işi, gittiği yere kadar götürmenin eğlenceli olacağına kanaat getirerek kendine sahte bir kimlik uydurur. Neticesinde bir geceyi nezarete geçirir fakat ertesi gün gerçekler ortaya çıkınca komiserle gülerler ve geçerler.

Dördüncü romanı *Afrodite Buhurdanında Bir Kadın* (1937) yazarın kariyeri için belki de bir dönüm noktasıdır. Örneğin, Nâzım Hikmet, Varşova radyosunda yaptığı konuşmada bu eserden “Türk edebiyatının temel taşı” (Aygen, 2006: 141) diye bahsederken, Suat Derviş ise “ufak tefek hatalarına rağmen Türk dilinde yazılmış olan romanların en güzellerinden biridir” (akt. Gündüz, 2013: 184) diye yazar. Ana kahramanı Yıldız üzerinden, işçi sınıfının sorunlarını ele alırken, kadınların çifte ezilmişliğine de dikkat çeker. Emek sömürsünün yanında cinsel sömürüye de maruz kalan kadınları çarpıcı şekilde dile getirir. Sadece patron tarafından değil, hemen her erkek tarafından kullanılmak istenen kadınları anlatır. Aynı zamanda, işçi mahallelerinde vakit geçirerek yaptığı çalışmada, halk arasında gözlemediği “batıl itikatları” okuyucusuna aktarmak ister. Tüm bunların yanı sıra kitapta, ensest ve fetiş gibi konulara da değinirken yazar, genel ahlâkın değil, başka türden bir ahlâkın peşinde olduğunu hissettirmektedir. Başka romanlarında da toplum dışına itilen kesimlere karşı insani yaklaşımı dikkat çeker. Antropolojik jargonla ifade edersek bir çeşit “kültürel göreceli” bir tavır sergilediğini söyleyebilir. Ancak eser, Matbuat Umum Müdürlüğü tarafından “sakıncalı” olarak görülmüştür. O zamanlar denetleme komisyonunda olan yazar Sadri Ertem’in, “Toplatılması, yapıtın üzerine dikkat çekecektir (...) roman daha da çok okunacak, etkili

olacaktır” demesi ve diğerlerini kasten yanılmasıyla kitap kurtarılır (Aygen, 2006: 141). Kitaba dair bu muhataralı bakış, Reşat Enis’in sonraki romanlarına gelecek baskıların adeta habercisidir. Kenar mahallenin, işçi sınıfının, emekçilerin, köylülerin dünyasını yazmak ve hayat mücadelelerini, yoksulluklarını diğer kesimlere anlatmak niyetindedir yazar. Ancak bu niyeti otoritelerce hoş karşılanmaz, istihbaratta kabarık bir dosyası vardır. Başlı çok defa belaya girer. Atilla İlhan (1993: 30-31) Reşat Enis’i “sui generis” (nevi şahsına münhasır) bir romancı olarak gördüğünü ifade eder ve onun konu ettiği kitleler ile üslubunu şöyle dile getirir: “alışmadığımız çevrelerden alışmadığımız insanları, alışmadığımız bir dille anlatıyordu”.

Reşat Enis, 1940 yılında Bugün gazetesinin yazı işleri müdürü olarak Adana’ya gider. Bu iş, zaten Anadolu’yu edebiyata sokmak isteyen yazara bir fırsat sağlar. Belki de tam da bunun için Adana’ya gitmiştir. Orada geçirdiği yaklaşık üç buçuk yıllık zaman zarfında etnografik çalışmasını yaparak romanını da tamamlar. Çukurova ırgatlarıyla ağaların mücadelesini odağına alan *Toprak Kokusu* (1944), yine *Afrodit Buhurdanında Bir Kadın*’daki gibi dinle, “batıl inançlarla” kandırılan insanların üzerinde sıklıkla durur. Bütün sistemin, ekonomisiyle, devlet güçleriyle, bürokrasisiyle, diniyle, inançlarıyla nasıl da zenginin-ağanın tarafında işlediğini gözler önüne serer. Halkın gelenek ve görenekleri üzerinde de özellikle çok durmuştur. Bir antropolog gibi köylünün; inancıyla, geleneğiyle, ekonomisiyle birlikte ekseriyetle aklının nasıl işlediğini bir bütün olarak anlatmak ister. Zaten kendisi *Gonk Vurdu*’da Cemil Muallâ’nın ağzından, “harplerin ve inkılapların, Anadolu insanını nasıl etkilediğine” dair merakını dile getirmişti. Bu kadar dinsellik ve gelenekler üzerinde durmasının sebebinin “halk kitlelerinde, aydınlanma çabalarının etkilerini araştırma” olarak görebiliriz. Reşat Enis, bu eseriyle hem köy edebiyatında Çukurova’yı odağına alan ilk yazarlardan biri olmuştur (Engingün, 2003: 286), hem de ilk kez “toprak reformu için savaş veren köylü” romanımıza girmiştir (Kurdakul, 1992: 18). Bu bağlamda da Alangu (1958), Reşat Enis’in; Yaşar Kemal’in,

Orhan Kemal'in, Kemal Tahir'in habercisi olduğunu söyler. Halide Edip Adivar roman için "Steinbeck'in Gazap Üzümleri'nden daha güçlü bir yapıt" diye yazar (Aygen, 2006: 143). Maalesef bu sefer kaçınılmaz son gerçekleşir ve kitap bakanlar kurulu tarafından yasaklanır. İlginçtir, dönemin Milli eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel Reşat Enis'e, Cumhurbaşkanı İnönü'nün eseri okuyup çok beğendiğini söyler. Hatta dönemin Başbakanı Şükrü Saraçoğlu kitabı bizzat kendisinin de okuduğunu ve çok beğendiğini, ancak mecliste toprak yasası görüşüldüğünden meclis üyelerini etkilememesi için yasaklattığını söyler; kanun çıkar çıkmaz kitabın üzerindeki yasağı kaldıracağını da belirtir (Aygen, 2006: 120). Sonra anılarında Reşat Enis (2006: 120), "Yasa çıkmadı! Yapıt çıktı" diye yazar.

İstanbul'a dönen yazar, *Vakit* gazetesinde çalışmaya başlar ve 1947 yılında balıkçıların hayatını konu alan *Ekmek Kavgamız* romanını yayımlar. Patronlar-ağalar yerinde balıkçıları sömüren "reis" vardır. Oğlu Gökçe Enis ile yapılan röportajda, yazarın bu kitabı için de katılımlı gözlem yaptığını şöyle öğreniyoruz: "Balıkçıları anlatmak için teknelerle Karadeniz'e açılmıştır. O insanlarla fırtınada, yağmurda ölümle burun buruna yaşamıştır" (Gündüz, 2013: 171). İki yıl sonra gazeteciliği konu alan *Ağlama Duvarı*'ni (1949) yayımlar. Gazetecilik mesleğinin "iç yüzü" hakkında otoetnografik bilgiler barındıran bu romanda yazar, önceki malzemelerini de kullanmaya devam eder. Kitapta eski romanlarında değindiği, gemicilik ve köylü-ağa çatışmasına dair hikâyeler de mevcuttur. Önceden topladığı malzemeyi hala kullandığını görürüz. Ama kimi, hangi kesimi anlatırsa anlatsın mesele temelde hep aynıdır: Emek-sermaye çatışması.

Yazarın sekizinci romanı, gezici tiyatro emekçilerinin hayatını konu alan *Yolgeçen Hanı*'dır (1951). Patron, ağa, reisten oluşan sömürenler grubuna bu sefer de

“emprezaryo”<sup>17</sup> eklenir. Romanda, Anadolu’da turneye çıkan trup<sup>18</sup> üzerinden, çok partili hayata geçişte yaşanan gerilimin kırsaldaki yansımalarını görürüz. Yazar, Demokrat Parti’yi “Muhâl”, Cumhuriyet Halk Partisi’ni de “Hayal” adı ile anar. “Gerçekleşmesi olanaksız, imkânsız” anlamına gelen “Muhâl” ve “zihinde tasarlanan, asıl olmayan” anlamına gelen “Hayal” kelimelerinin seçimiyle yazar, iki partinin de temelde aynı olduğu ve halka bir şey vadetmediğine dair bir söz oyunu yapar. Yine köylüyü ya da devleti dolandırarak zengin olan ağalar vardır. Bu kitabın en önemli özelliklerinden biri de eşcinselliği ve bir travestinin hayatını yargılamadan ele almasıdır. Atilla İlhan bu roman için şu değerlendirmede bulunmuştur: “Fuhuş ve eğlence endüstrisinin perde arkasına ciddiyetle eğilmiş, taşra fahişelerinin, eşcinsellerin, ilk travestilerin sorunlarını, onları hor görmeden ele almıştır” (İlhan, 1993: 32).

Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı sırasında gerçekleşen köylü-ağa, emek-sermaye çatışmasını anlatan Reşat Enis’in dokuzuncu romanı *Despot* (1957), adeta *Toprak Kokusu* ile *Afrodite Buhurunda Bir Kadın* romanının karması gibidir. Yazar, Kurtuluş Savaşına rağmen ağaların zulmünden kurtarılmayan köylü ve uyuşturucu kaçakçılığı konuları üzerinden CHP’yi de hayli sert eleştirir. Roman önce, yazarın o sırada çalışmakta olduğu *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilmeye başlansa da Ankara’dan gelen tepkiler sonucunda tefrikası durdurulmuştur. Sonra da Reşat Enis işten atılmıştır. Ardından yazar, *Yeni İstanbul* gazetesinde çalışmaya başlar (Sarıççek, 2009: 19). Bu sırada *Despot* romanı için kendisine dava açılır, beklentisinin aksine, dava sonucunda beraat eder. 1960 yılında yeni gelen ekiple anlaşamadığı için gazeteden ayrılır.

---

3 Bir sanatçının çalışma programlarını ve anlaşmalarını belli bir yüzde karşılığında düzenleyen kimse.

18 Aynı tiyatrodaki çalışan oyuncular topluluğu.

İşsiz kalır, geçim sıkıntısı çeker. Dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'e yazdığı mektup sonucu Anadolu Ajansı'na yerleştirilir (Sarıçiçek, 2009: 19-20).

Sarı sendikaları konu alan *Sarı İt* romanı 1968'de yayımlanır. Sendikal mücadeleye dair edebiyatımızdaki ilk romandır (Türkeş, 2008: 1059). Ve Reşat Enis yine yazdıklarıyla birilerini kızdırmıştır. Bu sefer emekliliğe zorlanır ve aynı yıl emekli olur. Ölümünden sonra vasiyeti üzerine yayımlanan *Kırmızı Karanfil* 'i saymazsak *Sarı İt*, yazarın son romanıdır. 1976 yılında eşi Ayşe'yi kaybetmesi üzerine Reşat Enis içinden çıkılmaz bir bunalıma düşer. Anı-roman olan *Kırmızı Karanfil*'de bu yalnızlık bunalımını sık sık dile getirir. 1984'te de kendisi vefat eder. Cenazeye katılan Yaşar Kemal *Milliyet Sanat*'a “Reşat Enis ölümünde de yalnız kaldı. Hiçbir ünlü yazar, benim bildiğim onun kadar yalnız gömülmedi”<sup>19</sup> diye yazar.

Tahir Alangu (1958) Reşat Enis'in eserlerini iki döneme ayırır. Birinci dönemi ilk dört eserini kapsar: *Kanun Namına*, *Gonk Vurdu*, *Gece Konuştu*, *Afrodit Buhurdanında Bir Kadın*. Bu grubu, İstanbul hayatını dile getiren, bir röportaj gibi gerçekçi anlatıma sahip eserler olarak değerlendirir. İkinci dönemi ise *Toprak Kokusu* ile başlatır ve devamında gelen diğer romanları kapsar. Birinci dönemdeki dört esere kıyasla, anlatım bakımından daha düzenli ve gelişmiş olduklarını, ayrıca yazarın bariz bir şekilde sosyal gerçekliğe yöneldiğini söyler. Ancak Alangu bu ayrımı yapmakla beraber yine de romanlarındaki belli başlı özelliklerinin hiç değişmediğinin de altını çizer.

Reşat Enis'in romanlarına konu ettiği kitle; çalışıp didinmesine rağmen sefalet içinde açlıkla boğuşan ve emeğinin karşılığını alamayan, sömürülen, çoğunlukla da İstanbul'un ücra köşelerine itilmiş insanlardan oluşur. Tüm bu hayatları derin bir karamsar havayla anlatır. Hiç süper kahramanı yoktur. Ezilenlerin destanını yazmaya

---

<sup>19</sup> Milliyet Sanat, 1 Şubat 1984.



kalkışmaz. Hemen hemen bütün karakterleri -zenginler hariç- hayatın akışına kapılan, ya bir iftira ya bir hata ya da sadece aşırı yoksul olma marifetiyle hayatın sillesini yemiş, sürünmüş, sakat kalmış, kötü yola düşmüş, kısacası müteessir hayatlara sahip insanlardır. Karanlık köşelerdeki fakara hayatlardan epik işçi-köylü romanları yazmamıştır. “Her romanı ülkemizin ayrı bir ayıbını deşer” diyen Atilla İlhan onu, Emile Zola’ya benzetir ve eserleri için “çırılçıplak gerçek, süslü boyası yok, acı ve irkiltici” diye yazar. Huzursuz eden konuları, hem edebi hem de ahlâkî olarak, ayrıksı bir yaklaşımla işleme, popüler olmasının önündeki en büyük engel olsa gerek. Benzer şekilde düşünen Selim İleri de bir röportajında, Reşat Enis’e ilgisizliğin nedenine dair kendisine yönelen soruya, “irdelediği konular kamuoyunun huzurunu kaçırmış herhalde. Tavrı, alışlagelmiş ahlaki endişelerin ötesinde. Çoğu kez gerçekliği çırılçıplak yazmış”<sup>20</sup> cevabını verir.

Reşat Enis’in odaklandığı meselelere ve dönemlerine baktığımızda, yazarın bu konulara yönelirkenki öncü ve ince görüşünü tespit edebiliriz. 1935 yılında yayımlanan *Gece Konuştu* romanına 1929 Buhranında ve sonrasında düşülen ekonomik çıkmazlar neticesinde fazlaşması muhtemel bir kitle olan evsizleri konu etmiştir. 30’lar ise Türkiye açısından hızlı bir proleterleşmenin yaşandığı yıllardır ve yeniden yapılandırılan ekonomide sanayinin payı yükselmiş, milli bir sanayi doğmaya başlamıştır. Dolayısıyla da yeni yeni büyüyen bir işçi sınıfı mevcuttur. Bu dönemin temel özelliği, hemen her alanda kapitalizmin gelişmesinin ve yerleşmesinin önündeki engellerin kaldırılmasıdır (Savran, 2010: 79). 1937 tarihli *Afrodit Buhurdanında Bir Kadın* romanı da tam bu tarihlere denk düşmektedir. Bu henüz yeni yerleşen düzenin çarpıklıklarına dair gözlemlerini eleştirel bir dille anlatır. *Toprak Kokusu*’nunda da yine güncel bir konuya eğilir. Roman, toprak reformunun tartışıldığı yıllara denk gelmektedir. Toprak mülkiyetini yeniden dağıtarak, çiftçiyi topraklandırmayı hedefleyen bu kanun taslağının

---

<sup>20</sup> Mavi Dergisi, Sayı 6, Kasım 1996.

tartışmaları Türkiye’de hayli büyük siyasi çalkantılara yol açar. Sorunun bu güncelliğinin yanı sıra sonradan çok popüler olacak “Çukurova’da aranan hakikat” girişiminin de ilklerindedir. Bundan ötürü, yukarıda da bahsi geçtiği gibi, Yaşar Kemal’in, Orhan Kemal’in habercisidir. *Yolgeçen Hanı* (1951) ise “Türk romanında açıkça dile getirilebilmiş ilk travesti” karaktere yer verir (İleri, 1996: 154). *Sarı İt*’in de yine ilk sendika romanı olduğundan bahsetmiştik. Kısacası Reşat Enis’in; dönemi, gelişmeleri ve toplumsal değişimleri iyi okuyabilen ve bunlara eleştirel yaklaşabilen aynı zamanda da hızlıca cevap verebilen bir yazar olduğunu görüyoruz.

Edebiyat eleştirmenleri tarafından yazara gelen en sık eleştiri, “romanlarında röportaj kuruluşunda kaldığı” yönündedir. Bir başka eleştiri de, yazarın romanlarında bir dolu hayat hikâyesini, aralarında yeterince bağlantı kurmadan art arda sıralamasıdır. Rauf Mutluay (1973: 327) “Röportajcılığını romanlarına bulaştırır” derken malzemesi olmasına rağmen bir roman yaratamadığını da söylemiştir. Bu eleştiriler bir noktada yazarın gazeteci olmasına bağlanır, ancak ben bu biçimin yöntemden kaynaklandığını düşünüyorum. Reşat Enis romanları için etnografik bir çalışma yaparken –bütün etnografların yaşadığı gibi- yığınla olaya şahit olmuş ve çokça da hikâye dinlemiştir. Muhtemeldir ki eserinde, birçoğunun sesini, hikâyesini duyurmaya çalışır. Burada bu yorumlara sebep olan şeyin gazetecilikten ziyade etnografi olduğunu düşünüyorum. Reşat Enis hakkında söylenen şeylerden biri de uzak ve belli bir mesafeden değil, her felaketi kendi hayat dramı şeklinde yazmasıdır (Alangu, 1958). Alangu (1958), bahsi geçen romanları facialar derlemesi gibi gördüğü için Reşat Enis’i, “bir bakıma mizah çeşnisi olmayan Hüseyin Rahmi” olarak değerlendirir.

## 4.2. Yakalanan Kodlar

Bu bölümde Reşat Enis metinlerinden hareketle yakaladığımız etnografik anlatıya dair kodları; *Konu/Sorunsal Kodu*, *Yoğun Betimleme Kodu*, *Holistik Kod*, *Ters Yüz Etme Kodu* ve *Evrensel Tecrübe Kodu* başlıkları altında tartışacağız.

### 4.2.1. Konu/Sorunsal Kodu

Reşat Enis romanlarında, ister olay örgüsü içerisinde yer alan ve hikâyenin akışında etkisi görece daha fazla öne çıkarılan ana kahramanlar olsun, isterse bir an görünüp kaybolan çok sayıda karakterden biri olsun insanların meslekleri üzerine yapılan vurgu dikkat çeker. Romanların odak noktası olarak; *Gonk Vurdu* ve *Ağlama Duvarı*'nda gazetecilik, *Gece Konuştu*'da evsizler, *Afrodite Buhurdanında Bir Kadın*'da işçilik, *Toprak Kokusu*'nda ırgatlık, *Ekmek Kavgamız*'da balıkçılık, *Yolgeçen Hanı*'nda gezici tiyatroculuk, *Sarı İt*'de sendikacılık, *Despot*'da ırgatlık ve işçilik bir arada anlatılır. Yazar, antropolojik akıl yürütmeye uygun biçimde, soyut kavramlardan hareket ederek değil, somut olarak var olanlar üzerinden erişilebilir, çalışılabilir bir sorunsal kurar. Bunların üzerinde durmamızın sebebi, kurulan sorunsalın araştırmada kullanılacak yöntemi de peşi sıra getirdiğini ortaya koyarak yazarın neden etnografik çalışmaya gerek duyduğunu anlayabilmek. Nihayetinde Reşat Enis'in bilinçli bir şekilde etnografi yapmaya gittiğine dair bir kanıt elimizde bulunmamaktadır. Ancak buradaki iddiamız, yazarın kurduğu sorunsalın, kendisini etnografik gözlemler yapmaya itmiş olduğudur. Söz konusu iddia esasen Reşat Enis'ten de bağımsızdır. Çünkü burada yazarı aşarak daha genel bir biçimde kişiyi etnografi yapmaya yönelten bir sorunsal kavramından bahsediyoruz. Dolayısıyla duyduğumuzu söylediğimiz etnografik anlatının sesi, tam da

bu noktadan başlar. Bu, Chatman'ın *hikâye* ve *söylem* ayrımındaki hikâyeye dair kurucu bir adımdır. Bir başka deyişle anlatının “ne” anlatacağını belirleyen ilk adımdır. Farklı bir açıdan bakıldığında, aslında “nasıl” anlatacağını belirleyen de ilk adımdır aynı zamanda. Dolayısıyla genel olarak ifade etmek gerekirse, etnografik bir anlatı inşa etmenin birinci basamağı bir konu belirleyip bir sorunsal kurmaktır. Buradan hareketle biz de kurucu öneminden kaynaklı, birinci sıraya bu kodu yerleştirdik. Çünkü Henry James'in “hikâyenin nasıl anlatılacağını tam bilemesek de tarzın en baştan itibaren ‘konu’dan ayrılamayacağı” hakkındaki görüşünün buradaki akıl yürütmemiz bağlamında çok anlamlı olacağını düşünüyoruz (akt. Booth, 2012: 354). Bununla bağlantılı olarak, James'i “derinden etkileyen” bir diğer konu da “öz ile biçimin, konu ile konunun işlenişinin, malzeme ile tarzın kaynaşma süreci” dir (akt. Booth, 2012: 114). Burada etnografik anlatının konu/sorunsal kodu derken tam da James'in kast ettiği gibi konu, sorunsal, yöntem ve anlatının kaynaşma sürecini inceliyoruz. Her bir kavramdan bir diğerine bakabilmeye çalışıyor; aralarında doğrusal değil döngüsel bir ilişki olduğunu savunuyoruz.

Reşat Enis'in bütün romanlarına konu olan yoksulluk bağlamına ve bunu anlamak için kurduğu sorunsallara baktığımızda, haklarında yazabilmek için insanlarla birlikte zaman geçirmesi, yaptıkları işleri yapması, hayatlarını, yaşadıkları yerleri gözlemleyerek, gerekirse onlarla birlikte çalışarak bilgi toplaması gerektiğini görürüz. Yazar da burada özellikle alt ekonomik sınıfa dâhil insanların hayatlarını anlatmak istediği için onların hayatının temel belirleyeni, hayatını etrafında kurduğu şey olan mesleğe yöneldiğini ve romanlarında büyük kitlelerin hayatlarını temsil etmeye çalıştığını söyleyebiliriz. Yoksulluğu dert ettiği için en kamusal olana, kendince en temsil edici olana yönelmiştir. İnsanların yaşadığı mekânları ve edimlerini gözlemleyerek çevreleriyle kurdukları ilişkilerinin, rutinlerinin, adetlerinin, doğayı ele alış biçimlerinin ve onları kendileri kılan özelliklerinin resmini çizmek istemiştir. Bu yönelimsellik doğal olarak, en uygun bilgi

toplama biçimi olarak etnografik yöntemi de ardından getirmiştir, tıpkı tarih içinde etnografik yöntemi ortaya çıkaran gereksinimler gibi. Antropolojide de etnografik yöntem tam da bu nedenle ortaya çıkmıştı. Devletsiz toplumların nasıl yaşadıkları merak ediliyor ve bu toplulukların olduğu yerlere seyahatler düzenleniyordu. Bu bağlamda ilk defa etnografi yaparak böyle bir yöntemin potansiyelini ortaya koyan antropolog, Malinowski oldu. Malinowski, Papua Yeni Gine'deki Trobriand adalarında, yıllara yayılan uzun bir zaman diliminde, bir grup “yerli” ile birlikte yaşayarak “yoğun” bir alan araştırması yaptı. Antropoloğun çalışmasını diğerlerinden farklı kılanın, çalıştığı bir grup insanla beraber yaşayarak onlarla doğrudan etkileşime girmesi vasıtasıyla onların adetlerini, inançlarını ve toplumsal süreçlerini öğrenmesi olduğunu ortaya koydu. Malinowski'nin doğrudan katılarak ve alanda yaşayarak gözleme yoluyla bilgiye ulaşma şekli, sosyal bilimler dünyasında da antropolojinin ayırt edici yöntemi olarak uzun süre kabul gördü. Ancak bir taraftan zamanında kabul gören bütün bu süreç; katılımdan gözleme, uzak yerlere gitmekten bir grup insana “ilkel” adını koymaya, etnografi yazmaktan günlük tutmaya, yapılan hemen her şey uzun süredir tartışma konusudur, hatta pek çoğuyla da hesaplaşmıştır. Örneğin “ilkel” kelimesini bu şekilde tırnak içinde kullandığımızda daha hassas olduğumuzu düşünmemizi gerektirecek haklı sebeplerimiz vardır. Diğer taraftan etnografi, sosyal antropolojinin öncülüğünde ortaya çıkmış olsa da, klasik şekliyle ya da farklı yorumlarla “yeni” mecralara uyarlanmış biçimleriyle (netnografi, görsel etnografi, otoetnografi... vb.), zaman içinde birçok disiplin tarafından kullanılan nitel bir çalışma yöntemi haline gelmiştir. Dolayısıyla da etnografi aracılığıyla kendine özgü bir yer edindiğini düşünen antropolojinin ayrıcalığının da bu bağlamda uzun süredir sorgulanabilir olduğunu söyleyebiliriz.

Öte yandan burada “konu” ile “sorunsal” ayırt edilmesi gereken kavramlardır. Konuyu, bir araştırmanın yöneleceği en genel kavram olarak tanımlayabiliriz. Sorunsal ise konu içinde çoğunlukla göze çarpmayan, önemsiz görülen yerleri, kişileri, olayları bir

soru(n)un merkezine taşımaktır. Bir başka ifadeyle bir konudaki bu basit görülen ilişkilere “kısa devre” yaptırılarak bir itiraz alanı kurulur, eleştirel bir bakışın yolu hazırlanır ve “araştırma nesnesi” yeniden kurulur. Konu seçimi ve eş zamanlı ya da peşi sıra kurulan sorunsal, ontolojik ve epistemolojik aksiyomları harekete geçirerek çalışılacak yöntemi işaret eder. Esasında bu ilişki de tek yönlü değildir, ontolojik ve epistemolojik aksiyomlarımız, araştırma konumuzu da sorunsalımızı da oluşturan şeylerdir. Çünkü tam olarak onların içinden bir soru üretebiliriz. Neticesinde etnografik çalışma bir soru sormayla başlayacaktır. Heidegger’in de vurguladığı şekli ile (2011b, s.4) sorulan hiçbir sorunun alelade, gelişigüzel olmadığını söyleyebiliriz. Öncelikle bir şey üzerine soru sormak varlığı belirlemek anlamına gelir. Dolayısıyla sorulan soruda örtük bir biçimde varlığın anlamı da mevcuttur. Buradan hareketle aslında araştırma sorusunu formüle ettiğimiz anda ontoloji, epistemoloji ve metodolojinin de sorulan soruya içkin olduğunu görebiliriz. Literatürde genelde birbirine basamak oluşturan farklı şeyler gibi anlatılmasına rağmen bu süreçler, biri bir diğerinden kolayca ayrıştırılabilecek şeyler değildir. Ancak basitçe ifade edecek olursak sorunsal, araştırma araçlarını, bir araştırmayı doğru biçimde düzenleyecek, işe koşacak şekilde bir araya getirir. Sorunsalı kurma şeklimiz neticesinde, yapılacak çalışma için bilgi kaynağının neresi olduğu ve hangi yollarla buna erişebileceğimiz netleşir. Buna epistemoloji ve metodoloji bağı diyebiliriz. Öte yandan bu bağı tersten okursak, yöntemin de araştırmacının felsefi duruşunu ve ön kabullerini ifade ettiğini söyleyebiliriz. Biz de çalışmamızda bu çok bilinen ontoloji-epistemoloji-metodoloji bağını bir adım daha ileri taşıyoruz ve yöntemin de belli bir anlatım tarzı dayatabileceğini iddia ediyoruz. Ancak bunu burada salt retorik bağlamında da söylemiyor, birçok noktadan birbirine bağlı döngüsel bir okuma öneriyoruz. Bir şekilde birbirinin içinden geçtiğini gördüğümüz konu, sorunsal, yöntem, anlatı kavramları bir çalışma üzerinden çevrimsel bir şekilde okunabilir. Yani aslında burada yaptığımız şey konudan anlatıya, anlatıdan konuya kadar giderek birini diğerinin içinden okumak ve

anlamlandırmak. Şimdi burada etnografi üzerinden konuştuğumuz şey de daha en başından kelimenin kendi ima ettiği o çift anlamlılık: hem yöntem hem de metin olması. Daha en başından dilsel olarak bile yöntemin metni yazacağı bellidir. Dolayısıyla yukarıda da bahsettiğimiz gibi, burada konu ve sorunsal derken bu ilk adım üzerinde duruyoruz.

Örneğin, “dilencilik” bir araştırma konusu olabilirken “dilenciler ile zabıta arasındaki kaçma kovalamacanın nasıl yaşandığı” ya da “dilencilerin dilenirken performanslarının nasıl değiştiği” birer sorunsaldır. Dilencilikle ilgili bu iki sorunsalın çalışma yöntemleri ve teknikleri, kesişmeler söz konusu olmakla birlikte bir nebze daha farklı olacaktır. Dilenci ile zabıta arasındaki kovalamaca hakkında bilgi edinmek için, zabıta ya da dilenci tarafından bu pratiğin içine dâhil olarak etnografik bir çalışma yapılmalıdır. Ancak dilencilerin performansları söz konusu olduğunda da ana bilgi kaynağı, sokaklarda dilencilerin rotasına kapılarak yapılan etnografik nitelikli gözlemler olacaktır. Elbette kovalamacanın içindeyken de gözlem yapılıyor ama aralarındaki fark bir tanesinde doğrudan içine, pratiğine dâhil olmaktan kaynaklanıyor. Öte yandan ortak olarak iki sorunsalda da fazladan bilgiler edinebilmek için insanlarla görüşmeler yapılıyor, sorular soruluyor, hikâyeler dinleniliyor, mümkünse belgeler toplanıyor. Etnograf da burada daima öğrenen, durumu kavrayıp hikâye etmek isteyen kişidir.

Reşat Enis’in de romanlarındaki ana konu yoksulluktur. Bu yoksulluğun sebebini yazar, emek-sermaye çelişkisinde görürken buna paralel olarak da farklı farklı alanlarda bu çatışmanın izlerini sürer. Buradan hareketle de her romanında aynı konuyu başka hayatlar içerisinde sorunsallaştırır. Romanlardaki yan hikâyelerin çokluğuna rağmen emek-sermaye çelişkisi bağlamında konuların sorunsallaştırılmasını temel olarak şu çerçevede okuyabiliriz: *Gonk Vurdu*’da gazeteciliğin yeni başlayanlar için nasıl bir meslek olduğu ve seks işçiliği ile fakirlik ilişkisi; *Gece Konuştu*’da evsizlerin hayatı ve

evsiz kalma sebepleri; *Afrodite Buhurdanında Bir Kadın*'da dokuma ile maden işçilerinin hayatları ve bu insanların oturdukları kenar mahalleler ve buradaki ilişkiler; *Toprak Kokusu*'nda toprak ırgatları ile ağaların ilişkileri ve özellikle de dinsel içinde yaşayan köylü insanların sömürülmesi sorunsallaştırılır. *Ekmek Kavgamız*'da yine fakirlik ekseninde balıkçıların, yazarın deyimiyle “deniz insanlarının”, ağlarından gördükleri hayat sorunsallaştırılır. *Ağlama Duvarı*'nın sorunsalı ise önceki romanlarının bir karışımı gibidir; yine gazetecilik, gemicilik meslekleri ve köylü-ağa çatışmasına yer verilir. Adeta daha önce yaptığı çalışmalardan kalan malzemeleri kullandığı hissiyatını yaratır. *Yolgeçen Hanı*'nda gezici tiyatroculuk mesleği üzerinden Anadolu'nun manzaraları ama özellikle de çok partililiğe geçişin etkileri; *Despot*, ırgat-ağa çatışması ekseninde başlar ancak bu sefer aynı kişilerin şehirdeki mücadelesiyle devam eder ve burada yine kenar mahalle hayatı sorunsallaştırılır. Konu ve işleniş bakımından *Afrodite Buhurdanında Bir Kadın* ve *Toprak Kokusu*'nun karışımı gibidir. *Ağlama Duvarı* için dediğimiz şey burada da geçerlidir. Okurda, yazarın önceki romanlarında tam kullanmadığı malzemeden yeni bir kurgu ile bu romanı oluşturduğu izlenimini bırakır. *Sarı İt*'de ise esasında işçilerin haklarını koruma örgütü olan işçi sendikalarının, işçileri kandırarak nasıl da patronların çıkarlarını gözettikleri sorunsallaştırılır.

Yazarın konu seçimi ve sorunsal kurma biçimini “ortam” (*setting*) ve “vaka” (*case*) kavramlarından hareketle etnografik akıl yürütme ile örtüştürebiliriz (Hammersley & Atkinson, 2007). Ortam, kurulan sorunsalın araştırılabilecek bir alana dönüştürülmesini ifade eder. Erişimi mümkün, uygulanabilir bir ortam seçtikten sonra, araştırmacı tarafından burası bir incelemeye tabi tutulur. Potansiyel araştırma ortamı hakkında bilgi toplanır. Bu bilgiler; açık ziyaretlerle, pilot çalışma şeklinde toplanabildiği gibi araştırmacının kimliğini gizlediği örtük gözlemlerle de edinilebilir. Reşat Enis'in evsizler üzerine yaptığı çalışmada kılık değiştirerek evsizlerin arasına karıştığını; evsizlerin geceleri yatmak için gittiği “Aynalı Kahve”de sanki onlardan biriymiş gibi



kaldığını; gece sokaklarda yattığını biliyoruz. Bu Reşat Enis'in yalnızca örtük çalışma biçimine bir örnektir. Öte yandan yazar, kimliği açık çalışmalar da yapmıştır. Toprak ırgatlarını çalışmak için de İstanbul'dan Adana'ya taşındığını biliyoruz. Bir gazetenin sorumlusu olarak Adana'da yaşamaya başlayan yazar, gözlem yapmak için köylüyle birlikte pamuk toplamaya gitmiştir. Balıkçılarla ilgili çalışırken onlarla denize açılmış, günlerce beraber zaman geçirmiştir. Sendikaları gözlemlemek için uzun süre ortamlarına dâhil olmuştur. Yani Reşat Enis'in tam da yerinde gözlemler yaparak, sorunsalı hakkında seçtiği ortamları kendisi için üzerine yazacak vakaya dönüştürdüğünü söyleyebiliriz. Etnografide de süreç benzer bir şekilde işler. Sorunsal çalışılacak alanı işaret eder. Alan çalışması başladıkça yaşananlar etnografik birer vaka haline getirilir ve etnografik araştırma da kendisini böylece inşa edilmek üzere açar. Çünkü buralar doğrudan araştırmacı tarafından yapılandırılmış ortamlar olmadığından araştırmacının başlangıcındaki sorular, hissiyatlar değişebilir. Antropolojide eskiden bu yana “doğal ortam” olarak ifade edilen şeyle kast edilen de aslında bu “yapılandırılmamış” haldir. Bununla birlikte artık “yapılandırılmış” ya da “yapılandırılmamış” gibi nitelermelerin de geçerliliği sorgulamaya açıktır. Çünkü “doğal” olduğu varsayılan ya da iddia edilen ortama, daha en başından, “doğal olmayan” bir araştırmacının eklendiği ortadadır. Öte yandan her an, her saniye, dünyanın her yanında zaten insanlar arasındaki ilişkiler, alan araştırması olsun olmasın yeniden kuruluyor. Dolayısıyla da doğal yaşamı koruma derneğinden birinin, Serengeti Milli Parkında “doğal ortam”ında gözlemlediği Afrika aslanları üzerine konuşuyor gibi olmasındansa araştırmacıyı da, ilişkiye dâhil olmaya çalışan, ilişki kuran taraflardan biri olarak görmek daha makul bir tavır olacaktır. Buna rağmen adına “doğal ortam” demesek de ortamın organizasyonunda araştırmacının doğrudan, radikal bir müdahalesi olmaması bağlamında ve hali hazırda araştırmacının, kendisinden önce işleyen pratiklerin içine girmesi anlamında bir “ortamdan” bahsedilebilir. Her halükârda burası yine de araştırmacı için kısmen müzakere edilebilir

ve yeniden tanımlanabilir bir yer olacaktır çünkü tıpkı *Rashomon-effect*'te<sup>21</sup> (Heider, 1988) olduğu gibi, araştırmacının gördüğüyle, tarafların tek tek yaşadıkları zaten hiçbir zaman tam örtüşmeyecektir.

Etnografik çalışma için seçilen ortamın bir diğer özelliği ise görece küçük olmasıdır. Etnografide küçük ama derinlemesine bir çalışma yürütülür. Küçük ortamlara doğru bu yönelimsellik de veri toplama sürecinin yoğunluğundan kaynaklanır. Bu küçük ortamlar, bütün etnografik vakaların meydana geldiği bağlamlardır. Reşat Enis'in seçtiği ve anlattığı insan grupları da etnografinin bu yönelimselliği ile örtüşür. *Gece Konuştu* romanında anlattığı insanlar 1930'ların ilk yıllarında Galata, Beyoğlu civarında yaşayan evsizlerdir. *Afrodit Buhurdanında Bir Kadın*'da 1930'ların sonundaki haliçteki bir fabrikanın işleyişi, bunun etrafında dönen ilişkiler ve işçi mahallesidir. *Toprak Kokusu*'nda 1940'ların başında Adana'daki toprak ırgatlarıdır. *Ekmek Kavgamız*'da 1940'ların ortasında İstanbul'daki bir grup balıkçıdır. *Yolgeçen Hanı*'nda 1950'lerin başında Anadolu'yu gezen bir gezici tiyatro oyuncularını ve buralarda gördükleri insan manzaralarıdır. *Sarı İt*'te İstanbul'daki birkaç fabrika içindeki sendikal ilişkiler anlatılır.

Etnografik çalışmada vaka üzerinden kategoriler çıkarılır ancak bir ortam birden fazla vaka da içerebilir. Reşat Enis'in romanlarına özellikle buna çok rastlıyoruz. Örneğin ırgatlık sorunsallaştırılırken aynı zamanda dindarlık, cahillik, sömürünün farklı farklı çeşitleri, fuhuş, eğitimsizlik gibi birçok yan sorunsal da vakalar halinde, çoğunlukla da

---

<sup>21</sup> Akira Kurosawa'nın (1950) *Rashomon* adlı filminden sonra literatüre girmiş bir kavramdır. Filmde, bir suça şahit olmuş her bir kişinin aynı olayla ilgili farklı anılara sahip olduğunu görürüz. Bu filmde hareketle *Rashomon effect* de sosyal bilimlerde, epistemoloji bağlamında, algı öznelliğinin hatıralara etkisi olduğunu ifade eden bir terimdir.

yüzeysel bir biçimde işlenir. Bu da akla Eriksen'in (2009: 58) tam da bu konu üzerine yaptığı; bir araştırmacı informantlarının söylediği her şeyi betimlemeye kalkarsa ve her gördüğü ve duyduğu şeyi yeniden üretirse tam anlamıyla örüntüleri yakalayamayacağına ve detaylar içinde boğulacağına dair uyarısını hatırlatır. Reşat Enis'in dağınık, birbirinden ve olay örgüsünden kopuk vakaları aktarım biçiminden araştırması sırasında duyduğu, gördüğü, kendisine anlatılan her şeyi kitaplarına taşıma istediğinde olduğu anlaşılıyor. Hatta kendisi edebiyat eleştirmenleri tarafından bizzat bu sebeple tam bir roman yaratamamakla itham edilmiştir.

Reşat Enis'in vaka yaratma biçimi, yoksulluk içinde yaşayan milyonlarca insan hakkında konuşabilecek bir projeksiyona meyilli olduğu için, çoğunlukla genelleştirebilir bir sorunsala yönelimlidir. Etnografide de, öncelik bu olmamakla birlikte, araştırmacının yöneleceği sorunsal genelleştirilebilir olabilir de olmayabilir de. Ancak Reşat Enis gibi düşünen etnografların iki düzeyli bir genelleştirme stratejisi kullandıklarından bahsedebiliriz: vakalar içinden geliştirilen kategorilerin temel özelliklerini vurgulamak için aralarındaki farkı azaltmak ve çekirdek kategorilerin yoğunluğunu arttırarak kategorileri bütünleştirmek (Atkinson & Hammersley, 2007:33). Bu esasen Reşat Enis'in tam olarak yaptığı şeydir. Yoksulluğun yaşanış biçimlerini incelemek üzere kendine araştırma ortamları yaratmış, oralardaki gözlemlendiği vakalarla da anlatısını inşa etmiştir. Verem, trahom gibi hastalıklar, cahillik, dinsel, fuhuş, sömürü gibi sorunsallar ekseninde yoksul insanların hayatlarına dair temel kategoriler çıkararak yoksulluğun yaşam biçimlerine dair gözümüzde genel bir tablo oluşturur. Her romanında da bu temel kategoriler arasındaki ilişkileri farklı kurgular içinde dile getirir. Dahası yazarın bütün bu romanlarını birleştirip tek bir metin olarak okumanın da mümkün olduğunu düşünüyorum. Yapılan iş tam olarak "küçük yerler büyük meselelerdir" (Eriksen, 2009). Tıpkı bir antropolog gibi yoksulluğa dair büyük soruların cevabını küçük yerlerde aramıştır.

Özetle, araştırma sorunsalı, ortamlar, vakalar ile etnografik anlatının birbirini takip eden bir ortak çizgi izlediğini söyleyebiliriz. Burada konu, sorunsal, yöntem ve anlatının her birinin bir diğerinden izler taşıdığını, bu yönelimselliği başlatan tetikleyicinin de konu/sorunsal olduğunu ifade ettik. Bu bağlamda da Reşat Enis'in metinlerindeki etnografik yönelimselliğin olası sebeplerini ortaya koyduk ve neden etnografik bir çalışmaya gerek duyduğunu metinlerinden okumaya çalıştık.

#### 4.2.2. Yoğun Betimleme Kodu

Burada, Reşat Enis'in romanlarında etnografik anlatıya dair yakaladığımız *yoğun betimlemelerin* üzerinde duracağız. Etnografide yoğun betimleme genel anlamıyla; bir tecrübeyi, durumu, çevreyi, olayı, duyguyu, davranışı anlamak ve anlatmak üzere bir bağlamı hayli detaylı bir şekilde ortaya koymaktır. Etnografik yöntemi kullanan araştırmacının pratikte hedefinin, bir insan topluluğunun şeyleri nasıl anlamlandırıldığını, anlamların nasıl atfedildiğini keşfetmek olduğundan bahsetmiştik. Temeli, “anlamaya” ve “anlamlandırmaya” dayalı etnografik yöntemde araştırmacı “anlamları”, çalıştığı topluluğa dâhil olarak yakalamaya çalışır. Geertz (2010:153) bir topluluğun kendine mal ettiği değerlerin ve dâhil olduğu kapsayıcı varoluş sisteminin, simgeler aracılığıyla somutlaştığından bahseder. Dolayısıyla bütün anlamın depolandığı yer de bu simgelerdir. Geertz'e göre etnografide yakalanması gereken anlamlar da buralarda kümelenmiştir. Etnografin keşfettiği, topluluğun paylaştığı deneyimin anlamlı yapısı, gündelik yaşama dâhil olarak etnografi vasıtasıyla yakalanabilir, anlaşılabilir, yorumlanabilir, betimlenebilir, analiz edilebilir ve açığa çıkarılabilir. Geertz (2010) bunun da yolunun “yoğun betimleme”den geçtiğini söyler. Yoğun bir betimleme aracılığıyla etnografi, gündelik hayatta, o an yaşandığı haliyle geçici bir anı, tekrar tekrar yorumlanabilecek ve inşa edilebilecek bir anlatıya dönüştürmeyi hedeflemelidir. Etnografik anlatı, ancak

böylesi bir çaba ile beşerî deneyimleri diğer insanların erişebileceği şekilde dünyaya açarken toplumsal ifadeleri de anlamlı kılmayı başarır.

Bu bağlamda Reşat Enis, *Gece Konuştu* romanında henüz fasıllar<sup>22</sup> başlamadan, okura gece yarısından sonra Beyoğlu sokaklarına dair dokuz tablo sunar:

- **Birinci tablo:** Abanoz sokağı... Zifiri karanlık, yolda sendeleyeni insanlar, polisler, Rumca konuşanlar, bir kedi miyavlaması. Birlikte olacak kadın arayan iki hovarda erkek var. Fuhuş yapılan bir eve geliyorlar. İçeride müşteri var: yatakta kirli yastığa salyalar kusan, dişsiz, açık ağızlı bir adam... Komodinin üstünde takma dişleri... Bacakları boğum boğum, çirkin bir kadın... Yola balgam atanların sesleri...
- **İkinci tablo:** Gecenin karanlığında ince topuk sesleri geliyor, siyah mantolu bir kadın var. Çantasını açıp karıştırıyor, birkaç adım sonra da yere yığılıyor. Bu defa kalın topuk sesleri duyuluyor. Anadolu bir işçi... Yerdeki karaltıyı görüyor, önce korkuyor, sonra yatanın insan olduğunu anlıyor. Ölmüş olduğundan korkarak gitmeyi düşünüyor. Yaklaşınca kadın olduğunu görüyor ve dudaklarını kadının yanağına değdiriyor. Afalliyor, yere yuvarlanıyor ve polis çağırıyor. Olanı biteni anlatırken telaşla, kadını öldürmediğini söylüyor. Sonradan gazetede haberi çıkıyor: fazla miktarda eroin çektiği için zehirlenen Macar tebaasından bir kadın...
- **Üçüncü tablo:** Eski bir konak, Şimdi ise oda oda kiralanmış bir han... Odalarda oturanlar: on altı yaşında genç bir anne, bebeğine ninni söylüyor, kocası uzak bir şehirde memur; yeni evlenmiş bir maliye kâatibi, karısıyla aşk yaşıyor. Konağın

---

<sup>22</sup> Reşat Enis bu romanında hikâyeyi “fasıllar” şeklinde bölümleyerek anlatır, toplam dört fasıl vardır.

karşısında simsiyah ufak bir ev... Bir dul kadın ve iki kızı oturuyor. Kızlar tütün işçisi, öğle paydosunda sekiz kuruşa bir ekmek ve iki baş soğan alıp yiyorlar.

- Dördüncü tablo: Gece sokaklarda bağırarak sarhoş bir adam... Düzeni tesis etmeye çalışan polisler... Sarhoş adamın işlemleri uzuyor ve ikametgâh imzalatmak için polisler de saatlerce adamla birlikte yürümek zorunda kalıyor.
- Beşinci tablo: Gündüzün kalabalığından kurtulup dinlenen kaldırımlar... Kazma kürek sesleri... Tramvay işçileri bozulan rayı yeniliyorlar. Sabaha kadar bitmesi gereken bir iş... Bu ağır işle uğraşan işçi, yakınlarında duran “etli, canlı mühendisi” süzüyor ve “Tok, açın halinden anlamaz!” diyor.
- Altıncı tablo: Küçük bir apartman... Masanın başında dört erkek kendini kaptırmış biçimde poker oynuyor. İçlerinden birinin karısı o anda, başka odada misafirlerden biriyle yatıyor.
- Yedinci tablo: Yamru yumru, dolambaçlı boş sokaklar... Kaldırımlarda kediler, köpekler...
- Sekizinci tablo: Beyoğlu'nun daracık sokakları... Pencerelelerinden ışık sızmayan, yüz yüze bakan, içinde bin bir türlü ayıp işlenen taş binalar... “Beyoğlu'nun en tanınmış terzisine diktirilen robunun hesabını görmek için, arkasına takıp sürüklediği erkeğin koynunda, boyundan büyük günaha” giren bodur evin namuslu kızı... Kocasını aldatan bir kadının kiraladığı kat... Bir randevu evi... Gizli bir kumarhane... Çatı altı gizli bir fuhuş evi... Kumarhanede oynayan erkekleri takip eden yaşlı bir mama... Yanlarına kadın gönderiyor. Oyun bitiyor. Paralar kaybediliyor, içecek paraları ödeniyor, sonra kadının yatak odasına gidiliyor. Sabah çıkarken de hesap ödeniyor. Bir adamın elindeki bütün para bir gecede böyle uçup gidiyor.
- Dokuzuncu tablo: Bir viyolonsel sesi... Bar Şanuvar'da oynayan insanlar, konsomasyon yapan kızlar var. Müşterilerden hoyrat bir delikanlı, her şarkıda

konsomatrisle dans ediyor; “kuvvetli kolları hırpalıyor; sert parmakları ötesini berisini sıkıştırıyor, çimdikliyordu”. Sabaha doğru kadınlar barın üstündeki odalarına çekilecek ve çirkinleşecekler: “Göz alıcı tuvaletlerin gizlediği iç, tiksinti verir: Askıları kopuk kombinezonları pis, kokulu ve lekeli”. Kızlar bar sahibinin tahakkümündedir. Onun gösterdiği yerde yatar, kalkar yemek yerler. Geceyi dışarıda geçirmeleri, barda tanıştığı erkeğe dışarıda randevu vermeleri kesinlikle yasaktır. Beyoğlu’nun meşhur zenci Luka’sı dans ediyor. Barda bir sarhoş kavgası çıkıyor. Araya bir adam girip kavgaya karışıyor ve olayı dışarıya sürüklüyor. Aslında bu kişi barın profesyonel çalışanıdır. Kavgaları müşterilerin huzurunu kaçırmadan halledebilmek için her bar bu kabadayılardan bulunduruyor. Duyulan silah sesi ve ameliyathane manzarası...

Roman, toplamda on sekiz sayfa olan fakat yukarıda özeti aktardığımız, bu dokuz tabloyla açılır. Yazar, olayların geçeceği ortamı bize bu manzaralar üzerinden aktarmak ister. Sokaklarda dolaşan insanlardan, fuhuşa, kumarhanelere, barlara, mahallede kimlerin yaşadığına; gece çalışan yol işçilerinden, kaldırımlarda dolaşan kedi köpeğe kadar anlatarak bağlamı anlamamız için yazar, dokuz tablolu bir “yoğun betimleme” ile okuru hazırlar. Çünkü romanın odak noktası evsiz olmaktır. Evsiz insanlar için gündüz bir şekilde çalışarak, gezerek, gündelik ihtiyaçları gidermeye çalışarak geçer ama kalacak bir yerleri olmadığı için esas problemi geceleri yaşarlar. Dolayısıyla da yazar, daha en başından o sokakları bir de gece görmemizi ister. Reşat Enis’in “aylarca, bir serseri kılık ve makyajile” dolaştığı yerler tam da buralarıdır. Adeta o sokaklarda dolaşan ya da bir pencereden sokaklara bakan biri gibi kitabın okuru da kendisini, 1930’larda Beyoğlu sokaklarının gece tanığı olarak bulur. *Gonk Vurdu*’da da yine aynı yılların Beyoğlu betimlemeleri vardır. Bu sefer Beyoğlu ara sokaklarında bir sabah:

“Bozuk ve daima ıslak, çamurlu kaldırımlardan sakınarak yürümeniz lazımdır.

Etrafında, içerisinden rutubet ve küf kokuları taşan binaların yükseldiği

Beyoğlu'nun bu daracık sokağına, günün hiçbir vaktinde güneş işliyemez (...) Sabahleyin mi geçiyorsunuz? O halde (...) gözlerinizi kaldırıma dikmek mecburiyetindediniz. O kadar pis ve müstekrehtir... Bir gece evvel, bin bir hastalıklının gelişigüzel kaldırımlara serptiği balgamlar, sabahın dondurucu ayazında katılmış, donmuştur. Türlü türlü renklerle, zehirli birer cam parçası gibi ışıldarlar (...) kaburgaları çıkık sıska köpekler (...) Ezilmiş çatal bıçak parçaları... Kırık tabaklar... Fasulya taneleri... Konserve kutuları... Sonra, soluk kanların yer yer izleri sırtan lekeli bir kadın çamaşırı... Pis bir kombinezon askısı... Gece mi geçiyorsunuz? Göreceğiniz manzara büsbütün başka. Hiçbir ışığın aydınlatmağa cesaret edemediği bu iğrenç sokak, gece karanlığında bir muhabbet ve vuslat pazarıdır..." (Gonk Vurdu, 1933: 125-126)

Tıpkı bir etnograf gibi Reşat Enis de okurun zihninde, gördüğü, gözlemlediği yerlerin keskin bir resmini çizmek ister. Duyduğu bir kedi miyavlamasından, yerlerde gördüğü kırık tabaklara kadar detayları aktararak okura o anı yaşatmak niyetindedir. Yapılan bu gözlemler, geçici bir an iken yoğun betimleme aracılığıyla bir yandan tekrar tekrar değerlendirilebilecek bir malzemeye dönüşür diğer yandan birer tarihi kesit haline gelir. Bu bağlamıyla yoğun betimleme metne bizzat tarihi bir anlam da verir. Öte yandan olayların geçtiği bağlamı, ortamı baştan gösterme anlamında eserlerden bir diğer örnek de *Afroditi Buhurdanında Bir Kadın*'ın ilk sayfalarıdır. Romanın fabrika işçilerinin hayatını konu aldığını belirtmiştik. Bu bağlamda roman bir fabrika betimlemesiyle açılır:

"Havaya karışan pamuk ve yün kıllarile yarı kapanmış tepe camlarında, gece, perde perde aklaşıyor. Demir çarklar bütün hızile dönüyor, dev makineler homurdanarak, soluyarak, durmadan, dinlenmeden işliyordu. Kumaş yıkama dairesinin akşamdanberi uğraşan dört işçisi, dev makinelerin yorulmak bilmez çarklarile yarış edemezdi. Sıska omuzları düşmüş, göğüsleri çökmüştü. Ölü gözü



gibi ışıldayan tozlu ampullerin büsbütün korkunçlaştırdığı makineler arasında, yarı bellerine kadar çıplak dört işçinin, gemi ateşçilerinden farkı yoktu. Başlarında siyah takke, bacaklarında kıçı delik pantolon; kirli, yayvan, biçimsiz ayaklarında takunyalar vardı. Saatlerdenberi uğraşıyorlar. Beton döşemenin rutubetile romatizmalaşan bacaklarında ağrılar dolaşiyor, dizleri bükülüyor. Uykusuzluk, dört çift gözü de örümcekleştirmiş, kan çanağına döndürmüştü. Avurdu avurduna geçmiş suratlarında kan yoktu. Yanaklarında cerahat sarılığı vardı. Bir iğneyle dokunulsa, kan değil muhakkak cerahat akacaktı. Onlar "yıkama dairesi"nin yıllardanberi gece işçisiydiler. Gece işçisi kalacaklardı. Ve... belki gece işçisi olarak ölmeğe mahkûmdular.” (Afrodit Buhurdanında Bir Kadın, 2002:9)

Etnografların sık sık başvurduğu metinselleştirme yöntemlerinden biri de hemen metnin başına çalışılan konunun pratiklerine dair bir betimleme koymaktır. Bu betimleme “x nasıl bir şeydir” sorusunun cevabını barındırır ve “ne” üzerine konuşulacağı bağlamını ortaya koyar. Reşat Enis de okura yoğun, içsel bir anlama hissi yaşatmak için, tıpkı etnograflar gibi, işçilerin günlük rutinlerini anlatarak devam eder. Gündüz vardiyasının işe gelişini okuruz:

“Kimi yarım pabuçlu, kimi yalınayak bir sürü insan, önce fabrika methalinde silkiniyordu. Sucuğa dönen partial elbiselerinin suyunu sızdırıyor; delik kunduralarına, çıplak tabanlarına yapışan çamuru temizliyordu. Ve, taş koridordaki kontrol saatinin önünde marka basıyordu.

Kontrol kartlarının sokulduğu siyah tabela başında, numaralarını arayanların içinde kimi genç, kimi orta yaşlı; mantolu, çarşafı, başörtülü kadınlar... on dördünü bulmamış kız, erkek çocuklar vardı. Başörtülü tazeler -patrona, ustabaşıya hoş görünmek için şüphesiz- suratlarını pudralamışlar, dudaklarını kızartmışlardı. Kirpiklerini boyamışlar, kaşlarını rastıklamışlardı.” (Afrodit Buhurdanında Bir Kadın, 2002: 12-13)

Fabrika kapısının işçiler için anlamı ile devam eder:

“Ah bu demir kapı, ne uğursuz bir kapıdır! İşbaşı düdüğüne yetişebilmek için ta uzaklardaki evlerinden sabaha karşı çıkıp yollara dökülen pek çok işçi, bu uğursuz demir kapıyı bir mazgal gibi karşısında kapalı bulurdu. Yalvarmak, sızlanmak para etmezdi. Kalın parmaklıkların arkasında bıyık buran gök gözlü kapıcı, bir çoban köpeği kadar korkunç ve insafsızdı. Aldığı ücret, on iki saat didinen işçininkinden dolgundu. Patronun sofrasından arta kalan yemeklerle geçinirdi. Şişkin göbeği, etli, kanlı bir suratı vardı.

Patron nizam koymuştu: Geciken işçilerden, yarım gündelikle çalışmağa razı olanlar içeri alınırđı. İşinin başına yetişebilmek için, kar, yağmur, fırtına demeyip saatlerce taban tepen işçi, bütün bir günü çalışmadan geçirerek akşam nasıl olur da evine eli boş dönerdi?

Ve, işbaşı düdüğünden çeyrek saat geç kaldı diye, bir sürü işçi, yarım gündelikle çalıştırılırdı koca gün ...

Amele düşmanı olan bu şiş karınlı mendebur kapıcıya öyle kızılıyordu ki! Onu bir sabah, kontrol saatinin yelkovanını on dakika ileri alırken yakalayınca beyninden vurulmuştu. Mel'un uşak, şişko parmaklarının bir dokunuşile, yarım gündeliğe çalışanların sayısını yüzlere çıkarmak istiyordu.” (Afrodit Buhurdanında Bir Kadın, 2002: 14)

Üzerine konuşulan konunun pratiklerini ortaya koyma bağlamında bir diğere örnek de *Toprak Kokusu* romanında Çukurova’da toprağın nasıl işlendiğinin anlatılmasıdır. Temel olarak iki taraf vardır: toprak ağası ve o ağanın toprağında çalışan ırgatlar. Ancak bir de “çiftçi başı”, “elci” gibi ara konumlar vardır. Çiftçi başı, işten kaytaran ırgatı döver, ırgadın önüne yemeğın en ucuzunu, en kötüsünü getirir; yazarın ifadesiyle “ağanın menfaatine ırgata kazık atan biridir”. Elciler ise aracılardır. Yazar işleyişi şu şekilde aktarır:

“Elcinin ameleden alacağı komisyon; mahsulün çokluğuna, azlığına bağlıdır. Çoğu kere, ağayla pamuk tarlasını dolaşan elcilere amelelerinden bir kısmı da refakat eder. Ücret, mahsulün azlığına çokluğuna tâbidir. Az olursa, ağanın ırgada okka başına ödeyeceği ücret fazlalaşır. Kozasını tarlada bırakmamak için, bazı kere; koskoca ağanın; eli sopalı veya şemsiyeli hödük bir elci önünde diller döktüğü görülür. Fakat... mahsul zincirledi mi, ağanın da, çiftçibaşının da nevri değişir. Söz artık onlarındır. Irgadı boğazı tokluğuna kullanmak için yapmadıklarını bırakmazlar.” (Toprak Kokusu, 2002: 91)

Tarlada geçen bir iş günü ise şöyle betimlenir:

“Yüz seksen insan, gözün alabildiğine uzanan pamuk tarlasında birbirinden uzak mesafelerle, yirmişer yirmişer, ayakta bir hizaya gelmişler; biri elcinin biri ağanın tayin ettiği iki ırgatbaşının gözü önünde, habire kazma vuruyorlardı.

Saat on buçuk olmuştu. Yedide işbaşı etmişlerdi; dokuzda on beş dakikalık kısa bir soluktan ve dişetlerini kanatacak derecede kurumuş, ufak bir tezek parçası kadar kara somunu geveledikten sonra; yeniden kazmaların sapına yapışmışlardı.

“Sabah ekmeği” ile “kuşluk” arasındaki zaman bir türlü bitip tükenmek bilmezdi (...) ‘tarla çavuşu’nun en yakın bataklıktan arabayla getirip tarlanın ortasına yerleştirdiği fıçının suyu içilecek gibi değildi (...) Ağanın ırgatbaşısı ötekenden daha lânet bir herifti. Irgadın kazması yorulur durur da, onun çenesi kesilmezdi:

-Otlara dikkat! İnce at... Kazmaları az sola... Sıkma eli...

-Çiftliğe dönünce kazmaları yölemeği unutmayın... Kesmiyor otları...

-Kazma atarken yüreğinizi serin tutun... Kozalara dikkat edin!

-Yeter Ahmet Ağa; açma galan... Doğru git...

-Kör olası herif! Otu vurmuyorsun. Andelip yapıyorsun. Yediğin somun, içtiğin ayran haram olur sonra...

Evet... Çapa vuran ırgat da, otuz beş kuruş gündelikle kullanan ağaya sırasına göre kazık atmayı bilir. Her gördüğü otu kesse, ikinci haftaya iş azalır. İşin azalışı, daha az ameleye ihtiyaç hissettirir. Daha az amele, ırgat gündeliklerini kırar. O, hastasını iyileştirmeyen bir doktor; müvekkiline davayı bir türlü kazandırmak istemeyen bir avukat gibidir.

Yağmur, ırgat için ne büyük 'rahmet'tir! Ayrıklar, otlar sımsıkı fişkirir. Toprağın kuvvetini yalnız kozanın köküne vermek lâzımdır. Ağa, daha çok kazma amelesini kullanılır. Gündelikler yükselir (...)

Saat on ikide öğle paydosu verildi. Yüz seksen amele, 'Evdeci'nin bir kazan içinde, tarla çavuşlarıyla çiftlikten yolladığı yarma pilavının başına çöktü. Karavanlara altışar altışar oturmuşlardı (...)

Te ötede ayrı bir karavana başına çöken ırgatbaşların ve elcinin işitemeyeceği bir sesle konuşup şakalaşıyorlar, gülyüyorlardı. İçlerinden bazıları, avuçlarını karavanaya daldırıp pilâvı suratlarına vuruyor (...)

Yüz seksen ırgat kazmalarının sapına yapıştı. Toprakla, bitip tükenmeyen boğuşma gene başlıyor. Öyle bir boğuşma ki, yarın kozanın başına musallat olacak küçücük bir tırtıl kurdu, Çukurova'da dişini tırnağına takan on binlerce ırgadın alın terine sünger çekebilir (...)

Saat üçte öğlen ekmeğine oturdular. Tarla çavuşunun torbalar içinde getirdiği yoğurdu, yakın batağın sarı, kirli suyuyla karıştırdılar (...) Güneş kavuşurken, paydos düdüğü çaldı ve dua başladı. Şimdi, gözün alabildiğine uzanan pamuk tarlalarına, amele grupları önünde dilenen ırgatbaşların duası ve âmin sesleri hâkimdi:

- Akşama hürmet
- Âmin

- Sabaha niyet
- Âmin
- Kolumuza kuvvet
- Âmin
- Hükûmetimize nusrat
- Âmin
- Ağamıza devlet
- Âmin
- Tarlaya bereket
- Âmin
- Peygambere salâvat
- Allahümme salli alâ seyyidina Muhammet” (Toprak Kokusu, 2002: 147-157)

Her iki romanda da yazar, bir düzenin nasıl işlediğini, bir iş gününün betimlenmesi üzerinden temsili olarak anlatır. Bu deneyimleri, başka bir zamanda ya da bağlamda yeniden anlamlandırılabilir, yani tekrar tekrar okunabilecek ham bir malzeme olarak ortaya koyar. *Ağlama Duvarı*'nda da yirmi dört saat çalışan bir kurum olan gazetenin bir günlük iş rutini kısaca aktarılır: haftanın üç gecesinde saat yirmi ikiden sonra görevi ikinci sekreter devralır, nöbet sabahın beşine kadar sürer, birinci sekreter sabah dokuzda iş başı yapıp, akşam baskısını hazırlar, nöbetin sabahında kişiye bir iki saatlik bir tolerans gösterilir... Gazeteye gelen insanlar tipleştirilir: romanlarının gazetede yayımlanmasını dileyen genç yazarlar, yurdun dertleri üzerinde başyazara konu vermek isteyen emekliler, dolaşan söylentilerin aslını merak edenler, müvekkilinin foyası ortaya çıkmasını diye gelen avukatlar, yazılarına eleştiri ya da övgü isteyen şairler, göze girmek ya da adını unutturmamak için bayramlarda yapacağı konuşmayı yayımlanmasını isteyenler... Bekleme odaları da bir yayının yüzünden öfkelenenlerin saldırılarına sahne olur, gazete çalışanları zaman zaman darp edilir. Biri bir şeyler duyurmak isterse bu odalara gelir.

Alacaklılar da vardır; tebliğe gelen mübaşirler, vergi borcu için kapıya dikilen polisler... Gazetenin bu odaları sosyetenin ilginç olayları için de birer sır odasıdır. Bir başka iş ve işleyiş betimlemesi de *Toprak Kokusu*'nda yer alan, Adana'daki pamuk fabrikasında geçen bir günün tasviridir:

“Gece yarısına doğru iki yüz çırçır ırgadının arkasından kapanan büyük demir kapının zincirleri tam on iki saat sonra, öğle üzeri, şangırdayarak çözülür. Bu fabrika, içinde binbir engisizyon zulmü işlenen bir eski çağ hapisanesi gibidir... Ayağı kara donlu izbandut kapıcı, artık kuş uçurtmaz kapıdan (...)

Taze deve pislikleri arasından güçlkle kendinize yol bulabildiğiniz karanlık bir avlu; sizi, basamaklarında lime lime pamuk parçaları sarkan bir taş merdivene götürür. Geçtiğiniz merdiven sahanlıklarında, henüz çiğidinden ayrılmamış kirli pamuk yığınları üzerine sırtlarını verip fabrika mağazalarına taşıyacakları hararların dolmasını bekleyen istifçiler görürsünüz. Saçlarından, bıyıklarından, sakallarından pamuk elyafı sarkan soluk, sıska yüzlü bu adamlar; evlerinin otyataklarında göremedikleri bir huzur içinde; kendilerinden geçmiş gibidirler.

Her basamak, sizi çırçırlama katına ve kulağı sağır eden makine gürültüsüne biraz daha yaklaştırır.

İşte, oradasınız:

Yağmur ve çamur yemiş kirli kütlünün havaya karıştırdığı toz bulutu gözlerinizi yakar, acıtır, sulandırır. Yarımşar metre arayla sıralanmış yüz çırçır makinesi üzerinde; başları yaşmaklı, ağızları ve burunları örtülü yüz kadın; ilk bakışta, rastgele doldurulmuş ve tepelerinden düğümle sıkılmış birer bohçaya benzer. Tozdan sararan kaşları ve kirpikleriyle, yerden bir metre yüksek çırçırlar üzerine bağdaşmış bu kadınlar; sizde, bir etnografya müzesinde kaidelere oturtulmuş giyinikli mummyalar hissini uyandırır.

Bu atölyede söz, makinenindir. Onun döşemeleri zangır zangır oynatan homurtusuyla hangi nefes yarışabilir? Durmaksızın önlerindeki ayna bıçaklarına çığitli pamuk atan ve karıştırma çöpüyle pamuk karıştıran yüz ırgat; sırtlarına bindikleri makineler üzerinde; tam on iki saat susar, makinelerin gürültüsünü dinler. (...)

Bu uzun on iki saat içinde, ağızları birer parça pamukla tıkanmış küçük, tozlu su testilerine; kurt yeniği kalın direklerde asılı azık sepetlerine el atmak pek seyrek akla gelir.

Irgatbaşının sık sık öten acı düdüğü, uyuyanları harekete getirir. Bu düdük sesleriyle, geniş çırçırılama atölyesini, siste yolunu kaybetmiş bir geminin güvertesine benzetirsiniz.

Burunlar, ince örtülere rağmen, saatler geçtikçe betonlaşır; soluk güçleşir. Tavanda, ağızını atölyeye açan hava bacası, toz ve pamuk elyafı yutmaktan tıkanan ırgat boğazı gibidir. Ne soluk verir, ne soluk alır.

Elinde bir sırik süpürgesiyle döşemeye yayılan çırçırılmış pamuğu toplayıp salonun köşesindeki yarığın altına açılmış harara götüren süpürgeci kız, sık sık, çırçır makinelerinin üzerlerine çıkar; örümcekli tavandan sarkan ampullere uzanır; tozlarını alır.

Çiğidin gicimiği ne bıktırıcıdır; ne acı verir!.. Irgadın yorgunluğuna bir de bu berbat kaşıntının ıstırabını eklemeli. Çırçır ırgadı eğer bir yıl içinde verem olup döseğe ve mezara düşüyorsa neye şaşmalı?" (s.239-240)

Bu betimlemelerin içinde yer alan etnografik anlatıya dair bir diğer karakteristik de –bilhassa *Toprak Kokusu*'nda- yazarın, çalıştığı insanların seslerini doğrudan metnine taşımasıdır. Yerel lehçe içeren ifadelerin yanlarına da çoğu zaman parantez içi açıklamalar koyarak ne demek istediklerini ifade eder. Örneğin bir köylünün doğrudan aktarılan sözü şöyledir; “inekler üllüz (zayıf demek istiyorlar) Delidumanlar da (hayvan

cambazlarına bu ismi vermişlerdir) ölmüş eşek arıyor” (Toprak Kokusu, 2002: 81). Kitapta bunun gibi birçok örnek mevcuttur. Bir diğer yandan *Ekmek Kavgamız*'da ise fazlaca balıkçılık terimleri ve “balık pulu yapıştı mı kışına, denizden kendini alamazsın”, “tayfa, karada yaşayamayan deniz tosbağasıdır” gibi mesleki aforizmalar geçer. “Anavaşyayı (balığın Marmara'dan Karadeniz'e çıkışını) beklediler” cümlesindeki gibi yazar yine parantez içi açıklamalarla okura yardımcı olur. Ancak bu defa “deniz insanların” dilini kavrayabilmemiz için kitabın arkasına şöyle bir ek yapılmıştır: “Romanda geçen, denizcilik ve balıkçılık kelime ve deyimlerinin anlamları”.

Bu tip aktarımlar bağlamında bir başka dikkat çeken konu ise yazarın bütün kitaplarında, ekseriyetle yan olaylarda geçen -ana kahramanlar ya da doğrudan olay örgüsünün geçtiği yerler değil- kişi ve yer adlarının şifreli olmasıdır: “xxx kasabası”, “xxx vilayeti”, “profesör x”... Yer isimlerinin şifrelenmesi, bazı gerçeklerin teritoryal olarak algılanmaması için uygulandığı izlenimini uyandırmakla beraber kişi adlarının şifrelenmesi bizim açımızdan daha farklı bir noktaya işaret eder. Yazar sanki bu hususta bir etnografin kaygısıyla hareket etmiştir; informantlarının anonimliklerini bozarak onları ifşa etmemiş, dikkati kişilerden ziyade olaylara çekmiştir. Yazarın bu hassasiyetini gazeteci olmasına da etnografik yöntem kullanmasına da bağlayabiliriz çünkü Reşat Enis de tıpkı bizler gibi kurmaca olayları, kurgu kişilikleri değil gerçekte yaşananları yazar.

Buradaki tartışmamız açısından bir diğer önemli konu da betimlemelerin niteliğiyle, yani açıklığıyla ilgilidir. Bir başka deyişle “neyi, nasıl söyleyebilirim” sorusunun cevabı, ele aldığımız iki metin tipi için farklılık gösterir. Her ne kadar burada edebi metin ile etnografik metni paralel okuma girişiminde bulunsak da iki metin türünün her anlamda örtüşmediğinin altını tekrar çizmeliyiz. Betimleme bağlamında edebiyat, metne çok daha renkli ve geniş bir alan açmaktadır. Etnografik metinde ise, pozitivist paradigma içinden yazılmamış olsa dahi, gözlemler daha “donuk” bir dil kullanılarak



ifade edilir. Nihayetinde hiçbir etnografi metninde, eğer kişilerin söyledikleri doğrudan metne aktarılmadıysa, “bu ne pis, bu ne iğrenç bir kokuydu” ya da “lanet bir herifti” gibi ifadeler geçemez. Etnografi yazarı, yargılarını metne ham bir şekilde boca etmemekle yükümlüdür. Bir yargı belirtirken bizim elimizdeki tek araç onu bir tartışma konusuna dönüştürmek ve yargımızı, yürütülen tartışma sonucundaki bir çıkarım olarak ortaya koymaktır. Etnografin bu düalistik benliğinin ilk ifşasını Malinowski’nin günlüklerinde görürüz. Karısının tesadüfen bulduğu ve ölümünden yaklaşık 25 yıl sonra, 1967’de yayımlanan alan günlükleri; araştırmacının alandaki konumu, hissiyatı ve edebiyatın imkânına sahip olsa nasıl bir tablo çizebileceğini göstermesi bakımından bir hayli dikkate değerdir. Günlüklerinde Malinowski, yerlileri ne kadar pis ve mide bulandırıcı bulduğunu yazar ve buradaki tasvirler disiplinde bir bomba etkisi yaratır. Birçok antropolog, bu günlükleri bulup yayımlayan Valetta Swann’a adeta bir “ticari sırrın açıklanması suçu” işlemiş, mesleğin inceliklerini ortaya dökmüş gibi cephe almıştır. Çünkü yayımlanma amacıyla yazılmayan bu günlük, o zamana kadar etnografi metinlerinde temsil edilen, “yerlilerle” birlikte mutlu, insanlığın zaman tüneli içindeki naif, romantik ve mesafeli araştırmacı mitini, yarım asrı geçkin antropoloji geleneği içinde ilk defa tartışmaya açmıştır. Metinselliğe dönüş hareketiyle birlikte etnografin bu bölünmüşlüğüne çareler bulunmaya çalışılsa da yine de bunlar edebiyatın ufku epey uzak kalmıştır. Etnografik metnin, yazarını kaçınılmaz biçimde “sansürleyen” bu teamülünün aksine roman dilinde bir gözlem, o an hissettirdiği haliyle, duygu ve yargı yüklü bir şekilde dile getirilebilir. Dolayısıyla etnografik metnin anlatmak istediği bir gözlemi, iyi bir edebiyatçı metninde çok daha vurucu, etkileyici bir şekilde ifade edebilir. Bu bakımdan etnografikurguların daha başarılı metinler olduğunu söyleyebiliriz. Elbette bu tanımlamalara katılıp katılmamak bizim tasarrufumuzda olmakla birlikte yukarıdaki alıntılarda Reşat Enis’in “bacakları boğum boğum çirkin bir kadın”, “yüzlerinde cerahat sarılığı olan insanlar”, “kıçı delik pantolonlar”, “kirli, yayvan biçimsiz ayaklardaki takunyalar”, “patrona,

ustabaşına güzel görünmeye çalışan kadın işçiler”, “hödük bir elçi”, “ufak bir tezek parçası kadar kara somun”, “yeri geldiğinde ağaya kazık atan ırgatlar”, “şişko, melun, yalancı fabrika kapıcısı” gibi ifadeler kullanabildiğini, yakıştırmalar yapabildiğini görürüz. Dediğimiz gibi bunların doğru ya da yanlış bulabiliriz ancak bu gibi betimlemelerin, yazarın durduğu yerden gördüklerini bize daha “derin” bir şekilde hissettirdiği, mesafeleri yıktığı aşikârdır. Bu bağlamda Reşat Enis’in eserlerinden akıllara kazınan bir başka betimleme de maden işçilerine dairdir:

“Yeni bir insan nev’i yetiştirmek lazımdı. Kara elmasa kazma sallıyacak insan, maden kuyusunda doğmalı... O, gözlerini karanlığa açmalı... Ona, göklerin güzelliğini, engin denizlerin maviliğini, tabiatın renklerini, gün ışığını ve güneşi göstermemeli...

Ömrünü solucanlar gibi maden kuyularına vakfediş, bu yeni nev’i insan için elbet daha az ıstıraplı olacaktır.

(Ve, nihayet, birkaç batın sonra, bu toprak altı insanları da, -güneşin nüfuz edemediği Okyanusların derinliklerinde yaşayan mahlûklar gibi- gözsüz doğacaklardır. Belki, gene tıpkı onlar gibi, göz çukurlarında, kilitli emniyet lambalarına ihtiyaç bırakmayacak bir nevi projektör ışıldayacaktır!)” (Afrodit Buhurdanında Bir Kadın, 2002: 185)

Maden işçilerinin insanlık dışı çalışma koşullarından bahseden yazar, “ömrünü solucanlar gibi maden kuyularına vakfediş” derken gördüğümüz gibi sosyal ve siyasal bilimlerin terminolojisinden bir hayli uzaktır. Bilimin içinden benzer bir konuyu, aynı bakışla konuştuğumuzda durumu anlamak ve anlatmak için alet çantamızda; “emek-sermaye çelişkisi”, “ücretli emek”, “artı değer”, “işçi sınıfı”, “egemen sınıf”, “ezilenler”, “sınıfsal analiz”, “eşitsizlik”, “nesnel koşullar”, “hegemonya” gibi kavramlar vardır. Ancak Reşat Enis, edebiyatın imkânlarıyla konuyu şöyle ifade eder:

“20nci asrın Avrupası -rezaletleri, ahlâksızlıklarile- yıkılan Roma İmparatorluğunun tam benzeridir. Ve, bugünün NERON'u kapitalisttir! Bir çürük yumurta kadar ağır kokan bu ülkede, büyük, küçük yüzlerce Neron, kâbus korkunçluğile hüküm sürüyorlar.” (Afrodit Buhurdanında Bir Kadın, 2002: 113)

Reşat Enis bilimden çok farklı bir jargonla konuşsa da, tarihe “sınıf savaşımının tarihi” olarak bakan herhangi bir Marksist akademisyenle hemen hemen aynı şeye işaret ettiğini görebiliriz. Kısacası, ifade ediş biçimi bizim yaptığımızdan epey farklı olsa da yazarın metinlerinde sıklıkla yoğun betimleme kullandığı görülür. Hatta açıklığı itibariyle etnografideki yoğun betimlemeden daha da yoğun olduğunu söyleyebiliriz.

Öte yandan Reşat Enis, olayların geçtiği uzam ile olaylar arasında kurulacak bağlantının da bütüncül bir okuma yapabilmek için gerekli olduğunu düşünmüş olsa gerek; işçilerin işe gelmesi, kart basması, geç kalması, gündeliğin kesilmesi, kapıcı ile ilişkileri gibi güne başlama rutinlerinin ardından da fabrikanın bulunduğu yerin, Haliç'in betimlemesi gelir:

“Halicin iki tarafı da, baştan başa ve küçük büyük fabrikalarla doludur. Basık, karanlık binalardan, kulakları sağır eden bir motör ve çark gürültüsü yükselir. Tozlu camlarına gözlerinizi uydurunuz: Hepsinde de benizleri sarı erkekler, başörtülerini çenelerinden düğümlemiş göğüsleri çökük kadınlar, cılız çocuklar göreceksiniz. Bu taş kovukların pis, rutubetli havası içinde hepsi de boğula boğula öksürürler. Fakat, ne siz, ne de bir başkası, demir çarkların, makinelerin homurtusu arasında, ciğerleri koparılırcasına sarsılan göğüslerin çılgınlığını duymazsınız.” (Afrodit Buhurdanında Bir Kadın, 2002: 15)

Ardından da fabrika yakınlarında bulunan, dokuma fabrikasının işçisi Osman'ın oturduğu, felaketler ve fakirlik kıskacındaki işçi mahallesinin bir sokağı anlatılır:

“caddeye dikine inen yokuşlu bir sokakta oturuyor... Burası enteresan bir sokaktır. Sıra evler, yanyana üç adamı geçirtmeyecek kadar içiçe sokulmuştur. Sanırsınız

ki, güneşi birbirlerinden kıskanırlar. Bozuk kaldırımlar yazın en kızgın günlerinde bile ıslaktır. Ve... bulaşık sularile vıcıklaşan kaldırımlarda, çamurdan kulübeler yaparak eğlenen cılız çocuklar görürsünüz. Cılız işçi çocukları. En küçüğü üç, en büyüğü sekiz yaşından fazla değildir. Fabrikalara yakın ve ev kiralari da yüksek olmıyan bu işçi sokağında gündüzleri, kuyruğu güdük kedilerden ve işçi çocuklarından başka canlı olarak kimseye rastlıyamazsınız. İhtiyarlar, hastalar döşeklerindedir. Büyükler, sabah karanlığında fabrikanın yolunu tutmuşlardır. Küçükler, işte böyle, ana baba gözünden uzak, çamurlu kaldırımlarda yuvarlanır, cumbalı, cumbasız pencerelerden bacaklarını sallandırır.

Sokağın enteresan sakinleri de vardır: Köşenin en başındaki yağlıboyası yer yer çatlamış balkonlu evde yaşlı bir mütekaitle genç karısı oturur. Tuhaf insanlardır: Kır bıyıklı pinpon, dolgun "üç aylık"larını kerhanelerde yer, bitirir. Kamburu çıkık ihtiyar, abanozun orospularına kalçalarını -kan çıkıncaya kadar kırbaçlatmaktan zevk almış. Genç kadın "sevici"dir. Fabrikadan dönen güzel işçi kızları, onu yoklamadan evlerine giremezler.

Balkonlu evin bitişiğinde otuz beşlik, inmeli bir kadın vardır: Bundan on yıl önce, bir kimyagerin laboratuvarında hizmetçiydi. Genç, yakışıklı kimyagerin keyfine oyuncak oldu. Karnı burnunda sokaklara atıldı. Bir hastane köşesinde doğurduğu çocuğunu besliyemedi. Yardım dilenmek için baş vurduğu lâboratuvardan da hakaretle kovuldu.

Bir gün, Kadıköy vapurunda, bir yüzkarası gibi kucağında taşıdığı piçini sulara gömdü. Yakaladılar, mahkemeye verdiler. Uğradığı felaketi dinlemediler bile ... Beş yıl ağır hapse attılar. Genç yaşında inmeli oldu. Sarsak vücudile şimdi bir sığıntıdır. Fakir -fakat iyi yürekli- bir işçi ailesinin sırtından geçiniyor. Yakışıklı kimyager, bugünün en meşhur adamıdır. Milyonlarla oynuyor. Namus ve faziletin sembolüdür!

Hamamcıların şaşı Hanife hanım, ömür bir kadındır. Kırk beşlik sağlam vardır o ... Daha düne kadar, dünya evine girmemiş ihtiyar bir kızdı... Geçenlerde, hükûmet matbaasında nakkaşlık eden orta yaşlı bir adam evlenmek için komşulardan birini araya koyunca, herkesin uslu, akıllı bildiği ihtiyar kız, çarşafını sırtına geçirdi. Para çıkınını uçkuruna bağladı, yel yepelek Cağaloğluna çıktı. İyiliği ağızdan ağıza dolaşan kadın doktorun kapısını çaldı. Sıkıla büzüle, kısmeti çıktığını anlattı. İçeri kaçmış şaşı gözlerden sel gibi yaşlar akıtarak derdini döktü: Herkesin kız oğlan kız bildiği Hanife kadının başından senelerce evvel bir kaza geçmişti. Kocasızdı; erkeksizlik onu çıldırtıyordu. (...)

İyiliği ağızdan ağıza dolaşan kadın doktor onu boş çevirmedi. Küçük bir terzilik yaptı. Dikişler falan filan... Ve, herkesin kız oğlan kız bildiği kocakarı, gerçekten kız oğlan kız, güle oynaya evine döndü (...)" (s.20-22)

Reşat Enis bu işçi mahallesi betimlemesiyle gözümüzde 30'larda işçilerin yaşadığı yerlere dair, zaman zaman okura rahatsız edici gelme ihtimali olsa da, gerçekçi bir tablo çizer. Haliç'i hiç görmediğimiz, hiç duymadığımız gibi anlatan metin toplamda gözümüzde fabrikaya, fabrika çalışanlarına, fabrikanın işleyişine ve fabrikanın olduğu semte dair bir genel bir tablo çizer. Benzer bir şekilde *Gece Konuştu*'nun evsizlerinin sabahladığı yer olan Aynalı Kahve'nin betimlemesi de bize gerçekçi bir panorama sunar. Aynalı Kahve denilen yer günün yirmi dört saati çalışır ancak gece ve gündüz manzarası birbirinin tam tersidir; gündüzleri bir "bey kahvesidir", geceleri ise bütün sureti değişir. Evsizlerin ve kimsesizlerin sığınağına dönüşür, cüzi bir ücret karşılığı insanlar kışın soğukunda buraya sığınır. Ayrıca kaçan suçlular da kendilerini gizlemek için buradaki anonimlik halini kullanır. Sabah olunca kahve temizlenir, bu defa da "beyefendilerin" kullanımına sunulur. Burası, duvarlar boydan boya ayna kaplı geniş bir salondur, içeride her akşam neredeyse beş yüz insan bulunur ancak aynalar yüzünden daha da kalabalık görünür. İçeriye ilk defa giren birinin gözünden Aynalı Kahve'nin ortamı:

“Bu ne pis, bu ne iğrenç bir kokuydu! Bu, cigara kokusuna benzemiyordu. Bu, ayak kokusuna benzemiyordu. Leş, bundan daha ağır kokamazdı (...) Eski pantolonunu yarı yarıya indiren sakallı bir genç donunun bitlerini ayıklıyor. İşte, kafasını yerlere kadar iğerek bacakları arasına sokan bir delikanlı. Bir daha... Bir daha... Ne garip ve işkenceli bir uyuyuş! Çıplak sırtına asker bozması ceket geçiren sakallı bir delikanlı hadır hadır kaşınıyor... Pantolonunun cebine elini sokup bacaklarını, yolarcasına, kaşıyan bir daha delikanlı (...) Siyah pantolonunun önü çözüktü. Elini sokmuş. Uçkurile oynuyor” (Gece Konuştu,1935: 62-64)

Betimleme aracılığıyla anlatı, uzamı ve içinde yaşananları okurun hayal gücünde canlandırır. Chatman’ın da (2009: 94) dikkat çektiği gibi anlatıda uzam, ancak okunarak görülebilen soyut bir varlık olduğundan dış dünyaya referansla kurulmuş olmasına rağmen salt zihinsel bir yapı olarak var olabilir. Bu fikri daha geniş anlamda, etnografide yoğun betimleme için kullanabiliriz. Yoğun betimlemede de, insanların görünümünü, eylemlerini, düşüncelerini, hayatla ilgili algılarını, arzularını, alışkanlıklarını, duygularını, çevrelerini belirgin hale getirerek okurun hayal gücünde, o an etnografın algıladığı haline en yakın şekilde canlandırılmaya çalışılır. Etnograf kendini aradan çıkarmaya ya da kendi sesini mümkün olduğunca kısımaya çalışsa da dikkat çekilmesi gereken nokta bunun bir “pür mimesis” olmadığıdır. Betimleme en başta bir söze dökme eylemidir ve basitçe ifade edersek, dış dünyayı dil dolayımıyla yeniden inşa etmedir. Buradan hareketle bir betimlemenin “dolaylımsız biçimde taklit” olarak kabul edilmesi imkânsızdır. Ancak bunu söylemek de “nesnellik” iddiasını toptan değersizleştirmek, çöpe atmak anlamına gelmez. Haraway (2010) nesnelciliğin de rölativizmin de “hiçbir yerden her yeri görmek” gibi tanrısal bir iddiaya sahip olduğunu belirtmiş ve “konumlu bilgiler” kavramıyla “nesnelliğin” ayaklarını yere bastırmaya çalışmıştı. Benzer bir şekilde Booth da (2012: 55) hayatı yaşadığı haline en çok benzeyen şekliyle başka bir

ortamda yeniden üreten betimleme için “olayların insanlık haliyle bağlantısı olmayan tanrı benzeri bir zihin değil, inandırıcı bir insan zihni aracılığıyla gözlemlenmesidir” der ve gözlemci olarak kullanılan zihni de “mümkün aynaların en iyi yansıtanı olmalıdır” şeklinde ifade eder. Yani bir başka ifadeyle yazarın nesnellliğini, zorunlu bir gayri şahsilekle ilişkilendirmez. “Mümkün aynaların en iyisi” ifadesiyle de aslında Booth (2012: 95) yazardan bir nesnellik talebinde bulunur, zira yazarın dönüştürülmemiş duyularıyla okurun karşılaşmasını ölümcül olarak görür.

Tüm bunları etnografinin tarafına çekersek, bir araştırmacı olarak “mümkün aynaların en iyisini” seçenin, en nihayetinde zaman ve mekân içinde konumlanmış bir insan zihnini olduğunu vurgulamalıyız. Bu bağlamda söz konusu olanın da “konumlu bir yoğun betimleme” olduğunu ortaya koyabiliriz. Bir başka deyişle, yoğun betimleme dediğimiz şey neticede beşeri deneyimi metin aracılığıyla açmaksa, konumluluğunun da zaten kendisine içkin olduğunu söyleyebiliriz. Zaten tezimizin iddiası da Reşat Enis’in kullandığı bu yoğun betimlemelerin, etnografik yöntemle topladığı bilgileri aktarmak için doğaldan gelişen bir yazım biçiminden kaynaklandığıdır. Yazarın kendi perspektifinden aktardığı bu betimlemelerde ise görme duyusunun yoğunluğu, özellikle de bedeni sunuş şekli dikkat çekicidir. Yazar bedendeki “işaretleri”, okunması gereken ipuçları olarak sunar; anladığımız kadarıyla kendisi de olayları böyle yorumlamaktadır. Görselliği, okunması ve yorumlanması gereken bir şey olarak sunan yazar, “gösteren” ile “gösterilen” arasındaki ilişkiyi bir tür dedektiftik bakış açısıyla ele alır. Kişilerin ruh halleri, yaşam koşulları, kısa ya da uzun vadeli olarak başlarından neler geçtiği gibi bilgilerin hemen hepsini bedenlerindeki izlerden okur. Çarşafının rengi atmış, sıska bir kadının “kırmızı eliş kâğıdı ile boyanmış hissini veren iri dudakları, ocak isisi ile karalanmış gibi duran gözleri, düzgünlü suratı” onun fuhuş yaptığığının işaretidir. Avurtları çökük, sapsarı çürük dişler, dudakları mor canlı cenazeye benzeyen adamın “plastron kravatı, yüksek yakalığı, babayani tavrı” işsiz kalan bir memur olduğunun göstergesidir.

Amorf bir vücuda sahip olmak da şehrin kenar mahallesinde yaşamaya, cam gözlü olmak fakirliğe dair bir işarettir. Kadının omuz başlarındaki, kalçalarındaki, kollarındaki morluklar da “şehvetten kudurmuş” erkeklerin izleridir ve yine kadının fuhuş yaptığına işaret eder. Aşırı yorgunluk, gözaltlarının mor mor halkalanması, saçın başın birbirine karışması, bir erkeğin “ihtirash geceler” geçirdiğinin göstergesidir. Avurtları çökük, çiçek bozuğu çirkin bir yüze sahip olmak ise hüznü, kederli bir hayatın izidir.

Oysa yoğun betimlemede etnografin, salt görme duyusuna değil bütün duyu algılarına yaslanarak, sahanın atmosferini en iyi şekilde aktarabilmesi ve ortamda ne olup bittiğine dair detayların açığa çıkarılması için bir tasvir oluşturabilmesi beklenir. Ancak etnografik anlatıda da, Reşat Enis’in de peşinden sürüklendiği gibi, “görme” ön plandadır. Fabian da (1999: 141) “görselleştirme” ve “anlamanın” etnografide neredeyse aynı sayıldığını ifade eder. Bir başka ifadeyle, görmeyi “duyuların en soylusu, kapsamlısı ve güvenilir” olarak kabul eden felsefi mirastan hareketle etnografide de bilgi aktarmanın en kesin yolu “görsel-mekânsal” tasarım olarak düşünülür (Fabian, 1999: 156). Dolayısıyla etnografik metin de görsel kaynaktan görsel içeriğe doğru inşa edilir. Bu anlamda, görme engelli birinin etnografi yapıp yapamayacağı hemen akla gelen sorulardan biridir. Etnografik anlatıya dair genel tabloya bakıldığında, antropolojinin politik doğrucu epistemolojisine ve hassasiyetlerine uymayacak bir şekilde sorunun yanıtı olumsuz olacağı benziyor. Konumuza dönersek, yine de bu betimlemeyi herhangi bir betimlemeden farklı kılan şey, gündelik hayatın ufak ayrıntılarını toplumsal yaşamın en önemli veçhesi olarak gören bakış açısıdır. O an araştırmacı için bir şey ifade etmeyen, bir bağlama oturtulamayan, önemsiz görülen detaylar sonrasında başka bir yorumun kaynağı olabilirler. Esasen bunu somutlaştıracak bir örnek için çok da uzağa, başka kişilerin birilerinin çalışması üzerine söylediklerine dahi gitmeye gerek yok. Biz bunu, henüz çalışma aşamasında metnimizi bile oluşturmamışken bizatihi kendimiz yaşıyoruz aslında. Alan çalışmasından sonra hızlıca, yoğun betimlemeler kullanarak saha notuna



dönüştürülen gözlemlerimizi, bir zaman sonra tekrar okuduğumuzda dikkatimizi daha önce çekmemiş bir şey görebiliyoruz. Yahut sonradan yaptığımız bir gözlemin izlerini eskiden almış olduğumuz notlarda sürerek çalışmayı başka bir noktaya taşıyabiliyoruz. Tam da bu yüzden, gözlemlerimizi yoğun betimleme şekline dönüştürmek, öncelikle kendi çalışmamızın selameti açısından son derece önemlidir. Bu gözlemleri işlenmiş ama aynı zamanda da her zaman işlenmeye açık bir malzeme olarak; bir başka ifadeyle resmedilen bir anı kurulmaya devam eden, her an yeniden tanımlanabilen, değişen, tamamlanmamış bir şey olarak ortaya koyabilmek esas meseledir. İki dakikalık bir olayın detaylarıyla sayfalarca anlatılabilmesi bir yandan anı sabitleyerek bakışa tarihi bir anlam verirken, diğer yandan tam tersi bir biçimde o anın her daim yeniden inşa edilebilmesinin, daha büyük anlamlarla bağlantılar kurulabilmesinin önünü açar.

Burada Reşat Enis de benzer bir şey yapmaya çalışırken duyular arasında bir hiyerarşi kurduğunu söyleyebiliriz. Tıpkı “etnografik gözlem”deki “göze” işaret edecek şekilde metinlerinin dominant duyusu görmedir. Tam da burada anlatıda, görmenin duymadan daha güvenilir olduğunu söyleyen Chatman’ı anabiliriz. Chatman (2009: 212) anlatıcının öne sürdüğü “gerçekgibilik”in “kendi gözlerimle gördüm” ilkesine dayandığını ve bunun da “kendi kulaklarımla duydum” ifadesinden daha inandırıcı bir retorik oluşturduğunu söyler. Kaldı ki etnografik anlatının da görsellikle ilişkisi, salt betimleme anlamında değil, anlatılanların doğruluğunu kanıtlamak için görsel malzeme kullanılması bağlamında da bir hayli iç içedir. Hatta bir süre sonra çalışmada fotoğraflarla gösterme, sözlerin yerini dahi alabilir; etnografin yerine konuşmaya da başlayabilir. Toparlarsak Reşat Enis’in tam da etnografide olageldiği haliyle, başat olarak görsellikten onun özelinde de beden tasvirlerinden beslenerek romanlarında yoğun betimlemelere yer verdiğini görürüz.

Bir başka üzerinde durulması gereken konu da Reşat Enis'in eserlerinde sıklıkla vurgulanan “inançlar” meselesidir. Burada bunu yoğun betimlemenin bir unsuru olarak ele aldık çünkü yazar, incelediği insanların “ethos” ve “dünya görüşlerini” yakalar, bunları da uzun betimlemeler aracılığıyla metnine taşır. Yazarın yaptığı şey insanların hayatlarını adeta onların “omuzları üzerinden okumaya” çalışmaktır (Geertz, 2010: 490). Özellikle de *Toprak Kokusu*'nda Reşat Enis bu inançları bariz şekilde anlatının merkezine oturtur. Yazar'ın Anadolu'ya dair ilk romanıdır ve gördüğümüz kadarıyla burada sürekli dinsellik içinde yaşayan insanlarla karşılaşmıştır. Romanda bunu o kadar merkeze taşımıştır ki insanların yaşamlarını bunun etrafında anlamlandırır, bir başka ifadeyle anlamları çoğunlukla bu dinsellik içinde arar. İnsanların yaşayış biçimi daima bu akıl yürütme etrafında anlaşılır hale gelir. Çünkü inanç, “biçimsiz bir uzayı” kutsal ve profan olarak ayırmak suretiyle varlığa dair temel bir anlam yükleyen ontolojik bir meseledir; kutsalın tezahürü bir referans noktası oluşturarak ontolojik olarak dünyayı kurar (Eliade, 2016: 36). Dolayısıyla omuzları üzerinden bakılan topluluğa içkin anlamlar ancak bu şekilde ontolojik bağlamda yakalanabilir. Bu görme şekliyle yazar, okurda içsel bir anlama hissiyatını yaratır. Romanda (tek bu romanda olmasa da en çok burada barizdir) bir yanda her şeye inanan, bütün yaşayışını inançları çevresinde kuran insanlar; diğer yanda bu inançları iyi gözlemlemiş ve bunların üzerinden halkı sömürenler vardır. Köyde insanların inançlarını sömüren insanlardan biri de Yarım Hacı lakaplı din adamıdır. Örneğin, köyün en güzel evini ele geçirme planı yapar. Ve birkaç hafta boyunca evin sahiplerini, evin cinli perili olduğuna inandırır. Sabah namazına kalkan insanlar evde beygir bulur, muhakkak ki cinlerin perilerin işidir diye yorumlanır. Evin sahibi bir süre evden uzaklaşır, sonra okuyup üfler yine de kâr etmez, cinler evini karıştırır, taşlar. Ev sahibi bir çare bulamaz ve Yarım Hacı'ya gider: “sarığının temizliğine, siyah pof cüppesinin yeniliğine bakanlar, onda ulemadan bir adam hali görüyorlar (...) hürmet ve itibar gösteriyorlardı” (Toprak Kokusu, 2002: 21). Yarım Hacı insanları avluda toplayıp

kibleye karşı ayakta dua ettirir ama taşlama o gece de devam eder. Bunun üzerine ev sahibi evini yok pahasına satılığa çıkarır. Köylünün aklı şaşar, onlara göre “orada oturmak için, hele orayı satın almak için zirdeli olmak lâzımdı”. Ancak evi Yarım Hacı dörtte biri fiyatına satın alır ve cinler periler birden kaybolur. Yine aynı din adamı, o sıra sıtma salgını için devlet tarafından gönderilen kininlere el koyarak okunmuş kâğıt diye halka satar, hastalanan kişi o şifalı muskayı yutmak için Hacı'nın evine koşar. Köyde yapılan bir Cuma ayininde önce saatlerce zikir çekilir ardından da zikre katılanlara zezem dağıtılır, Peygamber sakalı ve hırkası öptürülür:

“Hazreti Peygamberin suyu bulunan pis kabak, dindarane huşu içinde titreşen, kendinden geçen kadınların ellerinde dolaşır; ağızdan ağıza yapışır. Sonra, içinde birkaç kıl -Peygamber Muhammed'in sakalı- bulunan kirli, kara bir şişe ortaya çıkar; bir sürü dudak -iğrenmeden, tiksinden- birbiri ardı sıra kara şişeye değdirilirdi. Peygamberin elini yüzünü yıkadığı yarım kalıp sabun, yaktığı mum ve sırtına giydiği hırkanın parçası da görüldükten sonra, kapıdan çıkılırken Kirli Fatma'nın avucuna -karınca kaderince- herkes bir miktar para sıkıştırır; fakat bu, bir kâğıt liradan aşağı olamazdı” (Toprak Kokusu, 2002: 28)

Olayların geçtiği yer “Kötüköy”dür. Gerçekte böyle bir köy yoktur ancak yazarın neden böyle bir isim seçtiği köyü anlatış şekline rahatça çıkarılabilir. Yazar Kötüköy'ün “gerçekten kötü” olduğunu, öğretmen olarak atanıp İstanbul'dan gelen Yalçın'ın izlenimleri üzerinden gösterir. Köy, fakirlik ve cehalet kışkıracıdır. Üç yüz insan bu köyde camızlarıyla, öküz ve eşekleriyle birlikte yaşar, çok pis bir yerdir, ev aralarında bulaşık suyundan hiç kurumayan vıcık vıcık çamurlar vardır:

“bu iğrenç sokakların bütün mikrobi ve pisliği; kırba karınlı çocukların çıplak ayakları, nalçalı postallar, altlarına sivri uçlu kösele dikilmiş sarı çizmeler, çarıklarla tek gözlü köstebek yuvası evlere taşınıyordu (...)

Binlerce karasineğin vızıldadığı tetanos kaynağı gübre yığınlarında; kirli entarilerinin çıplak topuklarına değen ucunu kaldırarak çükleriyle oynayan sümüklü, dalaklı, değnek bacaklı çocuklar yuvarlanıyordu.

Köy yollarındaki bulaşık suyu birikintilerinde on binlerce sivrisinek kaynaşıyor; dam üstlerinde kahve peykelerinde ölü benizli, değnek bacaklı sıtmalılar birer loğ taşı gibi uzanıyordu. Anofelin zehirli iğnesini yiyip de nöbetlere tutulanlar paçavra bağlayacak evliya; okutup üfletecek, mıska yazdıracak, sıtma kesecek hoca arıyor; hastalığa sebep oldu diye hıyar, yoğurt, yumurta yemeye tövbe ediyor; sıcaktan, rüzgârdan korkuyordu.

Kir, bit içinde yüzyordu Kötüköy'ün insanları... Köylünün çoğu, sırtına taktığı gündelik kılığını ayda yılda bir çıkarırdı. İşten baş kaldırdığı, boş kaldığı zaman; nasırlı ellerini basma mintanına, karadonuna, Trablus kuşağına sokar, dakikalarca hadır hadır kaşınır da bitini ayıklamayı hatırına bile getirmezdi.

Köylü kadının, örgülerle kuyruk sokumuna kadar uzattığı saçının her telinde bit dolaşır. Yalçın, bu pis insanlara daima acıyarak bakar, 'Köylü ancak suya düştüğü zaman yıkanır!' diyen Fransız âlimini hatırlardı.

Gerçekten de erkekler ayda yılda bir, Kurbağalı Dere'nin bulanık sularına -kazlar gibi- şöylece girip çıkarlardı; kadınlar evlerin ortasında, bir leğen içinde su dökünürler, sonra da kirli suyu kaldırıp yola döküverirlerdi." (Toprak Kokusu, 2002: 32-33)

Bu fakir yaşamlarının içinde köylülerin hayatlarını devam ettirebilmelerinin tek yolu tarım ve hayvancılıktan geçer. Bu bağlamda yazar köylülerin doğa ile ilişkilerini sorunsallaştırır; hayvanlarıyla ilişkilerini gözlemler ve kendilerindense hayvanlarına daha çok değer verdiklerini görür. Tabi bu değer "hayvan severlik" hislerinden çok uzaktır; onlar maldır, geçim kaynaklarıdır:

“Başlarını soktukları yemlik; bütün bir ev halkının etrafına çöküp kaşık salladığı çinkoları dökülmüş çorba kâsesinden daha temizdir. Ortasından kirli bir kumaş parçasıyla bölünen ahır; köylünün yatıp kalktığı; ocağının tezeklerine avuçlarını vererek düşüncelere dalıp gittiği, bulgurunu kaynattığı odadan daha rahattır. Köylü, geceleri, yola bakan kapısını örterek tek hava ve ışık deliğini kapayıp karanlığa ve havasızlığa gömülürken; ahırın geniş deliği günün her saati açıktır. Birisinde döşeme gübre ve sidikle vıcıklaşmış amma, ötekinde daha mı temizdir? Gübre, saman, süprütülük; köylünün hem yatak, hem yemek, hem oturma, hem -ayda yılda bir de olsa- yıkanma yerinin taş döşemeleri arasında eksik midir ki! Kokudan yana hiçbir farkı yok” (Toprak Kokusu, 2002: 39)

Kendisinde de bit olmasına rağmen köylü, hayvanı bitlenmesin diye özenle tarayıp yağlar. Reşat Enis’in köylülerin doğayla ya da kutsal olanla ilişkisini gözlemlemesi, yukarıda da bahsettiğimiz gibi, ontolojik olanı işaret ettiği için bizim tartışmamız açısından anlamlıdır. Bir oluş, bir pratik içine giren etnografin gördüğü ve yorumladığı gibi Reşat Enis de köylülerin “ethos”unu ve “dünya görüşü”nü ortaya koyar. Geertz ethosu “bir topluluğun yaşamlarının tonu, karakteri ve niteliği”, dünya görüşünü ise “vakaların yalın gerçeklikleriyle gözlerine nasıl görüldüğü” olarak tanımlar (2010, s.153) ve ethos ile dünya görüşü arasındaki ilişkiyi de döngüsel olarak görür. Yani özünde, insanların ethoslarını ve dünya görüşlerini yakalamaya odaklanan etnografi, kelimenin tam manasıyla “yorumların üzerine yapılan yorumlardır”. Çünkü hâlihazırda ethos ve dünya görüşü, bir insan topluluğunun dünyayı nasıl yorumladığını gösterir. Tüm bunlardan yola çıktığımızda anlamın her daim pratikte, eylemde olduğunu görüyoruz. Burada da etnograf gibi bu pratikleri gözlemleyen bir yazar vardır. Örneğin neden okul kenarına bir mezarlık inşa edildiği, aralarında anlamlı bir ilişki olup olmadığı üzerine düşünür:

“Hemen her köyün kabristanı niçin burnunun ucundadır? Bu ölüye hürmetlerinden mi ileri gelir? Değil... Çünkü, helâ çukuru açmaktan üşenen köylü, sıkışınca köy kabristanına koşar ve en taze mezar hörgücünün bile gerisine çöküp uçkur çözmekten, barsaklarını boşaltmaktan çekinmez... Kendine saygısı olmayan bir adam ölüsüne hürmet mi düşünecek? O hâlde? Ölüsünü yakına gömmenin sebebi ne ola? Uzağa götürmekten mi yılıyor? Bir tembellik neticesi mi? Yoksa... (...) Mezarlık, âdeta süprüntülüktü. Köylü; ölüsünü buraya gömüyor; hastalanan öküzünü camızını kesip etini çok ucuza köylüsüne dağıttıktan sonra -ki, köy halkı ancak böyle bir fırsat zuhurunda ve kurban bayramlarında etin yüzünü görürdü- kemiklerini, barsaklarını gene bu kabristana gömüyor, aptesini burada bozuyordu. Yağmur selleri -ne bilgisizliktir!- bütün bu çirkefi alıp, kabristan kenarındaki, köyün biricik su kuyusuna süzüyordu.”  
(Toprak Kokusu, 2002: s.30-31)

Köylülerin nasıl bir ethos ve dünya görüşüne sahip olduklarını tespit etmeye, onların gözünden görmeye çalışan yazarın, köy hayatına dair saptamalarından biri de marangozun çok önemli bir kişi olduğudur. Kırılan sabanları tamir eden marangozlar âdeta canlılığın devamını sağlayan yegâne unsurdur. Bir diğeri ise dinktir:

“Dink, köylünün hayatına karışan en mühim unsurdur: Ekip biçtiği buğdayı dinkte dövürür. Dinkte kırdırır. Yarma yapar. Kaynar su içinde haşlanmış; üzerine yağ, tuz, biber atılmış, soğan doğranmış yarmanın lezzetini bir de köylüye sormalı!... O, iştahla yediği bulgurunu da dinkte hazırlar. İşte hepsi bu kadar... Köylünün yediği budur.” (Toprak Kokusu, 2002: 209)

Köye tahsildar gelmesi, köylü için mühim ve sıkıntılı bir olaydır. Tahsildarın geleceği haberini köylü hemen duyar; “Köylünün kirden tıklı kulağı mecazi manada deliktir”. Köylünün “kurnaz” olduğunu gözlemler; vergi tahsildarına kendileri yemek için

kıyamadıkları tavuğu keserler ancak gösterdiği saygı da menfaatleri nispetindedir. Tıpkı hayvana verilen değer gibi. Trenleri sevmezler; hem “gâvur icadıdır” hem de kendilerinden alınan yol vergisinin trenler yüzünden olduğunu sanırlar. Ama bir taraftan devletten de mahkemedan de korkarlar. Köylü, hastalığı ne olursa olsun iğne vurulması gerektiğine inanan ve kendisine iğne vurmeyen doktoru doktordan saymayan; ölüm döşeğindeki hastası için doktora “bir iğne yap, kurtar kadını” diye bağırarak, mucizelere inanan kişidir. Sorunlarını büyü ile çözmeye çalışırlar, yağmur yağsın diye de yağmur duasına çıkarlar, mavi gözlü kişiyi uğursuz sayarlar. Kapı eşliğinde dövülen çocuğu, cin çarpacağına inanırlar; bu yüzden de çocuklar ya içerde ya da dışarda dayak yerler. Ağadan parasını alan ırgat şehre koşar; genelevde ve kumarhanede hepsini harcar. Yazar ayrıca köydeki kız isteme, nişan ve düğün geleneklerini de detaylı bir şekilde aktarır.

İnanç meselesi özellikle *Toprak Kokusu*'nda yoğun bir şekilde konu edildiği için daha ziyade onun üzerinde dursak da yazarın diğer eserlerinde de parça parça inançlarla ilgili aktarımlar vardır. *Afrodite Buhurdanında Bir Kadın*'da; “Kesikbaş Dede” isimli evliyanın mezarı üzerine yapıldığı iddia edilen yatırlı ev, bir kadir gecesi Fatih'teki camilerde çıkartılan ve öptürülen Sakallı Şerif, kocasını sevgilisinden ayırmak isteyen bir kadının mezarlıkta yaptığı büyü, yeni doğana dair ritüeller, bel soğukluğu hastalığının tedavisinin Arap bir kadınla sevişmek olduğunu düşünen insanlar anlatılır. *Yolgeçen Hanı*'ndaki bir köy halkının Muhal Partisi'ne (Demokrat Parti alegorisidir) oy verme sebebi; sandık başında bir keçinin bu partinin oy pusulalarını yere düşürmesi, halkın da bunda bir keramet görmesidir. *Despot*'ta su içinde kalan kılın yılan, kırk gün gübre içinde bırakılan tohumlanmış patlıcanın akrep olacağına inanan insanlar vardır. Maden işçileri arasında yaygın bir hayalet inancı mevcuttur; “Arap” adında eski bir maden işçisinin ruhunun madende sıkışıp kaldığına inanılır. Vandalistler diye bir grubun varlığına ve telekinezi ile deprem yarattıklarına inanan profesörler vardır. Bu bağlamda Reşat Enis inançların da yalnızca bir zümreye ait olmadığını da altını çizer. Birçok okumuş insan

Pembe Hafız tarikatına üyedir. Halk tababeti her kesimden insan arasında çok yaygındır. *Sarı İt*'de ana kahraman Selim'in iş aramak için İstanbul'dan Ankara'ya gelir ve bir sabah Ulus'a gider. Hacı Bayram Cami civarlarındadır, oradaki insanları gözlemlemeye başlar ve yine anlatım biçimi etnografik bir nottan farksızdır:

“Saat 8,30... Ankara kalesinden gelen taptaze bir rüzgâr yüzünü serinletiyor... Şadırvanın açık musluğunda bir melodi: Şıp... Şıp... Şıp... (...)

Hacı Bayram Velî Hazretlerinin türbesi önünde. Türbenin açık kapısında, ayaklarının ucuna basa basa girip çıkan insanlar... Türbenin tek penceresi önünde iki işçi gördü: Başlarını omuzlarına yatırmışlar... Nasırlı avuçlarını açmışlar... Elleri gibi, eski elbiseleri de yer yer kara... Niçin içeriye girmiyorlar? Hacı Bayram Velî Hazretlerinin huzuruna bu kılıkta çıkmaktan utanan bir halleri var... İş mi diliyorlar Velî'den? Kapısında çalıştıkları işveren için insaf mı? Selim de ayaklarının ucuna basa basa türbeye girdi. Başında siyah sarık bulunan yeşil örtülü büyük sandukanın bir genç kız... Saçlarını ve çıplak kollarını beyaz örtü altında gizlemiş. Dualar okuyor. Nişanlısı, ya da kocası mı yüzüstü bırakıp kaçtı? Hasta anasına şifa mı diliyor? (...)

Yanı başında orta yaşlı bir kadın, elindeki kitaptan bir şeyler okuyor... Başkalarının hazırladığı yazılı demeci okuyan bir politikacı, bir hükümet adamı gibi... Selim'in de böyle bir dua kitabı olsaydı ya!

Çıktı türbeden; gene ayaklarının ucuna basa basa ve nefes almadan... Türbenin tam karşısındaki eski evin acayip tahtaboşunda pijamalı bir yaşlı duruyor... Göğüs bağı açık... Bir eli gökyüzüne dönük... Ya öteki eli? O el kalkmıyor... Belli ki inmeli... Hacı Bayram Velî Hazretlerine dualar okuyor uzaktan... Öteki kolunu da kımıldatabilse! İşte o zaman iki elini gökyüzüne açabilecek: ‘Şükürler olsun Hacı Bayram Velî Hazretleri’ Diyebilecek...



Bir söğüt ağacı dibine yerleştirilmiş, musluklu üç büyük küp... İnce zincirle ağaca bağlı, kalayı sıyrılmış bir tasta kana kana su içti Selim... Ne de soğuk! Kafasında bere, sevimli bir adam, sakalını sıvazladı. Gözlerinin içi gülüyordu:

- Soğuk, değil mi? Diyordu; sabah namazından çıkan cemaat için diye akşamdan dolduruyoruz küpleri...

Caminin imamı olmalı bu... (...)

Avluya bakan küçük kebabçı dükkânının gramofonunda bayağı bir piyasa şarkısı... Hacı Bayram Velî Hazretlerinin türbesine baktı; utandı. Avlunun alçak duvarında bir bacağını altına alıp oturan, saç sakala karışmış yırtık elbiseli adam, altlık yaptığı kâğıda bir şeyler cızıktırıyor. Avlu kapısında yoksul bir kör, iki de bir parmağını ağzında ıslatarak, göğsüne sıkıştırdığı ‘Hacı Bayram Velî’ adlı kitapçığı saymaya uğraşiyor... Camiye bitişik kilise harabesinin duvarına yuva kuran bir leylek, takırdadı uzun süre...” (Sarı İt, 1968: 46-48)

Sonuç olarak bu bölümde, etnografide çalışmanın bağlamını ortaya koymak, incelenen yerin ve olayların keskin bir resmini çizmek anlamında kullanılan ve “yoğun betimleme” olarak adlandırılan metinleştirme pratiğini, Reşat Enis’in de eserlerinde tıpkı antropolojide olduğu gibi kullandığını ortaya koymaya çalıştık. Ancak betimlemelerin açıklığı ve niteliği konusunda da edebiyatın imkânlarının, etnografiye göre çok daha geniş olduğunun altını çizdik. Metinlerde saptadığımız yoğun betimlemeleri de beş eksenle etnografik metinselleştirme pratikleriyle beraber okuduk. Bunlardan birincisi, çalışılan konunun ne olduğunu, işin kendine özgü pratiklerini aktarmak suretiyle ortaya koymaktır; “ne” üzerine konuşulacağını somutlaştıran bir anlatı oluşturulur. Birçok etnografide de metnin hemen başında konunun, yazarın da yaptığına benzer bir şekilde resmi çizilir. Reşat Enis de fabrikanın, fabrika işçilerinin; köyün, köylünün; gazetenin, gazeteciliğin pratiklerini bu bağlamda yoğun betimlemeye girişir. İkincisi, betimlemelerle olayları

aktarıırken insanların sesini metne taşıma meselesidir. Reşat Enis de zaman zaman insanların sesine doğrudan metin içinde yer vermiştir. Üçüncüsü, yer ve kişi isimlerinin şifrenmesidir. Yazar kişilerdense olaylara dikkat çeker ve adeta bir etnograf hassasiyetiyle kişileri, olay yerlerini ifşa etmez. Dördüncüsünde, incelediğimiz eserlerde etnografiyle paralel olarak, tecrübeleri metinleştirirken hâkim duyunun ekseriyetle “görme” olduğundan bahsettik. Beşincisi ve sonuncusu ise, yazarın romanlarında dile getirdiği insanların ethos ve dünya görüşlerini yakalamak gibi ontolojik ve etnografik bir girişimde bulunduğudur. Özellikle de inançlar bağlamında bu eğilim göze çarpar.

#### 4.2.3. Holistik Kod

Bu bölümde Reşat Enis’in mekânlar, hava durumu, ruh halleri ile olaylar arasında kurduğu bağları, oluşturduğu örüntüleri etnografik bakışın içinden okumaya çalışacağız. Yazarın eserlerinde, temelde meslekleri sorunsallaştırarak kenar mahallelerde oturan, yoksul insanların hayatlarını, kısaca emekçi sınıfın yaşamını anlatmaya odaklandığından bahsetmiştik. Bu hikâyelerin içinde mecburen patronlar, ağalar da geçer ancak yazarın bu hayatlara karşı tavrı bir hayli şüphe uyandırır. Romanlarda patronun (işveren, ağa, reis, empozaryo, sendika başkanı) davranışı, hayata bakışı basit, sıradan ve spekülâtif bir temsil üzerinden aktarılır. Bütün patronlar “ahlâksızlığın pençesinde”, tek dertleri para kazanmaktır ve hiçbir insani değerlere sahip değildirlir. Örneğin *Afrodite Buhurduğunda Bir Kadın*’da Yıldız’ın kocası Osman, fabrikada iş kazası geçirip kör kalır, bu sebeple tazminat gibi hiçbir sosyal hakkını almadan işinden olur. Yıldız aynı fabrikada işe girer ancak bu zor yaşam koşulları onu patrone dan zam istemeye iter. Patron, akşam kendisiyle birlikte olması karşılığında durumu değerlendireceğini söyler: “Kırmızı yanaklı patron

Hetairizmci<sup>23</sup> idi. Ve, kör kocasına, ona yaşamak hakkını bağışlaması için Yıldızın kendini feda etmesi, patronunun kucağına atılması lazımdı. Fakat... hayır. O artık etiyle ödeyeceği bir iyilik istemiyor. Henüz büsbütün aç değildiler” (2009: 64). Kendini “teslim etmeyen” Yıldız’ın cezası, daha da az ücretle gece vardiyasında çalışmak olur. Romanlarda “kötü” stereotipi oluşturan bir diğer figür “din adamları”dır, onların da hepsi para kazanmak için insanların duygularını istismar eden, dolandırıcı, üfürükçü, tacizci tiplerdir. *Toprak Kokusu*’nda Yarım Hacı Hasan, zekâtını verirken Allah’a bile oyun oynar. Malının zekâtı ne kadar tutuyorsa bir gülek buğdayın dibine o kadar para yerleştirir ve yoldan bir köylü çevirir; “İşte zekâtım” diyerek elindeki buğdayı verir, sonra bir şey hatırlamış gibi arkasından seslenir ve az önce verdiği buğdayı, kişiden üç buçuk liraya satın alır. Böylece hem zekâtını vermiştir hem de cebinden sadece üç buçuk lira çıkmıştır. Birçok din istismarının yanı sıra Hacı, medreseden kalma alışkanlıkla küçük erkek çocuklarına da “fiil-i livata”da bulunur. Reşat Enis, patron ve din adamlarıyla bir çalışma yapmadığı için bu tez kapsamında aradığımız etnografik sesi, onlara dair temsillerde duyamıyoruz. Bu bağlamda onlara dair bu basmakalıp görüşleri burada dikkate almadan bir okuma yapacağız.

Yazar, patronların ya da din adamlarının aksine gerçekten hayatlarına girip gözlemediği insanların yaşayışlarını, inanışlarını, durumlar karşısında aldıkları ahlakî pozisyonu, aile durumlarını, sıtma, kolera, verem, trahom ya da zührevi hastalıklarını ve sosyo-ekonomik koşullarını holistik biçimde okur. Baktığı yerden tüm bunlarda bir uyum görür, zira yazara göre biri diğeriyle temelde ilişkilidir. “Yoğun Betimleme Kodu” bölümünde dile getirdiğimiz gibi yazarın, bedeni okuma girişimi de bu bakışın bir tezahürüdür; olaylar birbiriyle o kadar ilişkili ve iç içedir ki birinden bir diğeri rahatlıkla

---

<sup>23</sup> Resmi bir evliliğin olmadığı ve topluluktaki kadınların, erkeklerin ortak mülkiyeti sayıldığı, eski toplumlara atfedilen bir sosyal sistem

çıkarsanabilir. Bu bağlamda “sınıfın kaderini yaşamak”, “uzam ve üzerinde geçen hayatları birbirinin izdüşümü olarak görme” ve “insanların uğraştığı iş ile yönelimselliğinin paralel okuması” kategorileri altında Reşat Enis’in holistik bakışını çözümlenmeye çalıştık. Bu kategorilerin birbirinden tamamen bağımsız şeyleri ifade etmediğini de belirtmemiz gerekir. Sınıfının kaderini yaşamaya, uzama tezahür eden hayat ve mesleki yönelimsellikte yürütülen akıl da bir yanılla dâhildir.

Öte yandan bunları açıklamaya geçmeden önce yazarın, bir takım kurgusal eklemelerle bu holistik atmosferi pekiştirmek, hissiyatı derinleştirmek istediğinin de altını çizmeliyiz. Bunlardan en çok dikkat çeken, romanların içindeki meteorolojik olaylardır. Olumsuz hava koşulları (seller, yağmurlar, fırtınalar, karanlık hava...), ya müstakbel bir felaketi haber verir ya da hali hazırda o anda yaşanan bir musibete, talihsizliğe, sıkıntıya, kedere mutlaka eşlik eder. Hava durumunu okumayı bilen biri, uzamda neler yaşandığını az buçuk tahmin edebilir durumdadır. Bir diğer pekiştirme olarak okunabilecek kurgusal eklemeler de akla hayale sığmayan, gerçek dışı “karşılaşmalar”dır. Yazarın her romanında en az bir tane olağanüstü karşılaşma bulunur. Bu karşılaşmaların niteliği, geçmişte bir şekilde birbirleriyle ilişkisi olan insanların, belirli bir zaman sonra taraflardan biri bambaşka bir durumdayken yeniden yollarının kesişmesidir; bir tanesi mutlaka büyük bir değişim geçirmiştir. Bu kapalı döngü kader anlayışıyla Reşat Enis, insanların dünyaya değil, salt birbirlerine açılmış oldukları hissiyatını uyandırır ve bir “hesap gününün geleceğine” dair umut beslediği izlenimini verir. Bunları elbette etnografinin sesine katmıyoruz ancak holistik okumayı yoğunlaştırma işlevi gördükleri için bahsetmeden geçmek istemedik. Hava olayları ile karşılaşmaları kurmaca olarak ele alsak da burada yazarın yapmaya çalıştığı şeyin bağlamı bizim için önemlidir. Çünkü bunların hepsi, pekiştiriciler de dâhil olmak üzere, bir bütün olarak evrende kaosa izin vermeyen bir bakışa işaret eder. Reşat Enis de, tıpkı etnografların yaptığı gibi, biçimsiz uzayı birkaç kavram etrafında düzenlemeye çalışır. Olan biteni, bu kavramları içeren kategorilerle

anlamlandırır. Çünkü içine girilen, gözlenen hayat bütünlüklü bir şeydir ve onun alegorisi yapılırken de bu bütünlük hali, metin dolayımıyla taklit edilerek yeniden üretilir. Ve herhangi bir konuda bir çalışma ortaya koyan kişinin temel derdi de tutarlı bir okuma yaparak anlamlı laflar edebilmektir.

Yazarın çözümleme yapmak için ayağını bastığı yer “sınıf”tır. “Konu/Sorunsal Kodu” bölümünde bir mesleğe eğilmenin tartışması yapılmıştı, oradaki argümanlardan hareketle Reşat Enis için kurucu ilkeyi “insanların ait olduğu sınıf” olarak alabiliriz. Bu ilke; fakirlik, hastalık, inanç gibi devamında gelen bütün kavramları kendine bir mıknatıs gibi çeker. Bu açıkça materyalist bir okumadır; Marks’a referansla basitçe ifade edersek yazar, “alt yapı üst yapıyı belirler” der. Bu nedenle insanlar, sınıflarının kaderlerini yaşarlar. İşçi ailesinde doğan bir çocuğun ne şekilde yaşayacağı üç aşağı beş yukarı bellidir. *Afrodite Buhurdanında Bir Kadın*’da Yıldız, hamile olduğunu duyunca sevinemez bile, zira daha başlamamış bir hayat da olsa müstakbel olasılıklar ortadadır: “Daha sekiz yaşındayken kanına belsoğukluğu aşıl原因an kız, yarın kaşarlanmış bir fahişe olacaktı. İrzına geçilen beş yaşındaki küçük, yarın Beyoğlu’nun kötü evlerinde dolaşacak; köşe başlarında, soymak için adam kollayacaktı” (2009: 24). Romanlardaki yoksul hayatlar, fuhuşa ya da sokağa düşmek, verem, trahom gibi hastalıklar ve bu kötü hayatların kötü sonları hep bu çerçevede değerlendirilebilir. *Gece Konuştu*’nun evsiz çocukları ya yetimdir ya dağılmış fakir ailelerin çocuklarıdır ya da ebeveynleri madde bağımlısıdır. Mecburen sokağa düşüp hırsızlık ve fuhuş yaparlar; bir şekilde yasa dışı işlere karışırlar. Yine aile sıkıntılarının bir diğer önemli tezahürü fuhuşa sürüklenen kadınlardır. Her romanda çok sayıda kadın hemen hemen aynı sebeple fuhuş yapar. Yıldız’ın talihsizlikleri bir tren kazasında ailesini daha küçük bir çocukken kaybetmesiyle başlar. Sonra yanında kaldığı amcasının tacizine uğrar. Hayatı boyunca da tacize uğramaya devam eder, patrona metres olur ve en sonunda da fuhuş yapmaya başlar. Benzer bir şekilde parasızlığın ve bakımsızlığın bir başka sonucu da hastalıklardır. *Toprak Kokusu*’nda o dönem Adana’da

yaşanan sıtma salgını konu edilir. Yazara göre bu sınıfsal bir sorundur. Gıdasızlıktan ve hijyensizlikten halk sıtmadan kırılırken ve çareyi de hacı hocalarda ararken, zenginler aşularını İstanbul'dan getirtir, sağlıklı beslenip hijyenik koşullarda yaşarlar. İnsanların yaşam koşullarının yansıması olan bir başka sorun da zührevi hastalıklardır. Keza verem de yoksulluk ve açlığın pençesindeki insanların makûs talihidir. *Ekmek Kavgamız*'da bu verem konusu çok geçer. Hastanelerde yer yoktur, herkes tedavi alamaz, insanlar hayatlarına devam edebilmek için verem olduklarını saklarlar. Ve sonunda ölenlerin geride bıraktığı yetimler mutlaka fuhuş batağına düşer. Kısacası yazar “hastalıklı” ve “sağlıklı” olma hallerine biyolojinin gözünden bakmaz, bilakis olayı toplumsallaştırır ve sistemin içinde, nedenleriyle birlikte değerlendirerek bütüncül bir okuma yapar. Elbette insanların bu sefalet içindeki yaşamları yine perişan biçimde sonlanır. *Gece Konuştu*'daki evsiz gençlerden bir gözü cam olan Çakır Efe, doktora gidip bir tedavi alacak parası olmadığı için hastalıktan zavallı bir biçimde ölür: “İğreti gözü hâlâ açıktı. Ağzının etrafında pıhtılaştıran yeşil kusmuklar, duruyordu (...) Aylardan beri su görmiyen iri vücutta, kir, damarlaşmıştı.” (1935: 101). Çakır Efe'yi gömecek kefen bile bulamazlar, kıyafetleriyle gömerler. *Ağlama Duvarı*'nda Pilot Neriman yağmura dayanamayan gecekonduyunun çökmesi neticesinde ölür. Pek çok kişi ya iş kazalarından dolayı sakat kalır ya da tifodan ölür. *Afrodite Buhurdanında Bir Kadın*'da maden işçisi olan Osman, oğlu ile birlikte madendeki bir göçük sonucu hayatını kaybeder.

Bir diğer holistik okuma kategorisini, “uzam ve üzerinde geçen hayatları birbirinin izdüşümü olarak görme” şeklinde ele alabiliriz. Uzam ve olaylar arasında kurulan ilişkiye geçtiğimiz bölümde de dikkat çekmiştik. Ancak orada daha ziyade uzamın betimlenmesi bağlamında üzerinde durmuştuk. Burada ise bu ilişkinin bütüncül bir yorumlama girişimini işaret etmesini konu ediyoruz. Bu bağlamda yazar, fabrika - fabrika işçileri - fabrikanın işleyişi ve köy - köylü - toprak ırgatlığı arasında paralellik kurar. Bununla birlikte karanlık uzamlar ve karanlık hayatlar da birbirleriyle bağlantılıdır.

*Gece Konuştu*'da Beyoğlu'nun daracık sokakları, pencerelerinden ışık sızmayan, yüz yüze bakan, içinde "bin bir türlü ayıp işlenen" taş binalar, tekinsiz hayatların izdüşümüdür. Uzam, orada neler yaşandığının ve yaşanabileceğinin ipuçlarını taşır. Gündüzleri bir beyefendi kahvesi olan ama geceleri evsizlerin kaldığı Aynalı Kahve, günün iki farklı zaman diliminde iki farklı çehreye sahiptir. Geceleri, içinde kalanlar gibi perişandır. *Afrodite Buhurdanında Bir Kadın*'da iş kazalarından, hastalıklardan gıdasızlıktan sefil olan işçilerin yaşadığı ve fabrikaların bulunduğu Haliç:

"Haliç! İnsan, sanır ki, kara mavnalar asırlarca evvel okyanuslarda yaşayan deniz canavarlarının leşleridir. Arada, bir küçük istimbol, aç bir timsah kudurmuşluğuyla bu canavar leşlerine rampa eder; birkaçını dişler ve sürüklemeye uğraşır.

Dökülen petrol ve benzinlerin kavs-i kuzehler çizdiği durgun, kirli sularda, çürümüş küfelerin, konserve kutularının, şişelerin, kedi, köpek leşlerinin yüzdüğünü görürsünüz. Çökmüş sahillere zincirlenen harap gemiler, engizisyon zindanlarında prangaya vurularak çürümeğe bırakılmış birer mahkûm hissini verirler... Dünya coğrafyasının "Corn d'or..." adını verdiği şu bulanık su; yecüç mecüç binaları, bozuk pis kaldırımlarile, aldatılmış bir kocaya benzeyen İstanbulun tam alını ortasında "altın boynuz!"... gibidir." (2009: 45)

*Toprak Kokusu*'nda köy ile köylü de benzer bir analogik ilişki içindedir:

"Kavurucu güneşin altında, kerpiçleri sararmış penceresiz köy evleri; fırından henüz çıkmış, kapakları sınımsız örtülü toprak güveç tencereleri gibiydi. Şiş karınlı, değnek bacaklı köy çocukları; gölgeliklerde, tezekler arasında yuvarlanıyordu. Köy dükkânının (ki, aynı zamanda köy kahvesiydi) taze yapraklarla örtülmüş 'hayme'si altındaki tahta kanepede, bir ihtiyar, kirli ayaklarının parmak aralarını ayıklıyordu. İki delikanlı, pekmezli küncü helvasına tavlasına oynuyordu. Bir masa başında üç orta yaşlı adam, eskilikten hasırlarının

ortası delinerek oturağı alınmış çocuk iskemlelerine dönen alçak sandalyelere külçe gibi yığılmışlardı. Benizleri sapsarıydı. Avurtları çökmüştü. Yamalı soluk güdükleri, kirden muşambalaşmıştı. Serbest buğday politikasıyla zenginleşen, parayı harcayarak yer arayan müsrif köylü efendilerimiz bunlar!” (2002: 274-275)

Adana’daki genelev de orada çalışan kadınlar gibi “çıkamaz” Taşçıkan Sokağı’ndadır:

“Garplılar, bir evin medeniyet seviyesini aptesanesinden ölçerler. Bir şehrin medeniyet seviyesine de kerhane sokakları en şaşmaz miyardır. Adana’da sanki bütün yolların ucu ‘Taşçıkan’a gider. Bu çıkamaz sokak; kokuşmuş, bozuk kaldırımları, büyük ve eskimiş evleri, hastalıklı sermayeleriyle; şehrin bedenine apandisitli körbarsak gibidir. Çıkamaz sokak, hayatında zaten bir çıkmaza girmiş bulunan zavallı orospucuk için bir ikinci çıkmazdır.” (2002: 284)

Melek’in oturduğu villanın arkasındaki yoksul mahallede fakirlikten, mutsuz, sinirli ve bezmiş insanlar:

“Kerpiç duvarları sağa sola çarpılmış evler... Sabun kiri çamaşır ve bulaşık sularının yağmur birikintilerine karıştığı çamurlu, kaldırımsız sokaklar... Bu sokaklarda sessiz, gürültüsüz oyunlarla eğlenen saçları karışık, ayakları yakın çocuklar... Melek, bu çocuklara baktıkça yüreğinin burkulduğunu hissedirdi. Yirmi dört saatte bir çöktükleri yemek sofrası başında hayata ve insanlara hınç duyan ırgat babadan, ırgat anadan, binbir ıstıraba mal olan karasomunun ve yağsız fasulyenin hikâyesini dinleye dinleye sanki onlar da hayata ve insanlara küsmüşlerdi. Oyunlarında; dert, tasa içinde hayattan usanmış büyüklerin bıkkın melâli, usluluğu göze çarpardı. (Bir fakir sofrası, en candan insanları bile birbirine düşüren bir garip hususiyet taşır. Yarı aç kursakla dimağ arasında sanki görünmez sinir bağı vardır: Doymayan mide, dimağda ihtiras fırtınaları yaratır. Bu sofa



başında koca, karısının; kadın, kocasının; evlâtlarına babaların; ana babalar, evlâtların yediğini görür.)” (2002: 245)

Uzamı düzenleme hususunda yukarıdakilerden farklı bir başka örnek de *Afrodite Buhurdanında Bir Kadın*'daki tren anlatımıdır. Bu kez yazar Ankara Ekspresi evrenini, satılan dört ayrı bilet mevkii üzerinden kategorize eder. Ve bu kategoriler dolayısıyla bir sınıf mücadelesi okuması yapar:

“Muhtelif karakterde ve ırkta, ayrı düşünüşte insanları, başka başka cinsten hayvanlarla bir yerden bir yere göç eden büyük bir "sirk" gibi, Ankara ekspresi de dört sınıf insan taşır. Üçüncü mevkiden yolcu ile ikinci, ikinci ile birinci, nihayet bütün bunlarla yataklı vagon yolcusu arasında -karakterleri ve düşünüşleri itibarile- dağlar kadar fark vardır. (...)

Birinci mevki kompartımanda, herhangi bir suiistimalden sonra kaybettiği mevkiinin iadesi için "iltimas" aramağa giden ve seksapelinin tesirinden istifade kaygısıyla karılarını da birlikte götüren adamlar görürsünüz.

İş adamları ikinci mevkide seyahat ederler. Bunlar, kendi aralarında konuşurken, içtimaî kuruluşun bozukluğu neticesi, umumi ahlâk düşüklüğüne miyar olabilecek misaller verirler. İşte bakınız, bir inşaat mühendisi olduğu anlaşılan şu sarışın erkek, "....." şehrindeki büyük dokuma fabrikasının yapılışında rastladığı tuhaf hadiseyi anlatıyor: "....." şehrinde bulunan işçiler, sabahleyin inşaata gelirken koltuklarında getirdikleri ekmeği, akşamleyin geri götürürlermiş. Niçin ekmecli geliyor ve ekmecli gidiyorlar? Bir gün apansız kontrol etmişler. "....."li amele, meğer, evinden getirdiği ekmeği fabrikada oyuyor, değeri beş kuruştan aşağı olmıyan burgulu çivileri içine yerleştirerek ustalıklı aşırıyormuş!

Üçüncü mevki kompartımana gelince...

Üniversiteyi yeni bitirerek vekaletlerden birine kapağı atabilmek için Ankaraya giden yüksek tahsil gençler, iş bulmak ümidile yola çıkan işsizler,

taşrada garsonluk, şantözlük yapacak kadınlar, esnaf ve amele burada baş başadır. Yataklı vagon yolcusu ne kadar kapitalist ve birinci, ikinci mevkide seyahat edenler ne derece burjuva ise, üçüncü sınıf kompartımanda olanlar da o nisbette komünisttirler. Fakat, onların bu komünistçe düşünceleri, bir sevki tabîî neticesidir. Yüzlerce insanın emeğini ve alın terini gaspederek, vicdanına kara bir badana, haris ellerine kan bulaştırarak servetini kolayca yapan ZENGİN karşısında onlar daima nefret ve istikrah duyarlar (...)” (2009: 103-104)

Holistik kodun son kategorisi de “insanların uğraştığı iş ile yönelimselliğinin paralel okuması”dır. Bu kategoriyle, insanların eylemlerinin, inançlarının, akıl yürütmelerinin temel bir dinamikle, yani meslekleriyle okunmasını ifade ediyoruz. Bu, “sınıfının kaderini yaşamak” diye adlandırdığımız şeyin biraz daha farklı bir versiyonudur. Orada ait olduğun sınıfın mutlak hayat hikâyesini yeniden ve yeniden yaşamak söz konusuysen burada kişilerin yaptığı iş ile akıl yürütmesinin örtüşmesinden söz ediyoruz. Örneğin *Toprak Kokusu*’nda köylülerin kumar sevgisini yazar, toprakla uğraşıyor olmalarına bağlar. Çünkü toprakla iş yapmak da bir çeşit kumar sayılır. Keza köylülerin hiç kimseye itimat etmemesinin sebebi de budur, en başta hayatını etrafında şekillendirdiği toprağa bile güvenemez. Hayatının her alanında bir güvensizlik içinde yaşamak durumundadır. *Ekmek Kavgamız*’daki balıkçıların “hayata balık ağlarından bakmaları” bunun bir başka örneğidir. Bir balıkçı kalabalığa baktığında balık sürüleri görmektedir: “Kudret bu insan selinin gidiş-gelişini anavaşya<sup>24</sup> ve katavaşyaya<sup>25</sup> benzetti: İnsanlar, Karadeniz’den Boğaza, Boğazdan Karadeniz’e geçen balık sürüleri gibi” (1974: 85). *Toprak Kokusu*’nda genelev çalışan kızların dindar olmaları, başlarına az sonra ne geleceğini bilemiyor olmalarından kaynaklanır.

---

<sup>24</sup> Balıkların Akdeniz’den Karadeniz’e göçmesi

<sup>25</sup> Balıkların Karadeniz’den Akdeniz’e göçmesi

Bu hususta bedene dair olduğu için biraz daha özel görünen, genelleştirilemeyecek farklı bir holistik okuma örneği *Sarı İt*'de mevcuttur. Münferit de olsa bu vurucu ve akılda kalıcı tespit, yazarın baktığı yerde özelden genele, her daim gördüğü uyumu gözler önüne serer. Bir gün Selim'e bir şey eski mahallesindeki "yarım adam" kunduracıyı anımsatır:

"Pedallarını elleriyle işlettiği üç tekerlekli bir 'bisiklet-araba' ile gelir giderdi dükkânına... Tahta, demir çivilerle ve çekiçlerle dolu küçük tezgâhı başında, pazvalla sımsıkı dizlerine tutturduğu kundurayı pençelerken, kolsuz gömleğinin açık bıraktığı bazularında iri yumurtalar -sıska bir insanın gırtlakđı gibi- inip çıkardı. Devlet kapısında memurmuş eskiden... Kangren olunca, hayatını kurtarmak için doktorlar iki bacağına birden oyluklarından kesip atmış... Ekmeğini kunduracılıkta kazanıyormuş o günden bu yana... Ama, ne hikmetse, 'Yarım adam'ın diktiği kunduralar nasır yapardı; giyenlerin ayağını vururdu. O bir ruh hastasıydı belki de... 'Ayaklı'lara hınç duyuyordu. 'Ayaklı'lardan intikam alıyordu.'" (1968: 9)

*Yolgeçen Hanı*'nda ise bir morg ile morg müdürü arasındaki uyuma dikkat çeker yazar:

"Bir mikroskobun önünde duran morg müdürü, bu lâboratuar dekoruna tıpatıp uyuyordu: Sırtında kamburu vardı. Özensiz kesilmiş ak düşmüş kına renkli saçları ensesine dökülüyordu. Kalın ve seyrek kaşları altında biraz daha ufalan kızarmış gözlerinin bakıştı soğuktu" (1979: 108)

Morg müdürü masa başında biri ile konuşur:

"Çiğerlerim bile, otopsi odasında kokmuş ceset koklamaktan, morg salonuna döndü. Otopsi yaptığım günler, akşam evime dönerken üzerime en ağır esansı bol bol sürmeden çıkarsam, karaya vurmuş bir leşten kaçır gibi uzaklaşıyor çevremden insanlar... Adli Tıp Genel Müdürlüğü bütçesine bir de esans ödeneği

eklense hiç fena olmayacak. Bazan karımın, çocuklarımın ürpererek gözlerime baktıklarını görürüm. Kesip biçtiğim kadavraların yansılarını gözbebeklerimde ararlar sanki... Benimle aynı havayı koklamaktan hem tiksindir, hem korkar gibidirler” (1979: 108)

Romanın, burada bir kısmını alıntıladığımız morg ile ilgili bölümünün gerçeklere aykırı olmasını istemediği için Reşat Enis, Adli Tıp Kurumuna gözlem yapaya gider. *Kırmızı Karanfil* isimli anı-kurgu romanında da burada gördüğü “kadavra havuzları” yüzünden haftalarca yemek yiyemediğini yazmıştır.

Sonuç olarak bu bölümde Reşat Enis’in tıpkı bir etnograf gibi biçimsiz uzayı, gözlemlerinden çıkardığı kavramlar etrafında düzenlediğini ortaya koymaya çalıştık, bunu da etnografik anlatının “holistik kod”u olarak adlandırdık. Çünkü holistik kavramı, parça-bütün ilişkisiyle ilgilidir. Bu yüzden de, “bütünü” parçaların toplamından fazlası olarak gören ve yapılan atıfların her daim “bütünü” işaret ettiği ön kabulüne sahip bir felsefi düşünceyi ifade eden, aynı zamanda da bir sistemi bir bütün olarak ele alma anlamına gelen “holistik” kavramını kullanmayı tercih ettik. İncelediğimiz romanlar özelinde yakalanan holistik koda dair üç kategori çıkarttık. Bunlardan ilki, yazarın kurucu rol atfettiği sınıf kavramından hareketle “sınıfının kaderini yaşamak” diye formüle ettiğimiz, insanların dâhil olduğu sınıfla yaşadıkları hayatın bir bütün olarak görülmesidir. İkincisi, “uzam ve üzerinde geçen hayatların birbirinin izdüşümü olarak görme”dir. Yazar, köy ile köylü, fabrika ile işçi arasında, işçilerin ruh hali ile yaşadıkları mahalle arasında bir uyum görür. Üçüncüsü ise “insanların uğraştıkları iş ile yönelimselliğinin paralel okuması”dır. Yazar, insanların mesleklerinden hareketle akıl yürütmelerini çözümlenmeye çalışır. Tüm bunların yanı sıra holistik atmosferi yoğunlaştıran ancak etnografik anlatının içinde değerlendirmede iki kurgusal öğeden de bahsettik; “hava durumları” ve “karşılaşmalar”. Reşat Enis’in olumsuz hava durumlarını kötü olayların habercisi ya da eşlik edeni olarak kullandığını söyledik.

Olağandışı karşılaşmalara ise evrende kaosa izin vermeyen bakışı işaret etmesi bakımından burada yer verdik. Bu bağlamıyla holistik çözümlemenin kurgusal bir tezahürü olarak okunabilecek olmasından ötürü bize bir fikir verebileceğinin üzerinde durduk.

#### 4.2.4. Ters Yüz Etme Kodu

Reşat Enis'in romanlarında etnografik anlamda dikkati çeken bir başka husus, özellikle döneme göre tabu da sayılabilecek olan fuhuş, eşcinsellik, travestilik, fetiş, ensest, zührevi hastalıklar, Rum ve Hristiyan olma gibi konularda, toplumun anlayışını, genel kanıyı ters yüz eden bir anlatıya sahip olmasıdır. Etnografik metinlerin de Reşat Enis metinlerinin de, “metnin” sunduğu bir potansiyelden yararlandıklarını ve bunu da toplumda kabul görmüş yargılara eleştirel bir bakış geliştirmek için kullandıklarını iddia edeceğiz. Buradan hareketle iki metin tipinde de duyduğumuz ortak seslerden birini de, yerleşik hükümleri zayıflatma eğiliminden kaynaklı “ters yüz etme kodu” olarak adlandırdık. Booth'un (2012: 314) dile getirdiği “kurmaca evrenine katılan kişinin yazarla yaptığı gizli anlaşma, örtük işbirliği” fikrini, ters yüz eden bir anlatıya olanak sağlaması bağlamında etnografik metin ile birlikte düşünebiliriz. Çünkü Chatman'ın (2009: 140) da işaret ettiği gibi okuyucu anlatı evrenini ilkin, etikten ziyade estetik olarak kabul eder. Okuma tecrübesi tam olarak, yazarın tercihlerinin baştan kabul edilmesiyle yaşanabilir bir şey haline dönüşür. Booth da (2012: 122) benzer şekilde düşünür ve metnin, okuyucuyu inançlarını paranteze almaya ve sunduğu değerler sistemini hiç değilse geçici olarak kabul etmeye zorladığını ifade eder. İşin özünde yazarın, bu oluşan boşluğu retorikle dolduracağına dair bir vaatte bulunduğunu söyleyebiliriz. Metin böylece

dışarı taşar, salt metnin içindeki değil dışındaki dünyaya dair bir fikir ortaya koyma, rehberlik etme, dönüştürme imkânını tanır.

Bu bağlamda Reşat Enis ile etnografların bu olanağı kullanım biçimleri, esası etnografik yönetime dayandığı için örtüşür. Etnografi temelinde, araştırmacının kendi kategorilerini dayatmadan, yapıp etmelerin oluşu içinde şeylerin/fenomenlerin, yani dünyanın “içine girilen topluluğa belirlediği şekliyle” görme çabasıdır diyebiliriz. Öte yandan etnograf çalışması sırasında, öznelerin/toplumların dünyayı kurma biçimlerindeki farklılıkları kavraması sayesinde dünyayı başka bir gözle görebilmeyi öğrenir. Zaten sosyal antropoloji disiplininin temel ilkelerinden “kültürel görecelik” de tam olarak “insanların/toplumların dünyayı ele alış tarzlarının farklı olabileceği” ön kabulüne dayanır. Her özne ya da toplumun yaşam dünyasını başka şekillerde inşa edebileceği ön kabulü bizi, insanın mevcut olduğu her yerde envaiçeşit ilişki biçiminin mümkün olabileceği sonucuna götürür. Bu yöntem vasıtasıyla üretilen metinler de ister istemez ortak kanıyı oluşturdandan farklı türden bir hakikatin izini sürer ve okuyucusunun ufku genişleterek “bir başka gerçeklik” olabileceğinin imkânlarını dile getirir. Aksi takdirde genel kanaatleri onaylayan ve yeniden üreten tarzda bir bilgi ortaya koymanın, beşerî bilimler açısından anlamı da güvenilirliği de şüphelidir. Etnografi vesilesiyle, alışılmamış, toplumun geneli tarafından çok bilinmeyen ya da dışlanan deneyimlerle, yakından gözlemlemek suretiyle bir çeşit bağ kuran araştırmacı, bu tecrübeleri de insanın varoluşuna dâhil ederek tanıdıklaştırmaya çalışır ve bundan dolayı da genel kanıyı ters yüz eden bir anlatı inşa etmesi söz konusudur. Bir başka ifadeyle ters yüz etme dediğimiz şey, etnografiden ileri gelen bir çeşit yakınlıkla basmakalıp fikirlerin sorgulanmasından meydana gelir.

Reşat Enis de romanlarında özellikle cinsel konular üzerinden bir ters yüz etme işine girişir. Bunun haricinde *Despot* (1957) romanında Rum ve Hristiyan olma üzerinde durmuştur. Romanın yayımlanma yılına baktığımızda, 6-7 Eylül Olayları ile çok yakın

bir tarihe denk geldiğini görüyoruz. Kitap yayımlanmadan iki yıl evvel, yani 1955'te muhtemelen kitabın yazıldığı sıralar, Rumlar başta olmak üzere, gayrimüslimlere yapılan saldırı ile tarihe 6-7 Eylül Olayları olarak geçen bir dizi şiddet hadisesi yaşanır. Esasen “ekonomik hayatın millileştirilmesi ve etnik homojenlik” sebebiyle halk, gerçek olmayan haberlerle Rumlara karşı kışkırtılır (Güven, 2005). Atatürk'ün Selanik'te doğduğu evde patlatıldığı söylenen bomba ve Kıbrıslı Rumların Kıbrıs'taki Türk azınlığa karşı saldırı planında oldukları haberleriyle tetiklenen olaylar; yağmalar, linçler ve kundaklamalar ile neticelenir (Güven, 2005: 3-4). Bu gerçeği yansıtmayan haberleri duyan halk sokağa dökülür:

“Kısa sürede Taksim civarındaki -gayrimüslimlerin geleneksel ikamet ve iş çevresi olarak bilinen- Beyoğlu, Kurtuluş, Şişli, Nişantaşı gibi bölgeler, çeşitli araç gereçlerle donanmış olarak gelen ve işyerlerini, evleri, okulları, kiliseleri ve mezarlıkları tahrip eden insan yığınlarının akınına uğradı. Aynı biçimde, İstanbul'un Eminönü, Fatih, Eyüp, Bakırköy, Yeşilköy, Ortaköy, Arnavutköy, Bebek gibi daha uzak semtlerinde, kentin Asya kıtasında yer alan Moda, Kadıköy, Kuzguncuk, Çengelköy gibi semtlerde ve hatta Adalar'da şiddet olayları meydana geldi. Bu saldırılara aşağı yukarı 100 bin kişinin katıldığı düşünülmektedir.” (Güven, 2005: 13-14)

Sadece İstanbul'la da sınırlı kalmayıp Türkiye'ye yayılan olayların sonucunda, çoğunluğu Rum olan ancak olaylardan etkilenen Ermeni ve Yahudilerin de içinde bulunduğu ciddi bir nüfus ülkeyi terk eder. Ancak *Despot* romanında geçen Rum terzi Sava ve kızı Angelika, ekonomik sıkıntılardan dolayı dükkânlarını kapatıp Yunanistan'a geri dönerler. Terzi ve kızı romanın aktüel zamanında değil, kahramanın çocukluğuna dair anlattığı anılarda yer alan kişilerdir, 1929 Büyük Buhranı nedeniyle işlerini kaybederler.

Öte yandan Herkül Milas (2008) özellikle tarihten beslenerek oluşturulan bir “düşman Rum” imajının varlığından söz eder. Milliyetçiliğin olmazsa olmazı “öteki” imgesini, Türk milliyetçiliği için “Yunan” oluşturmaktadır (Milas, 2008). Milas (2008: 194) Rumların, Rus ve Ermeni gibi diğer “ötekilere” kıyasla daha fazla “öteki” olduğunu ifade eder. Bir “ötekilik” hiyerarşisi kurmak burada bizim işimiz olmasa da Reşat Enis’in bu konuyu gündeme taşımasındaki saikleri anlamak için anlamlı bir bilgi olabileceğini düşündüğümüzden dile getirme gereği gördük. Kısacası kolektif hafızada “yayılmacı”, “düşman”, “tehdit oluşturan”, “içten pazarlıklı”, “kötü niyetli” bir “öze” sahip şekilde milliyetçi yorumlarla yeniden üretilmiş (Milas, 2008: 197,199) ve Türk kimliğinin kurulasıyla ilişkisinde de köklü bir olumsuz temsile sahip olan “Yunan” imgesini ters yüz etmeye çalışır Reşat Enis. Despot romanının başkişisi Fikret, çocukluğunda bir yandan okurken bir yandan da Rum bir terzi olan Sava’nın yanında kalfalık yapar. Terzi de kızı Angelika da Fikret’in gözünde “iyilik meleği” gibidirler. Muhtaç insanlarla ilgilenirken Müslüman-Hristiyan gibi ayırım yapmazlar, yoksullara sürekli yiyecek, içecek ve ilaç taşırlar. Bir yanda da Fikret’in öz amcası namıdiğer “Despot” vardır. Davut Ağa herkese elinden gelen türlü kötülüğü yapar, ancak koşarak camiye de namaz kılmaya gider. Fikret bu iki örnek üzerinden inançlar arasında ciddi bir bocalama yaşar. Cebinde cennetlikler ve cehennemlikler defteri taşır, cehennemliklerin başında Despot, cennetliklerin başında ise Sava ve Angelika vardır. Sava ve Angelika’nın sırf Hristiyan oldukları için cehenneme gideceği konusunda endişe nöbetleri geçirir. Aynı sebepten Despot da sadece Müslüman olduğu için cennette girme hakkı kazanmaktadır. Fikret bu olayı ilkin kendi inançları bağlamında çözmek ister ve onları Müslüman olmaya ikna etmeye çalışır. Bu şekilde işi çözemeyince kendisi Kur’an araştırmalarına dalar. Konuyla ilgili bulduğu ayetleri hocalara danışır ama hepsinin hükmü bellidir; Hristiyan biri cennete giremez. Ancak Fikret, din içinden kendince bir cevap bulur: “Ama, Kur’an ‘Rabbülâemin’ diyordu. ‘Rabbülmüslimin’ demiyordu ki! Allah herkesin Allahu idi. Müslümanın da, hristiyanın



da” (Despot, 1957: 134), Mevlâna da “Gene gel, gene -Ne olursan ol- İster kâfir, ister ateşe tap, ister puta- İster yüz kere tövbe etmiş ol- İster yüz kere bozmuş ol tövbeni- Umutsuzluk kapısı değil bu kapı- Nasılsan öyle gel” demişti (Despot, 1957: 135). Ancak din büyüklerinden bu hususta onay alamadığı için gönlü rahat etmez. Şekerci Hanında, “Kazanlı âlim hoca” adında ünlü bir din adamı bulur. Fikret aklına takılan konuyu ona açar, Hoca “çilesinin eksik olduğuna” kanaat getirir, çile tevazudur der ve Fikret’e odasını, ocağını, tuvaletini temizleterek çile doldurması için bir iş planı hazırlar. Fikret düşünür: “Hem, canım, insanlığa bunca hizmeti olan Beethoven’ı, Shakespear’i, Pasteur’ü hristiyan oldukları için, mahşer günü cehenneme yollamak doğru mu? ‘Büyük fikirlere ulaşmak için aşağı çilelerden geçmek lâzım!’ Elbette, Kazanlı âlimin sidikli, boklu oturağını da dökecek” (Despot, 1957: 137). Ancak tam bu fikre alıştığı sırada, bir sabah hocanın bir misafiri gelir, Fikret de ikilinin konuşmalarına şahit olur. Misafir hocaya şöyle deyip gülüyordur: “Demek, cehennem beraeti uğruna bedava uşak ha! Akıllı adamsındır hocaefendi hazretleri!” (Despot, 1957: 138). Fikret duydukları üzerine ağır bir hayal kırıklığı yaşar ve o anda elindeki işini bırakarak hemen orayı terk eder.

Daha önceki bölümde yazarın din adamlarına karşı takındığı olumsuz tavırdan ve bunu etnografi içinde değerlendirmedığımızdan bahsetmiştik. Burada da bunun bir örneğini görmekteyiz. Fakat öte yandan, romanın yazıldığı güncel tarihte yukarıda bahsettiğimiz gibi Türkiye tarihinin önemli olaylarından biri gerçekleşmiştir. Bu bağlamda Sava ve Angelika karakteri üzerinden yazar, toplum kanaatine açıkça karşı çıkar. Hatta bunu Müslümanlarla kıyaslayarak yaptığı için biraz provokatif olduğunu da söyleyebiliriz. Rumları gerçekte linç etmeye kadar götüren genel kanının aksine, romanda Rumlar “iyi”, “bilge”, “yardımsever”, “emek hırsız olmayan”, “adil” şeklinde temsil edilir. Rumlara ilişkin algıyı özellik Hristiyan olmak üzerinden ters yüz eden yazar, inançtan öte insani bağlamların altını çizerek, olayların düşünüldüğü gibi olmadığını göstermek istemiştir. Kısacası Rumluk, Hristiyanlık meselesinin burada ne kadar

etnografik olduğu tartışmalı olmakla birlikte “ters yüz etme” mantığı olarak etnografik metnin akıl yürütmesine uyduğunu düşünüyoruz.

Ancak en önemli ters yüz etme girişimi de yazarın her romanında istisnasız karşımıza çıkan seks işçiliği konusundadır. Yazar seks işçiliğini asla “namussuzluk” olarak okumaz. Tam da toplumun bu konudaki görüşüne karşı başka bir bakış açısı ortaya atar. Bilakis kadınları bu zor işçiliği yapmaya itenin tamamıyla erkek egemen kapitalist sistem olduğunu vurgular ve bu işin de emek bağlamında “herhangi bir işçilikten farklı olmadığı” fikrini ortaya atar. Romanlarında fuhuşa dair üç bakışı ortaya koyar: fuhuş yapan *kadının*, bu kadını seven, *ona âşık olan birinin* ve hem fuhuşa hem bu kadınlara hem de bu kadınları seven erkeklere karşı *toplumun* bakışının. Yazar ilk ikisi üzerinden üçüncüyü ters yüz etmeye çalışır.

Toplum nezdinde fuhuş yapan kadın “kirlî”dir, “ahlâksız” kadındır, istenmeyen kişidir. *Afrodite Buhurdanın Bir Kadın*’da bu toplumsal hükümler Yıldız’ın bir çocuk sevmesine bile izin vermez. Yıldız, oturduğu mahallede fakir bir çocuğu sevip üstüne başına bir şeyler almaya çalışırken bir gün çocuğun annesi kapısına gelir; çocuğunun “düşmüş bir kadın” tarafından giydirilmesine komşular tepki göstermiştir. Artık Yıldız’ın kızını görmesine müsaade etmez, çünkü o “dile düşmüş bir kadın... Bir kokot!”tur. Toplumun fuhuşa karşı geliştirdiği; hem “iffetsizlik” hem “kurtarıcılık” şeklindeki ikili görüşü yine bu romanda bir yan karakter olan Ferit üzerinden aktarılır:

“(…) Fuhuşun önüne geçmek imkânsız bir şeydir. Fuhuşa mâni olmayı düşünmek te budalaca bir düşüncüdür. Bugünün adamı, tek başına bile karnını doyurmaktan acizdir. Arkasına bir de "kadın" kabağını bağlayamaz. İyi amma, cinsî ihtiyaçlarının tatmini lâzımdır. Komşusunun karısını mı kandırırın? Dostunun kızına mı sarkıntılık etsin? Dikkat ediyor musun? Fuhuş, yalnız erkeğin

fizyolojisini tatmin emekle kalmıyor, namuslu aile kadınlarını, namuslu aile kızlarını da korumuş oluyor” (Afrodit Buhurdanında Bir Kadın, 2009: 132-133)

Görüldüğü gibi bu bakışa göre; seks işçisi üzerinden erkek, dolayısıyla da toplum arınmakta aynı zamanda da erkek “habis” duygularını, topluma dâhil edilmeyen bir uzamda ve toplum dışı bir varlık üzerinde gidermektedir. Bu sürecin sonucunda erkek “sakinleşmiş” bir şekilde toplumuna geri döndüğünden düzenin de sükûn içinde devamlılığı sağlanmaktadır. Olayın bir de tıbben izolasyon işlevine dikkat çeken Ferit, fuhuşun kontrol altında tutulmasının hastalıkların da kontrol altında tutulması demek olduğuna vurgu yaparak konuşmasına devam eder. Çünkü devlet bu kadınlara bir vesika çıkarır ve düzenli sağlık kontrollerini yaptırır. Yazar ise burada bu mesleği yapan Yıldız’ın ağzından farklı bir kavrayışı dile getirir ve durumu ters yüz etmeye çalışır. Ferit’in cinsel hastalıklar üzerine bu akıl yürütmesini Yıldız açıkça yanlı bulur; ona göre Ferit’in vesika deyip geçtiği şey kadınların alınına vurulan bir damgadır. Ayrıca “kötü bir kadına” yüklenen “toplumu kurtarma” misyonuna da şaşır kalır:

“İşde apaçık bir tarafgirlik vardı; fuhuşu kontrol altına alan ve kadını cebri muayenelere tabi tutan devlet yalnız erkeği düşünmektedir. Devletin görüşüne göre, fuhuş bir ticaret işidir. Fahişe, vuslat pazarında ticaret yapan "esnaf", erek "müşteri"dir. Ticaret hayatında müşterinin aldatılmaması için esnafı kontrole tabi tutan devlet, esnafın da hukukunu düşünür. Esnafa kalp para sürmeğe kalkışan müşterinin yakasına yapışır. Orospu, mademki etini satan bir esnaftır; kanında taşıdığı hastalık mikrobunu aşılamanın ona kalp para süren kalpazandan ne farkı var? "Fuhuş müşterisini" koruyan devlet "fuhuş esnafını" niçin korumamalı?" (2009: 134)

Bu hastalık meselesine *Gonk Vurdu*’da da değinilir. Naciye, çocukluk arkadaşı Ömer ile karşılaşır evlenene dek fuhuş yaparak geçimini sağlar. Evlendikten sonra bu işi bıraksa

da zührevi hastalıktan mustarip eski bir iş arkadaşına, “zavallı kadınların” zaten çektikleri yetmezmiş gibi bir de erkekler yüzünden acılar içinde hastanelerde süründüğünden yakınır: “Sana bu zehri aşılmanı tanımazsın (...) senin manen zehirlenmiş hayatını bir de maddeten zehirleyen, ne yalnız başına Hasan’dır... Ne de yalnız başına Hüseyin’dir (...) Hepsidir. ‘İnsan oğlu’dur.” (Gonk Vurdu, 1933: 223). Naciye’ye göre bir seks işçisinin “zehre zehir ile karşılık vermesi”, meslek icabı basit ve haklı bir intikamdır. Yazar, kadınları bu zorlu yola sürükleyen de sonra hastalık bulaştırmanın da erkek egemen sistem olduğuna dikkat çeker. Naciye evlenmeden önce, seks işçisi bir arkadaşının kıskançlık cinayetine kurban gitmesi üzerine bir endişeye kapılır ve arkasında kendisini anlatabilecek bir şey bırakabilmek için günlük yazmaya başlar. Okur, Ömer’in bu günlüğe denk gelip karıştırması vesilesiyle Naciye’nin gerçek hayatıyla karşılaşır. Burada günlüğün son sayfaları özellikle dikkat çekicidir:

“Fertlerinin haklarını korumak için kanunlar yapan, medenî efendilerim... Ben, sizin hepinizi tanırım. Siz, hepiniz, yüzlerinizdeki maskeyi, loş, karanlık, küf ve permanganat kokulu odamın eşliğinde düşürdünüz... Ve ben, hayvanca bir hırsla dudaklarımı emmek için üzerime çullandığınız dakikalarda, maskesiz suratınızda, kapkara içinizin iğrenç hakikatini okudum... Evet... hırsınızı söndürüp, sükûnet bulduktan sonra, hepiniz acıyordunuz... Ne âlâ!... Bu genç, bu güzel, bu hassas, bu kimsesiz, bu okumuş kızın orospu oluşu sizi kederlendiriyordu. Amma, bu güzel kimsesiz kızı düştüğü çirkefin içinden çekip çıkaracak, gene kendi ellerinizle kararttığımız alnını silecek bir müessese kurmağı düşünemiyordunuz... Bu namus müflisini, hor bir hizmetçi olarak bile, evine uğratmak cür’etini kendinde bulanınız olmadı... Niçin?... Bu kadar boş kafalı mıydınız? Bu kadar korkak mıydınız?... Değil. Hayvanca hırslarınızı dindirmek için, size böyle ‘gayrimeşru’ kadınlar... açıkçası, orospular lâzımdı. Evet... hırslarınızı söndürüp sükûnet bulduktan sonra, hepiniz acıyordunuz! Acıyordunuz! Hah hah hay...

Kime yutturuyorsunuz?... Nah size... Naahhhhh! Size ne diyorum... maskesiz yüzünüzde, bu merhametinizin iğrenç hakikatini ben okudum. Yirmisinden ellisine kadar; kimi avukat, kimi miras yedi... Kimi darülfünunlu, kimi liseli... Kimi hekim, kimi tüccar... Kimi komisyoncu, kimi mühendis... Bazısı babayani, bir kısmı kelli felli, çoğu züppe, iyiliği sever, medenî efendilerim... Omuzbaşlarımı, kalçalarımı dişledikten, memelerimi, dudaklarımı çürüttükten sonra, acıdığınızı söyleyerek benimle alay mı ediyorsunuz?” (Gonk Vurdu, 1933: 185)

Fahişelik burada, toplumun düşüncesinin aksine işçilik, emekçilik olarak yorumlanır. Yıldız bu hususta ilk vakasını, kocasının bir zengin yakınından yardım istediğinde yaşayacaktır. Adam önce Yıldız’a tecavüz eder sonra da eline para tutuşturur. Ne yaşadığını çok da anlamlandıramayan Yıldız, soluğu hemen eskiden fuhuş yapmış olan fabrikadan arkadaşı Melek’in yanında alır. Başına gelenleri Melek’e anlatır ve rahatlar:

“Yirmi lira ona artık ıstırap vermiyor. Niçin üzülmeli? Bu ne yardım, ne bir sadakadır. Bu onun etinin kirasıdır. Zengin hısım öyle kara vicdanlı bir insan ki ... Yirmi lirasının karşılığını ödemiş bulunmak ona şimdi bayağı tatlı geliyor. Meleğe göre, Yıldızın kocasına ihaneti, zengin direktöre -istemiyerek de olsa- kendini veriş mubahtır. Bütün bütüne aç ve açıkta kalacaktı çünkü ...” (Afrodit Buhurdanında Bir Kadın, 2009: 55)

Öte yandan Naciye ile evlenip onu “bu hayattan kurtaran” Ömer de bir türlü gün yüzü göremez. Öncelikle toplumun Naciye’ye karşı tutumunda ciddi bir haksızlık olduğunu görür. Bir gün yatakta Naciye’nin uyuyuşunu izlerken bu işin onu ne kadar hırpaladığını düşünür: “Bozuk, düzgün, iri, ufak, temiz, sarı, kirlili ve iğreti yüzlerce diş, her gece rastgele bir yerini dişliyordu. Omuzbaşlarında, kollarında, kalçalarında böyle, şehvetten kudurmuş kaç erkeğin damgasını taşıyordu! O, sanki insan değildi. O, sanki bir nevi

kuklaydı, oyuncaktı” (Gonk Vurdu, 1933: 128). Ömer bunları düşününce kendinden de tiksindir, “daha demin çılgın gibi, kudurmuş gibi hırpalamamış mıydı!”. Her erkek gibi Ömer de Naciye’nin “nasıl düştüğünü” merak eder. Naciye de birlikte olduğu bütün erkeklerin aynı soruyu sormasından yakınarak “kendisini baştan çıkarıp ortada bırakan bir mühendis” hikâyesi anlatır. Aslında “düşme” hikâyesi bu kadar basit değildir ancak Ömer gerçekleri öğrenene kadar buna inanacaktır. Bu kendisine anlatılan hikâye ve gördüğü, tanıdığı Naciye hakkında düşünür Ömer:

“Zavallı genç kadın şu anda gerçi bir kahpeydi. Kaşarlanmış bir orospudu. Fakat... ahlâksız mıydı? Orospuluk ederek, namusile hayatını kazanıyordu. (Namusile... Belki Ömer’in bu düşüncesine gülecek çok kimseler bulunacaktır) Aldatılmıştı. Genç yaşında yapayalnız, sokaklara düşmüştü. Aç kalmıştı. Açıkta yatmıştı... Hırsızlık etmemişti. Ev bark, çoluk çocuk sahibi aile erkeklerinin yollarını beklememiş, kalplerini çelmemişti. Para kazanmak için kadınlığını kullanmıştı. Pazısının kuvveti, elinin emeğiyle ekmeğini kazanan herhangi bir işçi gibi” (1933: 129)

Kimin “namuslu” ya da “namussuz” sayılabileceği üzerine bir başka ters yüz girişimi de *Yolgeçen Hanı*’ndaki gezici tiyatro oyuncularının nasıl algılandığı ile ilgilidir. Halka göre tiyatro topluluğundaki bütün kadınlar “orospu” bütün erkekler ise “pezevenktir” (1979: 19). Ancak kumanyanın en güzel kadınlarından biri olan Şeddeli Sabriye: “Her oyuncu kadın gibi, onun namus ve onur anlayışı, bu toplumun düşünüşlerine aykırıdır: ‘Orospunun onuru vardır. Namussuzun onuru olmaz’” (1979: 73) şeklinde tanıtılır.

*Gonk Vurdu*’da Ömer, Naciye ile evlenmiş olduğu için toplumun olumsuz bakışına maruz kalmaktadır: “Naciye, alnında simsiyah damga taşıyan bir zavallıydı. Onun hayatını kazanabilmek için kadınlığını kullanışını ‘Cemiyet’ asla affetmiyordu. Aç kalmamak, karnını doyurmak için vücudunu satan kadın, mahlûkatın en nefrete lâyük

olanı sayılıyordu” (1933: 140). Ömer ise Naciye’nin başına gelenleri bir meyve ağacının haşereler tarafından istila edilmesine benzetir. “Düşmüş” bir kadınla evlendiği için toplum Ömer’e de “gayri tabii bir insan” olarak bakar. Bu evlilikten dolayı bütün arkadaş çevresi tarafından alaya alınır. Ve istisnasız herkes, “alışmış kudurmuştan beterdir” düşüncesi ile Naciye’nin bir gün kendisini aldatacağını empoze eder.

Reşat Enis’in belki de en cesur ters yüz etme girişimlerinden biri “travestilik” hakkındadır. *Yolgeçen Hanı*’nın başkişi Emin, eski arkadaşı Nedim’in sevgilisi Sabiha ile yakınlaşır. Yazarın deyimiyile “yabansı bir aşk” yaşamaya başlarlar, yani hiç birlikte olmazlar. Bir gün Emin, eskiden gezici tiyatrodaki rol beraber aldığı arkadaşı Naciye ile karşılaşır. Naciye bir randevu evinde çalışmaya başlamıştır ve Emin’e sohbet arasında çalıştığı randevuevi sahibinin zengin bir homoseksüel olduğunu söyler: “Kadın gibi giyiniyor; kadın gibi, erkeklerle düşüp kalkmak istiyordu” (1979: 256). Makyaj yapan, tuvalet giyen, peruk takan bu adam fuhuş yapar ve pek çok müşteriyi de cezbeder. Haftanın birkaç gecesini randevuevinde, kendi özel odasında geçirir: “Onun odasına çıkan zampara, bir saat sonra kapı aralığında kraliçe Gertrud’a<sup>26</sup> bahşişini verirken, ömründe ilk kez böyle ilginç bir kadına rastladığını saklamazdı. Birçok erkeğin hiçbir kadında görmediği zevki -kendisi için iğrençliğine rağmen- bu kadın tattırıyordu” (1979: 256). Bu kadının birçok aşığı da vardır. Neriman Emin’i ısrarla bu kadınla tanıştırmak ister. Patronun da randevuevinde olduğu başka bir gün Emin oraya gider ve kadından önce bekleme odasındaki “tutkunlarını” görür. Üç erkek vardır; bir tanesi iyi giyimlidir, altın tabakasından sigara içer. Diğerinin nasırlı elleri işçi olduğunu ifşa eder, gözleri çıplak erkek resimlerindedir. Masada duran seksoloji dergilerini karıştıran üçüncü kişinin taktığı rozet ise öğrenci olduğuna işaret eder. Ve Emin sonunda patronla karşılaşır; travesti patron, aşk yaşadığı Sabiha’dır. “Beni bağışla, seni aldattım... Ben hastayım

---

<sup>26</sup> Naciye’nin Hamlet’te oynadığı karakter

Emin... Durumumu herkesten iyi senin anlaman gerek” (1979: 285) diyerek Emin’in doktor olmasından dolayı kendisini mahzur görmesini ister. Beraber yaşadığı sevgilisi Nedim ise her şeyi biliyordur ve Sabiha’ya âşıktır, zaten randevuevini de Sabiha Nedim’in parasıyla açmıştır. Hayatını Emin’e anlatması vesilesiyle okur “bir başka gerçeklikle” karşılaşır. Gerçek adı Sabih olan Sabiha’nın babası o çocukken ölmüştür, annesi de hem terzilik hem de fuhuş yaparak geçimlerini sağlar. Sabih ilk kez on altı yaşındayken bir erkekle birlikte olsa da gündelik hayatında zaman zaman umumî tuvaletlere gidip, erkeklerin pantolonlarını çözüşünü, ilikleyişini izler: “Bir seks duygusu ile kendinden geçerdi” (1979: 287). Fantezilerinde de kendini sık sık erkeklerle sevişen kadınların yerine koyar. Bir gün okul dönüşü tramvaydayken arkasında “bir erkek nefesinin sıcaklığını” duyar. Adam, tramvaydan inince Sabih’i takip eder, sonra konuşup sinemaya giderler, oradan da bir randevuevine. Adam Sabih’in para için kendisiyle birlikte olmadığını anlayınca “Sen homoseksüelsin öyleyse... Hastasın yavrum” der. Adam ise kendi yönelimini şöyle açıklar: “Wagner, Wilde, Saint Saens gibi... Oğlanları kızlara ve kadınlara üstün görürüm” (1979: 291). Adam, Sabih’i “Murat baba” diye bir kadın satıcısıyla tanıştır. Murat Sabih’in durumuna anlayışla yaklaşır: “Gönül bu, bazı kere kızıoğlan kızı, bazı kere salt oğlanı sever. Evlâdım Sabavet... Şu, camın yanında nargile tokurdatan adamı gördün? He, o... Otuz yıl önce, pullu fistanlar giyip düğünlerde köçekçiliğe gider idi. O da senin hastalığından... Homoseksüel... Allah öyle isteor ki öyle yapıoor. Sen ibne isen doğuştan ibne olmuşsun”. Türkiye’de ilk modern ruh sağlığı hastanesini kuran ünlü psikiyatri profesörü Mazhar Osman’ın kitabından alıntı yaparak devam eden Murat baba; “bazı erkeklerin vücutlarına kadın ruhu girmiştir. Bazıları kadın beyni taşırlar. Bazılarında da üreme örgenleri düz barsaktadır” (1979: 295) diyerek olaylara tıbbi bir açıklama getirir. Ve o gün “Murat baba” denilen adamla tanışması sayesinde başladığı fuhuş işine, Nedim ile karşılaşana kadar devam eder. Nedim, Sabih’e



âşik olunca ona Cihangir’de apartman tutar ve artık bu işi para kazanmak için yapmak zorunda kalmaz.

Yazar, görüldüğü gibi burada biyolojinin imkânları bağlamında genel kanıyı ters yüz etmek ister. Toplum genelinde kabul görmeyen arzuları, yargılamadan metnine taşımak suretiyle okurun algısal koordinatlarıyla oynar. Elbette günümüzde bunu biyolojik bir zorunluluk olmaksızın salt arzu özelinde değerlendirebilir, buradan hareketle de yazarı “biyolojik indirgemecilik” ile eleştirebiliriz ancak roman, yazıldığı dönem içinde değerlendirildiğinde bir travestinin yargılanmadan, bir karakter olarak kendine romanda yer bulması konumuz itibarıyla yeterince dikkate değerdir. Bununla beraber daha önce de bahsettiğimiz gibi bu kitabın Türk edebiyatı açısından bir başka önemi de ilk travesti karakterini barındırmasıdır.

Reşat Enis’in bu tip olayları ele alışında “bilimin” açıklamalarından hareket eden farklı yaklaşımı önemli bir yer tutar. Bunun bir başka örneğini *Ağlama Duvarı*’nda görürüz. Romanın başkışisi, eski kaptan Selâmi’yi hayat bir şekilde gecekodu mahallesinde yaşamaya sürüklemiştir. Bir gün mahallede, Pilot Neriman’ın kahvesindedirler, Neriman da mahalleden yaşlı bir adama öfkeli, Selâmi ve Angeliki’ye dert yazar: “Meğer moruğun para sayar gibi biteviye oynayan parmakları ne işlere yarıyormuş, ne işlere! Bir gün Pilot, aybaşı iç donunu adamın göğsünden çıkarmamış mı?”. Aydın, okumuş ve “özünde” o mahalleden olmayan Selâmi, bu yaşlı adam için “fetişist” diye düşünür: “cinsel bir sapık... Kadın eşyası çalıp biriktirmekten hoşlanıyor” (1983: 133). Pilot devam eder, kahveyi bir süreliğine emanet ettiği on iki yaşındaki kıza da pantolonunu indirerek “varını yoğunu” gösterdiğini söyler. Selâmi bunun da tıbbi açıklamasını bilmektedir: “Bu da bir hastalık Pilot, dedi; doktorlar buna ‘exhibitionnisme’ adını verirler. Gösterme hastalığı!” (1983: 133-134). Yazarın burada bu türden davranışları onaylar bir tavır sergilemediğini de belirtelim. Ancak tıbbi

bilgilerin yardımıyla, bir deneyim olarak münferit gibi algılanmamalarına dikkat çeker ve yargılamaktan ziyade açıklama aramaya yönelir. Bir başka “fetiş” vakası da *Afrodite Buhurdanında Bir Kadın*’da karşımıza çıkar. Yıldız, on altı yaşında amcasının tacizine uğradığı için evden kaçtıktan sonra bir avukatın yanında çalışmaya başlar. Avukat Yıldız’ın ayaklarına âşık olmuştur. Burada yazar sadece bunu bir cümle ile anarak geçer. Gördüğümüz gibi yazar zaman zaman bu konulara tıbbi saiklerle eğilmiş, bazen de salt bir deneyim olarak anmıştır. Ancak her iki durumda da çalışması sırasında karşılaştığı ya da duyduğu şeyleri kurmaca evrenine dâhil ederek metinlerine taşımış olduğunu söyleyebiliriz.

Öte yandan bu romanda karşımıza çıkan en sarsıcı mesele aslında ensest ilişkidir. Oğlu Engin’e hamileyken patronun metresi olan Yıldız, sonrasında da fuhuş işine girerek ailesini terk eder ve İstanbul dışında hayatını sürdürür. Böylelikle oğlu, Yıldız’dan ayrı büyür ve yıllar sonra Zonguldak’ta karşılaşan ikili, birbirlerinin kim olduğundan habersiz şekilde aşk yaşamaya başlar. Engin’in o sıralar adeta dünya ile irtibatı kesilir. Babası Osman da oğlu için endişe duyar, bu kadar tutkun olduğu kişiyi bulmak ister ve araştırmaları neticesinde Yıldız ile karşılaşır. Osman ciddi bir şok yaşar fakat bir yandan da sakin kafayla düşünmeye çalışır:

“Anasının kocası olan mabud Amon, Ademoğlunun kafasında vücut bulmuş bir hayaldir. Fakat, ilk insan topluluklarının tarihini karıştıran mütefekkirler, bazı kabilelerde ana, oğul, kız kardeş ayırmıyan ve anayla oğlunun, kız ve oğlan kardeşlerin evlenişlerini kabul eden bir izdivaç sistemi bulmamışlar mıydı? Dünkü insanların âdet ve talâkkilerine aykırı gelmiyen bir hâdiseyi bugün, "haile"<sup>27</sup> çerçevesi içinde düşünmeğe sebep nedir?” (2009: 206).

---

<sup>27</sup> Çok acıklı olay

Bu akıl yürütmenin sonucunda Osman yine de olayı normalleştiremez ancak onları içinden çıkamayacakları bir vicdan azabına sürükleyerek hayatlarını karartmamak için de hakikati açıklamamaya kararı verir. Birbirlerinin gerçek kimliklerini bilmeyen anne-oğulun aşk yaşaması ihtimali üzerinden yazar aslında, akrabalık, “kan çekmesi” gibi şeyleri sorgular. Bu akrabalık bağlarının, bir arada bulunma vesilesiyle toplumsal olarak bir ilişkisellik içinde kurulmuş olmalarına dikkat çeker. Bu bakış açısının da bir tabuyu sorgulaması bakımından bir hayli ters yüz edici ve cesur olduğunu söyleyebiliriz.

Sonuç olarak bu bölümde, “genel kanıyı değiştirmeye yönelik metinsel bir girişimde bulunma” şeklinde formüle ettiğimiz; etnografik metinde de Reşat Enis romanlarında da ortak olarak duyduğumuzu öne sürdüğümüz sesi, “ters yüz etme kodu” olarak adlandırdık. Bu bağlamda ilkin, Booth’un “kurmaca evrenine katılan kişinin yazarla yaptığı gizli anlaşma, örtük işbirliği” fikrini, ters yüz eden bir anlatıya olanak sağlaması anlamında etnografik metin ile birlikte düşünerek, metinsel bir potansiyeli ortaya koymaya çalıştık. Bu potansiyeli Reşat Enis’in de tıpkı etnograflar gibi kullandığından bahsettik. Bu noktada “kültürel göreceliğe” de değinmek suretiyle, ters yüz ederek ifade etmenin, etnografik yöntem için bir anlatım tarzı olduğunu söylemeye çalıştık. Bu çerçevede de Reşat Enis’in metinlerinde ters yüz etmeye uğraştığı konu başlıklarını; fuhuş, fetiş, teşhircilik, ensest, travestilik, eşcinsellik olarak tespit ettik. Etnografikliği konusunda emin olamasak da akıl yürütme mantığı açısından örtüştüğü için Rum ve Hristiyan olmak üzerinde durulan bir hikâyeyi de bu anlamda burada konu ettik.

#### 4.2.5. Evrensel Tecrübe Kodu

Etnografik çalışma sırasında karşılaşılan olayları; kültürlerarası okuma, bir filozofla, bir sosyologla düşünme vesilesiyle insani bir deneyim olarak bir üst bağlama oturtma çabası şeklinde formüle edebileceğimiz *Evrensel Tecrübe Kodu*, yine Reşat Enis metinlerinde duyduğumuz bir başka etnografik sestir. Araştırmacı ya da yazar, gözlemlerinin daha büyük anlamlarla olan bağına dair, bilgisi nispetinde başka tecrübelerle ilişki kurarak metinlerarası bir okuma girişiminde bulunur. Karşılaşılan bir davranışı anlamak ve anlamlandırmak söz konusu olduğu zaman bilhassa tarihsel ve kültürlerarası bağlam, her zaman başvurulan önemli bir kaynak olarak karşımıza çıkar. Aslında bir önceki bölümde ortaya koyduğumuz “ters yüz etme kodu” ile “evrensel tecrübe kodunun” Reşat Enis metinlerinde zaman zaman iç içe geçtiğini görürüz. Daha doğru bir ifadeyle evrensel tecrübe bu metinlerde, kimi zaman ters yüz etmenin bir aracı olarak kullanılır. “Ters yüz etme”den kastettiğimiz şeyin toplumun genel kanılarına karşı metin aracılığıyla bir argüman geliştirmek olduğunu söylemiştik. Bunu yaparken de elbette bir takım retorik araçlara ihtiyaç vardır. Metinleri incelediğimizde bunlardan birinin evrensel tecrübeye yapılan atıflar olduğunu görüyoruz. Reşat Enis ters yüz etmeye çalışırken bu tip referansları, algısal koordinatlarla oynamak için kullanır. Önceki bölümde hatırlarsak; oğlunun, tanımadığı annesi ile yani eski karısıyla, aşk yaşadığını, seviştiğini öğrenen Osman’ın, yaşadığı şokun yanı sıra sakin kalmaya çalışarak şöyle akılı yürüttüğüne şahit olmuşuk:

“Anasının kocası olan mabud Amon, Ademoğlunun kafasında vücut bulmuş bir hayaldi. Fakat, ilk insan topluluklarının tarihini karıştıran mütefekkirler, bazı kabilelerde ana, oğul, kız kardeş ayırmıyan ve anayla oğlunun, kız ve oğlan kardeşlerin evlenişlerini kabul eden bir izdivaç sistemi bulmamışlar mıydı?

Dümkü insanların âdet ve talâkkilerine aykırı gelmiyen bir hâdiseyi bugün, "haile" çerçevesi içinde düşünmeğe sebep nedir?" (Afrodit Buhurdanında Bir Kadın, 2009: 206).

Burada yazarın ensest konusunu ters yüz ederken evrensel bir tecrübeye atıf yaparak okuru kendi yargılarını paranteze almaya ve bir çeşit "beyin fırtınasına" davet ettiğini görüyoruz. Örneğin *Sarı İt*'de (1968: 248) "Tehlikeli Bağ" isimli "yeni dalga" filmine giden Selim, sevişme sahnesinde seyircilerden birinin "sansür" diye söylendiğine şahit olur. Bu olay üzerine Selim'in aklına Montaigne gelir; yaratma olayını ayıplayan ancak idam hükmümüm yerine getirilmesini meydanlarda kalabalıkla izleyen "insanı" düşünür. Cinsel isteği en büyük günah sayan papazların bile bu günahı işlemekten kendisini kurtarıp kurtaramadıklarını sorgular. Evrensel tecrübe kimi zaman bu şekilde ters yüz etmenin aracısı olabilirken kimi zaman da bu işlevi olmaksızın, salt bir zihin egzersizi yapmak ya da farklı bir bakış geliştirebilmek üzere metinlerde yer aldığını görüyoruz. Mesela Selim, gençlerin sık gittiği kulübü görünce buranın bir bohem meyhanesi olduğuna kanaat getirir ve bu gençlerin de hayaller içinde "meyhane sandalında" (*Sarı İt*, 1968: 411) Thomas More'un *Ütopya* adasına yolculuk yaptığını düşünür. Nitekim burada Reşat Enis'in karşılaştığı durum ya da olaylarla ilgili metinlerarası bir okuma yaptığını ileri sürüyoruz. Ancak burada evrensel tecrübenin kullanımına dair edebi metin ile etnografik metin arasında ciddi bir fark ortaya çıkıyor. Tam da bu yüzden özellikle yukarıda "beyin fırtınası" ya da "zihin egzersizi" gibi kavramlar kullanmayı tercih ettik. Diğer yandan etnografiye baktığımızda bu kullanımın bir "kurama" işaret ettiğini görüyoruz. Bu bağlamda ilkin Reşat Enis'in *Yolgeçen Hanı* romanından bir tren gözlemini ele alalım. Treni, düşmandan kaçan insanların bindiği bir göçmen trenine benzetir: "Şurada, yamalı kilim üzerine çoluk çocuk üstüste kıvrılmış bir ayle... Burada heybesini yastık yapmış bir köylü kadın (...) Bu tirenin insanları, mallarını, mülklerini düşmana bırakıp kaçan bir ülkenin insanları kadar ezgin ve yoksul kılıklydı" (*Yolgeçen*

Hanı, 1979: 9). Gözlemi yapan Doktor Emin'in aklına; bozguna uğrattığı ülkelerin delegelerini bile tahta iskemlede karşılayan ve önüne yığılan altınları itip, "ben altına sahip olmaksansa altınlara sahip insanlara hakim olmak isterim" diyen Roma konsülü Curius Dentatus gelir. Türkiye'deki durum Emin'e göre tam tersidir: "Kendileri altın sahibi olsunlar da, yoksul, aç bir ulusa hükümler" (Yolgeçen Hanı, 1979: 9). Daha öz bir ifadeyle yazar burada, gördüğü, tecrübe ettiği sosyal adaletsizliği Marksist literatüre atıflar yapmak suretiyle "sınıf" kavramı üzerinden çözümlenmek ve bir kuram ortaya koymak yerine aynı bakışı evrensel bir tecrübeye işaret etme vasıtasıyla anıştırarak izah eder.

"Kuram oluşturma" ve "anıştırma" diye ortaya koyduğumuz, iki farklı metin tipinin evrensel tecrübeyi farklı kullanımlarını; antropolojik söylem ile bu söylemin işaret ettikleri arasındaki ilişkiyi "zaman" aracılığıyla yeniden kavramsallaştıran Fabian (1999) üzerinden okumanın burada anlamlı olacağını düşünüyoruz. Fabian, antropolojinin nesnesini inşa ederken zamanın kullanımları vasıtasıyla ortaya çıkan ontolojik çelişkilere dikkat çeker. Antropolojide "biz" (yani teorik yorumlarımız) ve "öteki" (yani nesnellerimiz) arasındaki ilişkiyi zamanın kategorizasyonları üzerinden okur (1999: 52). Nesneyi inşa etme faaliyetinde, kullanılan zaman türüne bağlı olarak söyleme olan katkısının da farklılaştığını söyleyen Fabian, bu bağlamda iki tip zamandan bahseder: Fiziksel Zaman ve Özneler Arası Zaman.

Fiziksel zaman, kronoloji aracılığıyla ölçülebilen zamana dönüştürülür. Bu ölçülen fiziksel süre, değerlerden bağımsız gibi görünse de aynı zamanda toplumların gelişmesinde bir tür doğal yasanın ya da düzenliliklerin işlediğini göstermek için gereken zamansal mesafeyi yaratan da bir araçtır. Ancak bu tip mesafelendirme araçlarıyla ve kategorizasyonlarla fethedilen topluluklara "farklı bir zaman tahsis" edilebilmesi mümkün olmuştur (1999: 54). Böylelikle kronolojinin "tipolojik zamana" dönüştüğünü

ifade eden Fabian (1999: 54), bir grup insanı “vahşi” ya da “ilkel” olarak sınıflamak için gerekli olan antropolojik mesafeyi yaratanın da yani antropolojik söylemin nesnesini mümkün kılan tarzın da bu olduğuna dikkat çeker. Antropolojinin disiplin olarak kurumsallaşmasını sağlayan, meşrulaştırılan faaliyet de temelde tam olarak buydu.

Söylem vasıtasıyla yaratılan ve fiziksel zamana işaret eden bu kronolojik mesafenin yanı sıra Fabian bir de Özneler Arası Zamanın varlığından bahseder. Bu da esasen etnografinin pratiklerine dairdir. Söylemde var olan bu tipolojik zaman mesafesinin, etnografik ya da fenomenolojik bir çalışma vasıtasıyla yıkıldığının düşünülmesi de Fabian’a göre (1999: 55), iletişim modellerinden hareket ettiği için yanlıştır. Çünkü bu modeller, ortamda bir “mesaj” olduğunu var sayar. Bu da ister istemez mesajı gönderen ile alan arasındaki zamansal mesafeye işaret eder. Dolayısıyla iletişim modelleri zamansal mesafeyi sıfır noktasına taşır gibi görünse de aslında o araçları yeniden üretirler. Başka bir ifadeyle Fabian antropolojinin, tam da bu “zamandaşlığın inkârı” üzerine kurulduğunu iddia eder. Temel ontolojik çelişkiyi yaratan bu inkârı, “etnografin zamanı” ile “antropolojik referansların zamanının” zamandaş görülmemesi şeklinde ortaya koyar. Bu inkâr aynı zamanda, iki zamansallık arasında sistematik bir fark öngören eğilimdir. Antropolojik söyleme içkin bir “zamandaşlığın inkârına dair köklü eğilim” ile “etnografinin iletişime dayalı olması ve araştırma yaptığımız toplulukla zaman geçirme zorunluluğumuz”un yani etnografik pratiklerin arasındaki çözülemeyen çelişki, yazara göre bir disiplin olarak antropolojiyi iyice “allokronik”<sup>28</sup> hale getirmiştir (2001: 4). Öte yandan bu noktada bir de, etnografik metnin, “yazarı” ve “okuru” şeklinde iki muhatabı varmış gibi görünmektedir. Etnografin, hakkında konuştuğu kişilerle sahada bir

---

<sup>28</sup> Fabian, tarihsel döneminin dışında bulunma hatası anlamına gelen “anakronizm” kavramını, zamandaşlığı inkâr eden antropolojiye “allokronizm” olarak uyarlar.

arada olup metne geldiğinde onları aradan çıkartarak anlatma pratiğine dâhil etmemesi ve bu kişiler ya da topluluklar hakkında çoğunlukla geniş zamana dayalı cümleler kurmasının da Fabian'a göre sonuçları vardır. Örneğin “x’ler doğuştan ritim duygusuna sahiptir” dendiğinde, hem “onların bunu geliştirmek için çabaladıklarını görmedim” denmiş oluyor hem de tarihsellik yok sayılıyor. Ve belki de tam bu manada Fabian (1999: 60), antropolojinin sömürgecilikle olan bağları üzerinden ahlaki ve politik suç ortaklığı sıklıkla gündeme gelmiş olsa da “bilişsel suç ortaklığı” (çünkü allokronizm böylesi bir suç ortaklığı) hakkında çok şey söylenmediğini de ifade eder. “Zamandaşlığın inkârının” zıttına konumlandırılabilir kavramları; *senkronize*, *çağdaş* ve *zamandaş* olarak ortaya koyar. *Senkronize*, aynı fiziksel zamana işaret ederken *çağdaş* ise tipolojik zaman kavramına karşılık gelir. *Zamandaş* ise ikisinin birleşimidir; aynı anda ve aynı çağdan olmak manasına gelir; zamanın ortak tasarrufu anlamını taşır. Buna karşın etnograf antropolojik söylemi üreten metinleri, zamandaşlığın inkârı üzerine inşa eder. Böylece “deneyimle bilimin”, “araştırmayla yazmanın” arasındaki kopukluk, allokroniden kaynaklanan “epistemolojik yarayı” daha da derinleştirir (1999: 58). Etnografi aracılığıyla antropologlar, başka zamana ait insanları temsil ederek antropolojik söylemi oluştururlar. Bu hususta izlenilen metinleştirme stratejisi ise “zaman kipi (etnografik şimdiki), zamir (üçüncü tekil), konular (din, büyü...), edebi tür (monografi)” şeklindeki retorik seçimlerden ileri gelir (2001: 4).

Fabian, bu şekilde çerçevesini çizdiği ontolojik çelişkiden kurtulmanın reçetesini de “bilimsel söylemi oluşturan Zaman kullanımlarının ideolojik araçlarına odaklanmak” olarak görür (1999: 59). Daha açık bir ifadeyle, zamandaşlığı ortaya koymanın yolunun tecrübeyi metne aktarmaktan geçtiğini söyler. Bununla kast ettiği şeyse, söylemin nesnelere etnografinin üzerinde bıraktığı etkilerin, hislerin, sağladığı dönüşümlerin, yani tecrübelerin aktarılması üzerinden dönüşlülüğün, dolayıcılığın metin aracılığıyla var edilmesidir. Bu dönüşlülüğün metne aktarılması da, zaten etnografi pratiklerinde hali



hazırda mevcut olan zamandaşlığın, söylemsel olarak da onaylanması manasına gelecektir. Fabian'ın "günlük" yazı tipini önemli bulması da bu bağlamda dikkate değerdir. Zira günlük, salt olayların değil düşüncelerin, duyguların, itirafların da yer aldığı bir metindir; kişisel yanı olduğu kadar, kamusal bir yönü de bulunmaktadır. Dolayısıyla Fabian'a (2001: 9) göre, günlük yazmak aynı zamanda bir nevi tarih yazıcılığıdır ve tam da bu yüzden zamandaşlığı doğrulayan bir işleve sahiptir. Antropolojinin temel olarak kullandığı metinselleştirme tipi olan monografinin aksine günlük, anlatıya dayanan öğrenme sürecinin, yani bilgi üretiminin tarihselliğinin izlerini taşır.

Fabian, zamansallık kapsamında etnografik yazım için böylesi bir çare önerse de biz onun ortaya koyduğu argümanı; "hafıza" bağlamında bir adım daha ileri götürmek istiyoruz. Fabian'ın zamansallık çerçevesinde örtüşmeyen; "etnograf" ile "söylemin nesnesi olan topluluk" olarak iki taraf ortaya koyduğundan bahsettik. Ancak biz burada hafızayı da göz önünde bulundurarak tarafların bir de kendi zamanları olduğunun altını çizmek istiyoruz. Herkesin bir anlamda kendi zamanında yaşadığından hareketle tarafları zamandaşlığa götürecektir bu reçeteye de aslında şüpheli baktığımızı söylemeliyiz. Etnografik metinlerde tecrübeyi metne taşısak da, başka çareler arasak da ifade edilen bu çelişkinin çözülebileceğine dair açıkçası bir umut taşımıyoruz. En azından şimdilik bu çözümün antropolojinin içinden değil de edebiyattan geleceğini düşündüğümüzü söyleyelim.

Tüm bunlardan hareketle, Fabian'ın etnografik pratik ile antropolojik söylem arasında ortaya koyduğu çelişki özelinde ve zaman konusunda açtığı yoldan yürüyerek etnografikurguda "zaman" üzerine düşündüğümüzde ne tür açılımlar yakalayabiliriz? İlk edebiyatın, mesafe yaratan bir söylemden beslenmediğini ifade edebiliriz. Edebiyat yazarı, gözlemlerini ya da varsa bir alan araştırması sırasında edindiği tecrübeleri, bir

kurgu içerisinde kendi zamanına çekerek yazar. Dolayısıyla edebiyatta, eserin ancak kendi zamanının içinden kurgu ortamına dâhil olabiliriz. İkinci husus edebiyatta, zaman mesafesinin esas yaratıcısı olan “teorinin” olmamasıdır. Edebiyat yazarı, etnografik yazarının aksine kendi zamanında yaşayarak, üretmek ve kurgulayarak, Fabian kastettiği manada, salt kendi zamanı içinde kalan bir metin inşa eder.

Yeniden bu bölümün başına, evrensel tecrübenin iki farklı kullanımına işaret edip “kuram oluşturma” ve “anıştırma” kavramlarını andığımız noktaya geri dönelim. Reşat Enis’in metinlerinde duyduğumuz ve “evrensel tecrübe kodu” olarak adlandırdığımız bu etnografik sesi; etnografideki evrensel tecrübeden yani teoriden farklı olarak tarihsel bakış ve tespitlerin yer aldığı ancak kuram oluşturma eğilimi taşımayan, anımsatarak hissettiren, eleştirel bir akıl yürütme daveti olarak ortaya koyuyoruz. Etnografik kurgu özelinde düşündüğümüzde de, burada da evrensel bir tecrübeye atıf yapılmakla birlikte zamansal bir mesafe inşa edilmediğini görüyoruz. Bilakis metinde anlatılan şey her ne ise o anda oluyor, metin de bu retorikle yazılıyor. Etnografik pratik sırasında insanlarla doğrudan o zamandaşlık içinde karşılaşılrsa da metinleştirilirken zamandaşlığın inkârı üzerinden bir söylem üretilmiyor aksine o tecrübeyi de metin kendi zamanına çekiyor. Buradan hareketle Fabian’ın ifade ettiği çelişkiyi çözecek olan şeyin salt edebiyat metni olduğunu düşünüyoruz. Çünkü teorik bakışın tersine edebiyatta “çelişki” mefhumu bulunmaz, hayat akışı içinde tutarsız bir dizi olay gelişebilir ve yazarın da bu bağlamda tutarlı olmak gibi bir zorunluluğu yoktur. Aynı konu hakkında birçok çelişkili bakış ortaya koyabilme lüksüne sahiptir. Dolayısıyla yapılan şey teori üretmek olmadığından yazar, evrensel tecrübeyi anıştırarak geçer.

Reşat Enis’in romanlarında evrensel tecrübe atıflarının odaklandığı noktalar, diğer kodlarda da sıkça bahsi geçtiği gibi, çoğunlukla yine “fuhuş”, “din” ve “sınıf” kavramlarıdır. Bu kavramların etrafında yazar, “cinsellik”, “aile”, ve “felsefi yaşam”

meselelerinde de atıflar yapar. Biz bu evrensel tecrübe işaretlerini, anlatıyı organize edebilmek için temalaştırarak ayırsak da örneklerde de görüleceği üzere aslında birçoğu birbirinin içinden geçer. Keza fuhuş, sınıfla; sınıf, aile ve dinle; din, felsefi yaşamla ve aileyle de bir şekilde bağlantılıdır. Bu bağlamda yazarın enste dair insanlık tarihinden beslenen bakışının yanı sıra bir de olayın dini yönünden söz edebiliriz. *Afrodit Buhurdanın Bir Kadın*'da, Yıldız'ın gizli bir fuhuş çetesi elemanı olan eski bir okul arkadaşı Müzehher karakteri karşımıza çıkar. Yıllar sonra bir araya geldiklerinde ve Yıldız başından geçenleri (patronun metresi olma, tecavüze uğrayıp parasını alma gibi) ona anlattığında Müzehher onu şöyle teselli eder:

“içtimaiyat âlimlerine göre -diye anlatıyordu- "ahlak adetlerle taayyün eder, adetler de her zamana göre içtimai zaruretlere doğar." Bugünün hâkimleri erkeklerdir. Nizamları onlar kurar; kanunları yapan onlardır. Kadının geçim sahasında cinsiyetini de kullanması içtimaî bir zarurettir ve bir âdet hükmüne girmiş bulunuyor. Yani, Yıldız, senin kör kocanı, çocuğunu süründürmemek için bu hayata sürüklenişini ayıplayamayız.

Hem, kuzum, fuhuş ve ahlâksızlık yeni bir şey değil ki!... Düşünsene, Kabilin, Habili öldürmesile biten cinayete sebep neydi? Kabilin, Habilin karısını kandırması ve bir piç ortaya koyması...

Ademle Havvanın Habille Kabilden başka iki kız çocukları daha vardı. Kabilin kandırdığı ve cinsî münasebette bulunduğu kadın -yani Habilin karısı- hem Kabilin hem de Habilin kız kardeşiydi. Ahlâksızlığın zincirleme gidişine dikkat! Bunu ne ben, ne de bir başkası uyduruyor, Yıldız... Tevrat yazıyor, Tevrat!”

(*Afrodit Buhurdanında Bir Kadın*, 2009: 98)

Yazar, fuhuşu da ensesti de münferit bir olay olarak ele almaktansa sosyologlara ve dine referans göstererek olayı evrensel bir tecrübe şeklinde okumayı tercih etmiştir. Dinsel bir başka gönderme de kitabın da ismini aldığı *Afrodit buhurdanı*yla ilgilidir. Yıldız, oğlu

Engin'i bebekken bırakıp Müzehher'in fuhuş çetesine katılmıştır. Aradan iki yıl geçtikten sonra geri dönüp İstanbul'da ziyaretlerine gitmek ister. Tren garına geldiğinde iki yaşına gelmiş Engin'i ve gözleri açılmış Osman'ı gördüğünde trenden inemez, fuhuş yaptığı bedenini kocasının önünde sergilemekten, görülmekten korktuğu gibi oğlunun da gelecekte kendisinin varlığından olumsuz şekilde etkileyeceğini düşünür ve o sırada aklından geçenlerin bir kısmı şunlardır:

“Çok eski devirlerde, Allahın mümessili olduklarına inanılan rahiplerle evlenmiş kadınlar vardı. Ve, onlara, Allahla evlenmiş gözile bakılırdı. Mabudun karısı, bütün erkeklerin müşterek malı demektir. "Babil"li her kadın Afroditin buhurdanında oturup cinsî münasebette bulunmakla kutsîleşirdi. Ve, buna mecburdu da... Bugün: Patron, Allahın mümessili değil, bir gölgesidir. Fabrikasına, müessesesine bağladığı kadın, önce kendisinin, ve netice itibarile bütün erkeklerin müşterek malıdır. Bugün de, her kadın Afroditin buhurdanında oturup cinsî münasebette bulunmağa mecburdur. Yalnız, fark şurada: Dün bu kadına ilahi bir gözle bakarlardı! Yaptığı iş ibadetti. Bugünkü kadın ise, nefrete layıktır; zina işliyor!” (Afrodit Buhurdanında Bir Kadın, 2009: 169)

Kadınların, erkek egemen kapitalist sistemin çarklarında var olma mücadelesi verirken maruz kaldığı çifte ezilmişliği dile getiren yazar, kültürlerarası düşünerek ve tarihsel bir bakışla okuma yapar. Gördüğümüz gibi tarih de kronoloji de metin içinde şimdidedir, zamandadır. Benzer bir örnek *Toprak Kokusu*'nda Adana Taşçıkan Genelevindeki rutinlerin anlattığı yerde de mevcuttur. Kızlardan birinin ağzından; haftada iki saat serbest zamanları olduğu ancak onun için bile bir dünya kötü muameleye maruz kaldıkları, dövüldükleri, sövüldükleri ve dışarı çıkma cezası aldıkları anlatılır:

“(Hacana yanımızda bulunmadan çirkef barajının dışına adım atmamıza izin yoktur. Tıpkı; kadınları parayla tutulmuş gözcü karılar yanında sokağa çıkabilen Herodot devri Asya'sında olduğu gibi... Hacananın, Aristofan'ın anlattığı âşık

korkuluklarından ne farkı vardır? O yanımızdayken kimse arabamızın peşine düşemez, işi ileri bir sarkıntılığa vardişamazdı.)” (Toprak Kokusu, 2002: 287)

*Ağlama Duvarı*’nda yaşam şartları öyle zordur ki Selâmi’lerin kapı komşusu olan ailede ekonomik sıkıntılardan kaynaklı bir musibet yaşanır. Ailenin babası Devlet Demiryollarında işçi olarak çalışır. Ancak fakirlikten, yorgunluktan zaman içinde canlı cenazeye dönüşür ve bir gün ansızın ölür. Ardından karısı çorap fabrikasına işçi olarak yazılır, boş zamanlarında da çamaşır yıkamaya gider. Bir gün Selâmi ailenin kızını bir gazinoda görür, bu karşılaşmadan sonra yakın bir tarihte de kız intihar eder. Tanıdıkları, kızın “yolunu sapıtıldığı için canına kıydığını” annesine hızlıca iletirler. İntihar eden komşu kızını Makbule, ardında Selâmi’ye bir mektup bırakır. Öldükten sonra annesi parasız kalmasını diye Selâmi’den bedenini kadavra olarak bir Tıp Fakültesine satmasını ister. Ancak Selâmi bu kızın ölüsüne para verecek yer bulamaz ve bu ölüm üzerine düşünmeye başlar:

“Onun intihar nedeni, uzak ülkelerdeki ilkel insanların inanişını, önünden geçen kadını gebe bırakan ‘kutsal taş’ları düşündürüyordu bana... Töre dışı çocuğu piç sayan ve anasının alnına kara damga vuran bugünkü burjuva toplumunu kadının da etten ve kemikten bir yaratık olduğuna inandırmanın güçlüğü karşısında, böyle kutsal bir taşın yokluğuna yanıyordum. Önünden geçilivermiş kutsal bir taş, bu toplumda kaç genç kızını temize çıkaracak, ölümden kurtaracaktı!” (Ağlama Duvarı, 1983: 34)

“İlkel insanların” bu insani ve evrensel tecrübeye dair geliştirdiği taktiğin günümüzde de bir yeri olabileceğini ifade eder yazar. Fuhuş bağlamında bir başka örnek yine *Ağlama Duvarı*’nda Selâmi’nin gazetecilik yaptığı dönemden gelir. O sıralar İstanbul’da büyük bir fuhuş operasyonu olur. Bu operasyonda, önemli bürokratlardan sosyetenin tanınmış isimlerine kadar adı ifşa olacak birçok insan vardır. Dolayısıyla işin basına yansımına

engel olmaya çalışırlar ancak başaramazlar. Selâmi bu yaşanan olaylar üzerine Kipling'in bir öyküsünü anımsar: "Milyonlarca insana hükmeden bir kral vardır. Bir gün bir kıza gönül vermiştir. Değil mi ki o da ölümlüdür! Uyuğu üzerinde yarattığı kutsal etki hemen yok olmuş, paldır küldür tahtından devrilmiştir" (Ağlama Duvarı, 1983: 40). Bu sözlerle birlikte yazar, halk nazarında güç sahiplerinin insanüstü bir yere konumlandırılmasından kaynaklanan ve tam da iktidar denen şeyi işletenin de bu olduğuna işaret eden bir bakışın evrensel tecrübesini dile getirir.

Cinsellik bağlamında "bekâret" konusuna dair de romanlarda kimi evrensel atıflara rastlarız. *Afrodit Buhurdanında Bir Kadın*'da. Müzehher annesini, bakire olduğuna inandırarak babasını kandırdığı için hiç sevmez. Bu konudaki fikirlerini Yıldız ile paylaşır:

"Ben, ileri düşünüşlü bir insanım, Yıldız... Bir genç kızın, evlenişine kadar, gönlünün dilediğile yatıp kalkmasını mâkul bulurum. Eski çağlarda kızlarına bu geniş hürriyeti veren milletler yok değildi. Phinosis'in önüne geçmek için çocuklukta iken erkeğin tenasül uzvuna bıçak vuran Asyalı kavimler; daha sonra bu sıhhî itiyadı umumileştiren ve mecburi yapan dinler, kadınlardaki kızlık zarını da yırtmayı tamim etmiş olsalardı, mânasız, lüzumsuz bir ahlâk müeyyidesini ortadan kaldırmış olacaktı. Cemiyet nazarında, delikanlının, evlenişine kadar istediği kadınla oynaşması mubahtır da, genç kız -işte bu kötü ahlâk müeyyidesi yüzünden- cinsi ihtiyaçlarını tatmin edemez; ruhi buhranlara, fikri gerilemelere uğrar. Anamı ayıplamıyorum, Yıldız... Onun, babamın yatağına "kız oğlan kız" süsü takınarak girişine kızıyorum." (Afrodit Buhurdanında Bir Kadın, 2009: 119)

Kadınlarda bekârete dair geçmiş çağlardan, dinlerden ve farklı coğrafyalardan temel olarak bir görüş geliştiren yazar, bunun sadece o günün Türkiye'sinin bir sorunu olmadığına da dikkat çeker. Bunun yanı sıra yine "bekâret" ile ilişkili *Toprak Kokusu*'nda

bir başka örneğe rastlarız. Elif'in tarladan ırgat arkadaşı Zahide'nin kocası, yakın bir tarihte tarlada bir kadınla birlikte olduğu için işten kovulmuştur. Ağaya borçlu oldukları için de Zeliha fazladan çalışmaya başlamak zorunda kalır. Zeliha Elif'e ağanın kendisine sarkıntılık ettiğiinden bahseder. Ağa, kendisiyle birlikte olması karşılığında borçlarının silineceğine söyleyerek ikna etmeye çalışır. Bu teklifi kabul etmeyen Zeliha, aracılının mobbingine maruz kalır. En sonunda da artık baskılara boyun eğmez ve teslim olur. Genç ırgat kadınların, ağanın arzularına boyun eğmek gibi bir görevleri olduğuna dikkat çeken yazar, Çukurova kızlarını bekleyen akıbeti, kadınların bu konudaki evrensel sıkıntılara atıf yaparak ortaya koyar:“Çukurova'nın derebeyizade ağası; gelin üzerinde kızlık bozma hakkını kendinde gören, dilediği kadına tesahup iddiası yürüten Alaskalı, Şimalî Meksikalı bir aşiret reisi gibidir” (Toprak Kokusu, 2002: 202). *Ekmek Kavgamız*'da da sokakta dolaşırken Kudret'in gözü, rüzgârın bir apartman balkonuna asılan yatak çarşafının yelken gibi çırpışına ve bir kadın iç çamaşırını kabartmasına takılır:

“Kentin uygarlığına bir ölücü de bu, diye güldü; şu apartmanın kiracısı, karısının kızıoğlan kızlığına kanıt yatak çarşafını gerdek gecesi sabahı herkesin görebileceği yere asan Sicilya'lı güveyiye benziyor. Sicilya'lı güveyi, karısı kız çıkmazsa damarını kanını bulaştırdığı çarşafı asar, intihar edermiş” (Ekmek Kavgamız, 1974: 197)

Sicilya'lı damadın ahlâk anlayışından yazarın evlilik, zina, aile ve çocuk sahibi olmaya dair ortaya koyduğu evrensel tecrübe anıştırmalarına geçebiliriz. *Ekmek Kavgamız*'da denizci Kudret'in bekâr kalmasına annesi içlerlemektir ve bir kız bulma arayışına girer. Bir gün Kudret'e, varlıklı ancak yaşlı Kudret'ten büyük olan bir kadından bahseder. Bunun üzerine Kudret, “genç erkeklerin, varlıklarına göz dikerek yaşlı kadınlarla evlenişini yasak eden Solon'u” düşünür (Ekmek Kavgamız, 1974: 26). Annesine “bizim

karımız denizdir” diyerek olayı geçiştirmeye çalışırken şöyle düşünür: “ ‘Evlenmemiş erkek insan değildir’, diyen Yahudi acaba haklı mı (...) ‘Talmud kanunu, bir yaşa geldiğinde erkeği evlenmeye zorlarmış. Hazret-i Süleyman’ın 700 karısı, 300 cariyesi varmış. Eski Isparta’lılar bekârlığı cinayet sayarlarmış’ ” (Ekmek Kavgamız, 1974: 26-27). Bir başka Isparta tecrübesine yapılan atıf da Kudret’in çocukluğunun geçtiği evdeki komşularına dairdir. Ev sahipleri engelli, yaşlı, Rum bir adamdır. Ve bu yüzden de yazar, “Ispartalılar gibi, karısına ‘koca vekili’ seçtiğini” ifade eder (Ekmek Kavgamız, 1974: 88). Evlilik hayatının bir de ekonomik yönüne dair evrensel tecrübeler atıflara bir örnek, Kudret’in çocukluk arkadaşı, Doktor İsfendiyar ile karşılaşmasında karşımıza çıkar. İsfendiyar bir zamanlar, zorunlu hizmete gittiği yerde büyük bir çiftçinin kızına âşık olur. Kısa bir süre sonra evlenseler de altı ay sonra, taraflar arasındaki ekonomik dengesizlikler yüzünden İsfendiyar evlilik hayatlarını devam ettiremeyeceklerini anlar: “ ‘Pirincin yarım kilo bile olsa içęüveysi olmak’ demiş Japon. Modern villâ, bende bir değişiklik doğurdu. Burjuvaziden tiksinti duymaya başladım. Karımdan, kayınbabamdan iğreniyordum” (Ekmek Kavgamız, 1974: 98). Yazar burada da, Japon damatların deneyimlerinden hareketle erkeklieğe dair ortak bir bakışı anıştırır.

Kimi yerlerde, tıpkı hayatın doğal akışında da olduğu gibi, sınıf ve erkeklilik tecrübeleri iç içe girer. *Ağlama Duvarı*’nda, ailesine bakmak için öğlen on ikiden sabah beşe kadar aralıksız çalışmak zorunda kalan bir gazete çalışanının didinmesini Sisifos’a benzetir yazar:

“Yedi can besliyordu. İrili ufaklı tam beş çocuk... Japonlar, ‘namuslu adamların çocukları çoktur’ der. Mürettip Hüsni, Zeus’a başkaldırışının cezasını çeken mitoloji devi Sizif gibiydi. O Sizif ki, koskoca bir kaya parçasını yuvarlayarak tepeye çıkarıyordu. Kaya gene yerine dönüyor, Sizif gene çıkarıyor ve bu yorucu



iş bitip tükenmek bilmiyordu. Bereket, it canlıydı Hüsnü...” (Ağlama Duvarı, 1983: 35)

Yine aynı romanda Selâmi, karşılaştığı bir sokak çocuğuna ailesini sorduğunda “Boyunları altında kalsın, (...) babam olacak pezevengin, anam olacak orospunun!” cevabını alır:

“ ‘Bizi dünyaya getirmek uğruna anaların ve babaların eriştiği cinsel zevke lânet! diyen filozof Ebulûlâ, çocuk yapmayı cinayet saymakta anlaşılan haklı.’ diye düşünmüştü. Selâmi de Ebulûlâ gibi bekâr ölmek, mezar taşına aynı yazıyı kazdırmak istiyordu: ‘Ey yolcu! Şurada gördüğün toprak yığını anamla babamın günahıdır. Çok şükür ben yaşantımda böyle günah işlemedim.’” (Ağlama Duvarı, 1983: 164)

Üreme hakkında doğan çocuğun söz sahibi olmaması üzerine bir evrensel tecrübeyi filozofla anıştırarak yazar, herkesin çok meşru saydığı “neslini devam ettirme” konusuna okurunu, farklı bir gözle bakmaya davet eder.

Yazar için “sınıf” bir diğer elzem konudur. Sınıf hakkındaki evrensel bir tecrübeyi *Ekmek Kavgamız*’da net bir şekilde ifade etmiştir: “Kartaca ve Roma gemilerinin tutsak kürekçileriyle Yorgi reizin, Asadur reizin tayfaları birbirine benzerdi. Tek farkla: Kürekçilerin ayakları prangalıydı. Tayfa milletine gelince; o prangasız tutsaktı!” (Ekmek Kavgamız, 1974: 13). İşçiliğin kölelik deneyimine benzerliğine ama aynı zamanda da farklılığına işaret eden yazar, bir başka romanında yoksulluğun evrensel tecrübesi üzerinde durur. Katıldığı bir komşu cenazesinde Kudret’in aklından Fransız filozof La Bruyére geçer: “La Bruyére: Yaşantı, yoksul bir yaşantı ise ona katlanmak çok zordur, demiş, ama, mutlu bir yaşantı ise, onu yitirmek pek korkunçtur. Rahmetli komşunun mutlu bir yaşantısı yoktu.” (Ekmek Kavgamız, 1974: 45). Etrafı tarafından komünist olmakla suçlanan Kudret, kendisi için istediği hayatı ise yine bir filozofla destekleyerek

dile getirir: “Konfüçyüs’ün torunu Tsesse’nin anlattığı gibi bir yaşantı düşünürdü: İdeal insan, ne ev kirasını ödeyemeyecek kadar yoksul, ne de çalışmayı gerekli görmeyecek kadar varlıklı olmalıdır” (Ekmek Kavgamız, 1974: 89). Mülkiyet üzerine de sıkça anırtı yapan yazar, *Yolgeçen Hanı*’nda da benzer bir şekilde “makul talepler” ile adalet ilişkisine dikkat çeker. Emin, elleri sıyrık içinde, günlerden beri yılbaşı gecesi için ot toplayıp satan on iki yaşında bir kız ve annesiyle karşılaşır; bu vaka karşısında filozof Basile le Grand’ı düşünür: “Benim dediğin ekmek gerçekte aç olanındır. Dolaplarında saklı tuttuğun giyim eşyası gerçekte çıplak olanındır. Evinde küflenmiş kunduralar ayakların çıplak dolaşanlarıdır. Bodrumda sakladığın paralar parasız olanındır” (Yolgeçen Hanı, 1979: 231). *Despot* romanında ise inşaat işçilerine dair bir gözlemin anımsattıklarını yazar, bir diyalogda dile getirir:

“Muazzam Piramitlerini, yani türbelerini yaptırmak için (...) Yerden 138 metre yükseğe taş taşırken binlerce insan, soluğu tükenip, çatlayıp ölmüş (...) Sorarım sana, Horoz... Sırtında tuğla taşıyan şu amele ile Firavunun emrinde köleleşen insan arasında fark var mı?” (Despot, 1957: 51)

*Sarı İt* romanının başkişisi Selim hapisanedeyken, tahliye olacağını öğrenen bir arkadaşının, parası ve gidecek bir yeri olmadığından yaşadığı üzüntüye şahit olur ve Sokrates’i düşünür: “Tanrılardan biri hazla elemi, birleştirip karıştırmak istemiş. Bakmış olmuyor, bari şunları kuyruklarından birbirine bağlayalım demiş” (Sarı İt, 1968: 12). Ertesi gün bir şekilde mahkûmiyetinin devam edeceğini öğrenen bu kişi, “hürriyetten kurtulduğunu” için “zilsiz oynayacak” hale gelir. Yine aynı kovuşta bir arkadaşının verem olması üzerine aklından Romalı şair Horatius geçer Selim’in: “Miden iyi, ciğerlerin, ayakların sağlamsa, kıralların hazineleri seni daha fazla mutlu edemez, demiş Horatius” (Sarı İt, 1968: 13).

Reşat Enis sınıf bağlamında evrensel tecrübeyi, din üzerinden de ele alır. Ekseriyetle *Despot* romanında bu fikirler karşımıza çıkar. 1957 yılında yayımlanan bu romanın, Demokrat Parti iktidarına denk gelmesi de anlatının bu şekilde gelişmesinde elbette etkili olsa gerek. Örneğin romanın başkişisi Fikret, bir gün trafik arasında sıkışmış bir çocuk görür. Elinde “Dünyada dost isen Hazreti Allah yeter, Mürşid-i kâmil ister isen Hazreti Kur’an yeter, Delil ister isen Hazreti Muhammed yeter, Meşgul olmak ister isen ibadet yeter, İbret almak ister isen ölüm yeter, Bunlar da yetmez der isen Nar-i cehennem yeter” yazılı bir levha tutan bu çocuk ona, Marks’ın el yazmalarından şu cümleyi anımsatır: “Din muvazenesiz olan insanın tembellik şuurudur” (Despot, 1957: 20). Sonra da Engels’ten düşünmeye devam eder:

“Engels’e göre, din kütlevi köşleştirici vasıta. Burjuvalar halk için daima bir dinin lüzumuna inanırlar. Cemiyeti harab olmaktan yalnız o kurtarabilir!

Bir Türk filozofu, Mark’ın din düşmanlığını reddederken safsataya sapar: İnsanlar dinî itikadları uğruna hayatlarını fedadan çekinmezlermiş. En büyük kahramanlıkları ve cür’etleri gösterirlermiş. Dinlerin afyona benzetilişi hata imiş. Din, insanları uyuşturmaz, tam tersi coşturur, taşırır. Bu hareketlerin altında da maddî bir menfaat bulunmazmış. Fikret gülüyordu. ‘Kahramanlıklara, cür’etlere sevkeden din, insanların damarlarına enjekte edilmiş, coşturan, taşıran bir kimyevî formüldür öyleyse... Uğruna canlarını fedaya kışkırttığı insanlara cennet vadettiğine göre, işin içine menfaat de karışıyor! Sürünürcesine yaşadığı bir dünyaya karşı, huriler gılmanlarla, türlü yiyecek ve içeceklerle dolu bir başka âlem” (Despot, 1957: 20-21)

Din ile sınıf mücadelesinin çeliştiğine dikkat çeken Reşat Enis, aynı romanda Buda ve çilecilik bağlamında inancı, salt semavi dinler olarak düşünmenin ötesinde bir boyuta yerleştirdiğini ortaya koyar. Fikret ve ailesi Kurtuluş Savaşından sonra Eskişehir’den

İstanbul'a geri gelir. Eski mahallelerine döndüklerinde herkesin dul ve yetim kaldığını, mahalleye büyük bir sefaletin hâkim olduğunu görürler. Kendilerinin de maddi imkânları sınırlı olduğu için dayısının evine yerleşirler, misafirlikleri uzadıkça dayısının karısı da çok bunalır ve Fikret ile kardeşi Bekir'e kötü davranmaya başlar. İçinde isyan dalgaları yükselen Fikret, sürekli Buda hayranı olan öğretmenini düşünür. Öğretmeninin anlattığı; "Buda'nın mezhebini yaymak için barbarlar arasına göndereceği talebesinin eğitimini" konu alan ve özü "kötü şeylere karşı pozitif düşünme" olan hikâyeye aklıdadır. Fikret de dayısının evinde kendisini Buda'nın öğrencisi gibi hisseder. Başka bir zaman fakirliği vesilesiyle yine Buda hayranı hocasının anlattıkları aklına gelir:

“ Yaşamak bedbahtlıktır, diyor Buddha; ıstırapların kaynağı ihtirastır. İstırapı ortadan kaldırmak için arzuyu, ihtirası yok etmek lâzım. Arzuyu mahvetmek için de yaşamak isteğini öldürmek gerek... Akıllı insan o dur ki, kendisini hayata bağlayan bağları koparsın... İstıraptan kurtulmak mı istiyorsun? İhtirastan, arzudan, düşünceden kurtul... Şahsiyetini öldürmeğe çalış... Nirvana'ya ulaş!’ Fikret, su alan yırtık pabuçlarına bakarak acı acı güler ve söylenirdi; -Deliksiz ayakkabı... Bırak bu isteğini... Nirvana'ya ulaş, evlâdım Fikret... Nirvana'ya ulaş!’” (Despot, 1957: 127)

Bir gün, Fikret'in yanında çalıştığı Rum terzi Sava'nın dükkânına, hırpani kılıklı bir adam gelip "açım" der. Sohbetleri esnasında adamın "düşmüş bir memur" olduğu ortaya çıkar. Terzi yardımında bulunur ancak adamı, limon satmanın da hiç ayıp bir yanı olmadığına ikna etmeye çalışır. Onu dükkândan gönderdikten sonra ustasının iyiliğine hayran olan Fikret ile sohbet ederler: "İyilik etmiyen, insan değildir, çocuk, dedi; en büyük fazilet iyilik etmektir. Buddha böyle demiş. (Sava da, tarih hocası gibi Buddaya hayrandı). Sen benim kiliseye gittiğimi hiç gördün mü Fikret? (...) Bir iyilik, on ibadetten hayırlıdır” (Despot, 1957: 129). Sonra da Fikret'e Yunan tarihçi Plutarch'tan bir hikâyeye anlatır. Bu

hikâyede İskenderiye sokaklarında bir kadın, elinde meşale, sırtında kova ile dolaşır. Bunlarla ne yapacağını soranlara; cenneti yakmaya, cehennemi söndürmeye gittiğini söyler: “iyilik etmeleri, faziletli olmaları için insanlara mutlaka bir cennet vâdedilmesin; insanlar, kendilerini kötülükten korumak için mutlaka cehennemle korkutulmasın!” (Despot, 1957: 129-130). Bu hikâyeye ile evrensel bir deneyim olarak, insanın en temel korkusuna işaret eden ölüm ve ölüm sonrası yaşama dair dini fikirler, eleştirel bir şekilde anımsatılır ve “Fikret’in gözü önüne, bir dilim ekmeğe bir dönüm toprağı koparıldıktan sonra köy camiine koşup secdeye kapanan, namaz kılan, dua eden Despot Davut Ağa geldi. Kanadı altına sığınacak bir Allah, bir cennet ve cehennem bulunmasaydı, Despot belki bu kadar hain olmayacaktı.” (Despot, 1957: 130). Eşitlik konusunda Sava da Buda gibi düşünür: “Bir Brahman nasıl bir kadından doğmuşsa, Parya da öyle bir kadından dünyaya gelmiştir. O halde Brahman neden asil olsun da Parya olmasın?” (Despot, 1957: 130). Başka bir zaman da Beyoğlu’nda dolaşan Fikret, ezan sesi duyar ve “din insanı ruhan fakirleştirir. Kültür kuvvetlendikçe din zayıf düşer!” (Despot, 1957: 181) diyen filozofu düşünür.

Köylülük ile ilgili evrensel tecrübeler de romanlarda geçer. Bu bağlamda *Yolgeçen Hanı*’nda örnekler mevcuttur. Gezici tiyatrunun aktörü olarak gittiği bir köyde kolera salgını yaşandığını teşhis eden Doktor Emin, köydeki derenin enfeksiyon kaynağı oluşturduğunu düşünür. Bu suyun içilmemesi gerekmektedir. Bu dere Emin’e Ganj’ı düşündürür:

“İçinde çılgınca eğlenildiği sanılan Nirvana’ya kavuşmak için, hasta ve kötürüm Hint’lilerin, karınları üzerinde sürüne sürüne kenarında ölmeye gittikleri kutsal Ganj... Yarı yanmış cenazelerin çürüyüp koktuğu, kolera kaynağı Ganj... Ölüsünü atarak kutsal ırmağı kirleten Hint’li ve dışkısıyla ‘...’ deresini kirleten

(Portör Sen)<sup>29</sup> köylü bilgisizlikte birbirine benziyordu” (Yolgeçen Hanı, 1979: 131)

Yazar, aralarında binlerce kilometre olan insanların “farkındalık” konusunda benzer deneyimlere sahip olduğunu dile getirir. Hastalığın laboratuvar onayı da geldikten sonra Emin, köy halkına ilaç vermek için yola çıkar. O sırada ilaç çantasını taşıyan köylü Emin’e, “hiçbir şeye sahip olmadığından ölmekten korkmadığını” söylerken Emin’in aklına Platon’u getirir:

“O da Plâton gibi mülke hınç duyuyor, diye düşündü; insanları birbirine, mahkeme kapılarına düşüren, birbirleriyle didiştiren mülke düşman! Ne altın, ne gümüş tanıyan ilkçağ insanları için yoksulluk da, zenginlik de bilinmeyen şeylerdi. Böyle bir toplumda haksızlıklar, kıskançlıklar da olamazdı. Altın ve gümüşün yasaklanmasını isteyen Plâton haklı... Isparta’lı Lycurgue, tüm altın ve gümüş paraları yürürlükten kaldırmadı mı? Bunların yerine, çalınması zor olsun diye demirden yapılmış ağır paralar koymadı mı? Hırsızlıklar ve cinayetler azalsın diye?” (Yolgeçen Hanı, 1979: 132)

Emin’in aklındaki mülkiyet düşmanı köylünün aksine *Sarı İt*’de Selim’in, bir sendikacıyla konuşurken aklından “ ‘Köylü hep gelecek yıl zengin olacağını düşünen insandır’ Diyen Philemo haklı!” (Sarı İt, 1968: 399) diye geçer. Böylelikle yazar, Hintlilerin deneyimlerinden, Platon’a oradan da mitolojiden Philemon’a geçerek köylülüğe dair evrensel tecrübelerle de işaret ederek gözlemlerine meşruiyet kazandırır.

Bir diğer üzerinde duracağımız nokta “felsefi yaşama” dair olan evrensel tecrübe atıflarıdır. Kudret, “ülküsüz insan acınacak insandır” diyen filozofu haklı bulur, “insanın, yaşantısında tinsel bir zevk duyması için, ulaşmaya çalışacağı bir ülküsü olmalıdır”

---

<sup>29</sup> Hastalık taşıyıcısı kimse

görüşünü benimser (Ekmek Kavgamız, 1974: 195). *Ağlama Duvarı*'nda, evli olup da askerleri kahvesinde yarım liraya "eğlendiren" Neriman, kendisini "kafası kesilecek bir insan" olarak görür. Ancak bu itirafın tarafı olan Selâmi şöyle düşünür: "Konfüçyüs de öyle düşünmez mi? Kendi kusurlarını bağışlamayan bir insanın tüm kusurları bağışlanabilir" (Ağlama Duvarı, 1983: 123-124). Sevgilisi Angeliki ile Rumlar tarafından şifacı bir peygamber olarak kabul edilen Aziz Pandleimonos gününe katılan Selâmi, on binlerce Rum vatandaşın sokaklarda olduğunu görünce şaşırır ve " 'Dünyayı diriler değil, ölümler yönetir' diyen filozof haklı." (Ağlama Duvarı, 1983: 130) diye düşünür. Ölüm ve yaşam üzerine de yazarın bir dizi felsefi tespiti vardır. Bir cenazeye katılan Emin, Belçikalı yazar Maurice Maeterlinck'i düşünür:

"Ölüm, doğuşumuzda bizi yakalayan ve bizi hiçbir insan elinin sallıyamıyacağı bir beşikten oluşan mezara götüren hastalık, diyor adam... Bizi acıya, umutsuzluğa düşüren şey, ölümün gelişi değil, yaşamın gidişidir. Eğer yaşam, uyku karşısında olduğu gibi, ölüm karşısında da gönülden rıza göstermiş olsaydı, nasıl uyuyorsak öyle göçecek ve gülümsüyerek ölecektik" (Yolgeçen Hanı, 1979: 151)

Yazarın ölüm üzerine bir başka felsefi anıştırmasına *Sarı İt*'de rastlıyoruz. Selim sokaklarda dolaşırken Eyüp'te cami avlusuna gelir, güvercinlere yem atan genç kızlara bakar. Türbedeki kirden simsiyah olmuş pencere bronzlarına avuçlarını sürerek dua eden kadınları seyreder. Aklına Epikrosun Menoikensa mektubu gelir:

"Ölümün bizim için hiçbir şey olmadığı fikrine alış. Çünkü iyilik dediğin, kötülük dediğin duygudan ibarettir. Ölüm ise duygudan yoksunluktur. Bu yüzdendir ki ölümün bizim için hiçbir şey olmadığı fikri, bu doğru fikir, ölümlü dünyayı bize sevimli kılar. Çünkü ona sonsuz bir zaman eklemese de ölümsüzlük özlemini ortadan kaldırır" (Sarı İt, 1968: 28)

Tüm bunlardan hareketle yazarın, kişinin yaşamına ve ölümüne dair nasıl hissetmesi gerektiğine yönelik felsefi arayışlara evrensel tecrübe bağlamında işaret ettiğini görüyoruz.

Sonuç olarak bu bölümde, etnografik bir çalışma vasıtasıyla karşılaşılan vakaları ya da insan davranışlarını, bir üst bağlama yerleştirme kaygısıyla evrensel tecrübeler referans verilmesinden dolayı “evrensel tecrübe kodu” olarak adlandırdığımız bu girişimi, Reşat Enis metinlerinde de etnografide de duyduğumuz ortak ses olarak ortaya koymaya çalıştık. Bu kapsamda iki metin tipinde de ortak bir kullanım olsa da, etnografik metin ile edebi metnin bu evrensel tecrübelerden farklı niteliklere işaret ederek faydalandıklarına değindik. Bunu da zaman kavramı üzerinden Fabian’a atıfta bulunarak “kuram oluşturma” ve “anıştırma” olarak tanımladık. Ancak Fabian’ın antropolojiye getirdiği ontolojik eleştiriyi bir adım daha ileri götürerek edebiyat metnini, kuram oluşturmak suretiyle söylemsel bir mesafe yaratmadığından hareketle bahsi geçen çelişkiye dair bir çözüm olarak gördüğümüzü söyledik. Reşat Enis metinlerinde geçen evrensel tecrübe atıflarını da fuhuş, sınıf, din, cinsellik, aile, köylülük, felsefi yaşam temelinde kategorize etsek de genelde bunların da birbirini kestiğini ifade ettik.



## BEŞİNCİ BÖLÜM

### 5. SONUÇ

Bu tezin ana argümanı; etnografik yöntemin, bir anlatım ya da bir metinselleştirme yapısını peşi sıra ardından getirdiği yönündedir. Bir tarafta etnografi yapan profesyonel araştırmacıların yazdığı bilimsel iddiaya sahip “etnografi” diğer tarafta sistemli olmayan etnografik çalışmalarla yazılmış “edebi metin”; aynı yöntemle çalışılan ancak başka şekillerde metinselleştirilen bu iki farklı metin tipini üst üste bindirip etnografinin anlatım yollarına dair bir soruşturma yürüttük. Bu süreçte edebiyat ile etnografi arasındaki ilişkiler, tartışılması gereken bir konu olarak belirdi. Buradan hareketle de sosyal antropoloji ve edebiyat arasındaki ilişkileri; etnografikurgu ile metinsellik; yazar ile etnograf; alegori ile çok anlamlılık kavramları üzerinden tartışmaya açtık. Sosyal antropolojinin edebiyatı; tarihsel kaynak olarak görmek suretiyle, etnografi yazmanın edebi tarzlarını araştırma vasıtasıyla ve edebi kültür çalışması olarak üç yolla kendine nesne kıldığına değindik. Ancak bu tez ile birlikte, etnografik yöntemin ifade biçimine yönelerek ve etnografik metinselliği neyin oluşturduğu sorusundan yola çıkarak etnografik anlatıdaki kodları çıkarma girişimi bağlamında, literatürde tanımlanmış bu üç alana bir dördüncüsünü eklemiş olduk. Bu anlamıyla bu tezin orijinal bir kuramsallaştırma girişimiyle dünya literatürüne katkı yaptığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Reşat Enis’te yakalanan etnografik anlatının kodları; çalışmak için yönelinen araştırma sorusu bağlamında ele aldığımız *konu/sorunsal kodu*; etnografik gözlemlerin anlatılma şekliyle ilgili olarak *yoğun betimleme kodu*; bütüncül bir okumayı işaret eden *holistik kod*; toplumun anlayışını dönüştürmeye yönelik bir anlatı yaratma bağlamında

*ters yüz etme kodu*; kültürlerarası okumaya işaret eden *evrensel tecrübe kodu* şeklinde formüle edildi ve tartışıldı. Bu hususta birden fazla yazara aynı yöntemi uygulamak ya da burada ortaya koyduğumuz kodları bir başka yazarın çalışmalarında da yakalamak akla gelebilirdi. Ancak biz burada bütün etnografik metinlerin bu beş kod üzerine kurulduğunu ileri sürmüyoruz. Kaldı ki böylesi bir iddia, bu çalışmanın düşünsel dayanaklarının tersine hayli pozitivist olurdu. Zira etnografik çalışmalarla yazılan başka romanlarda farklı sesler de elbet duyulabilir. Metnin çok değerliliğinden yola çıkarak bu okumayı gerçekleştirdiğimizi ifade etmiştik aksini söylemek dayandığımız temelleri sarsmak anlamına gelecektir. Biz burada kulağımızı sadece Reşat Enis'in metinlerine verdik ve bu metinlerden ortaya koyduğumuz bu sesleri duyduğumuzu söyledik. Ancak şüphesiz aynı metinleri, bir başkası farklı kodlarla, farklı kavramsallaştırmalar çerçevesinde de okuyabilir.

Bunun dışında yapılabilecek bir başka şey de Reşat Enis'in romanlarını içerik ya da söylem çözümlemesi bağlamında okumak olabilirdi; kadınlar, yoksulluk, kapitalist sistem gibi temalar çıkarılıp incelenebilirdi. Ancak biz burada metnin içeriğine girmeden daha üst ya da sınırda bir yerden, yöntem bilgisi bağlamında daha anlamlı olduğunu düşündüğümüz için, metinlerin tamamını tek metin gibi görerek etnografik metinselliği oluşturan ve organize eden kaidelerin izini sürmeyi tercih ettik.

## KAYNAKÇA

Adorno, T. (2004). *Edebiyat Yazıları*, (S. Yücesoy & O. Koçak Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Alangu, T. (1958). *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman, I. cilt*, İstanbul: İstanbul Matbaası Yayınları,

Altman, R. (2008). *A Theory of Narrative*, New York: Columbia University Press.

Asad, T. (1990). Ethnography, Literature and Politics: Some Reading and Uses of Salman Rushdie's *The Satanic Verses*, *Cultural Anthropology*, Vol.5, No.3, pp. 239-269.

Atkinson, P. (2013). Ethnographic Writing, the Avant-Garde and a Failure of Nerve, *International Review of Qualitative Research*, Vol.6, No. 1, pp. 19-35.

Atkinson, P. (2014). *The Ethnographic Imagination: Textual constructions of reality*, London: Routledge.

Augé, M. (1999). *The War of Dreams: Exercises in Ethno-Fiction*, (Translated by L. Heron) Chicago: Pluto Press.

Aygen, R. E. (1930). *Kılıcımı Sürüyorum*, İstanbul: Milliyet Matbaası.

Aygen, R. E. (1932). *Kanun Namına*, İstanbul: Tecelli Matbaası.

Aygen, R. E. (1933). *Gonk Vurdu*, İstanbul: Türkiye Matbaası.

Aygen, R. E. (1935). *Gece Konuştu*, İstanbul: Semih Lütfi Bitik ve Basım Evi.

Aygen, R. E. (1957). *Despot*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Aygen, R. E. (1974). *Ekmek Kavgamız*, İstanbul: Cem Yayınevi.

Aygen, R. E. (1951). *Yolgeçen Hanı*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

- Aygen, R. E. (1968). *Sarı İt*, İstanbul: Ararat Yayınları.
- Aygen, R. E. (1979). *Yolgeçen Hanı*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Aygen, R. E. (1983). *Ağlama Duvarı*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Aygen, R. E. (2002). *Toprak Kokusu*, İstanbul: Örgün Yayınevi.
- Aygen, R. E. (2006). *Kırmızı Karanfil*, İstanbul: Yordam Kitap.
- Aygen, R. E. (2009). *Afrodit Buhurdanında Bir Kadın*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Aytaç, G. (2003). *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul: Say Yayınları.
- Bahtin, M. (2000). *Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, İrzık, Sibel (der.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bahtin, M. (2005). *Sanat ve Sorumluluk: İlk Felsefi Denemeler*, (C. Soydemir Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bahtin, M. (2016). *Söylem Türleri*, (O. N. Çiftçi Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bakhtin, M. (1982). *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*, M. Holquist (edt.), (Translated by C. Emerson & M. Holquist), Austin: University of Texas Press.
- Baker, U. (2015). *Sanat ve Arzu*, Tansu Açıık (der.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bal, M. (1999). *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto: University of Toronto Press.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilim Serüveni*, (M. Rifat & S. Rifat Çev.) İstanbul: YKY
- Barthes, R. (1996). *S/Z*, (S. Öztürk Kasar Çev.) İstanbul: YKY

Barthes, R. (2013). *Dilin Çalışma Sesi*, (A. Ece & N.K. Sevil & E. Gökteke Çev.) İstanbul: YKY

Bataille, G. (2004). *Edebiyat ve Kötülük* (A. Sönmezay Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baugh, E. (1994). Ethnography and Fiction: The Work of John Stewart, *Caribbean Studies*, Vol.27, No. ¾, pp. 367-376.

Becker, H. (2013). *Sanat Dünyaları*, (E. Yılmaz Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Benjamin, W. (2012). *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri*, (E. Gen & M. Tüzel Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Booth, W. (2012). *Kurmacanın Retoriği*, (B. O. Doğan Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Bowen, E. S. (1964). *Return To Laughter: An Anthropological Novel*, New York: Anchor Books.

Burke, P. (2008). *Kültür Tarihi*, (M. Tunçay Çev.) İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Canetti, E. (2007). *Edebiyatçılar Üzerine*, (G. Aytaç Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.

Chandler, D. (2007). *Semiotics The Basics*, London: Routledge

Chatman, S. (2009). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, (Ö. Yaren Çev.) Ankara: De Ki Yayınları.

Clifford, J. (1981). On Ethnographic Surrealism, *Comparative Studies in Society and History*, Vol.23, No. 4, pp.539-564.

Clifford, J. (1986a). Partial Truths, (Edited by Clifford, J. & Marcus, G. E.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethography*, Los Angeles: University of California Press.

Clifford, J. (1986b). On Ethnographic Allegory, (Edited by Clifford, J. & Marcus, G. E.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Los Angeles: University of California Press.

Cohen, M. (2013). Introduction: Aspects of the Novel, (Edited by Cohen, M.), *Novel Approaches to Anthropology*, New York City: Lexington Books.

Craith, M. N. & Kockel, U. (2014). Blurring the Boundaries Between Literature and Anthropology A British Perspective, *Ethnologie Française*, pp. 689-697.

Culler, J. (2007). *Yazın Kuramı*, (H. Gür Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Currie, M. (2007). *About Time: Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Debaene, V. (2014). *Far Afield: French Anthropology Between Science and Literature*, (Translated by Justin Izzo) Chicago: The University of Chicago Press.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, London: University of Minnesota Press.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2000). *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, (Ö. Uçkan & I. Ergüden Çev.) İstanbul: YKY.

Derrida, J. (2010). *Edebiyat Edimleri*, (M. Erkan & A. Utku Çev.) İstanbul: Otonom Yayınları.

Derrida, J. (2014). *Gramatoloji*, (İ. Birkan Çev.) Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

Eagleton, T. (2012). *Edebiyat Olayı*, (B. Yüce Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı*, (T. Birkan Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eipper, C. (1992). The Ethnographic Novel: "A View from the Bund", *Social Analysis: The International Journal of Social and Cultural Practice*, No. 32, pp. 66-70.

Eliade, M. (2016). *Okültizm, Büyücülük ve Kültürel Modalar*, (C. Soydemir Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Enginün, İ. (2003). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Eriksen, T. H. (2009). *Küçük Yerler, Büyük Meseleler: Sosyal ve Kültürel Antropoloji*, (A. E. Koca Çev.) Ankara: Birleşik Yayınevi.

Eriksen & Nielsen (2011). *Antropoloji Tarihi*, (A. Bora Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Fabian, J. (1999). *Zaman ve Öteki: Antropoloji Nesnesini Nasıl Kurar?*, (S. Budak Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Fabian, J. (2001). Time, Narration, and the Exploration of Central Africa, *Narrative*, Vol. 9, No. 1, pp. 3-20.

Ferens, D. (2016). Intersections of Literature and Ethnography in the United States, *Český lid*, Vol. 103, No. 3, pp. 371-418.

Foster, H. (2011). *Zoraki Güzellik*, (Ş. Kaptan Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (1981). What is an Author?, *Theories of Authorship*, J. Caughie (ed.), London: Routledge pp. 282-291.

Geertz, C. (2003). A Strange Romance: Anthropology and Literature, *Profession*, pp. 28-36.

Geertz, C. (2007). *Yerel Bilgi*, (K. Emiroğlu Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Geertz, C. (2010). *Kültürlerin Yorumlanması*, (H. Gür Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Genette, G. (1997) *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, (Translated by C. Newman & C. Doubinsky), Lincoln: University of Nebraska Press.

Girard, R. (2013). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, (A. E. İldem Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Greimas, A. J. (1983). *Structural Semantics: An Attempt at a Method*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Gupta, A. & Ferguson, J. (1997). "Discipline and Practice: The Field as Site, Method, and Location in Anthropology", *Antropological Locations: Boundaries and Grounds of a Field Science*, Berkeley: University of California Press, pp. 1-47.

Gündüz, A. (2013). *Tozlu raflardaki gölge Reşat Enis: Yaşamı, Eserleri*, İstanbul: Kafekültür Yayıncılık.

Güven, D. (2005). *Cumhuriyet Dönemi Azınlık Politikaları ve Stratejileri Bağlamında 6-7 Eylül Olayları*, (B. Şahin Çev.) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Hall, S. (2005) 'Encoding/decoding', in Centre for Contemporary Cultural Studies (ed.) *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, London: Routledge, pp. 117-127.

Hammersley M. & Atkinson, P. (2007). *Ethnography: Principles in Practice*, London: Routledge.

Heidegger, M. (2011a). *Sanat Eserinin Kökeni*, (F. Tepebaşılı Çev.) Ankara: De ki Basım Yayın.

Heidegger, M. (2011b). *Varlık ve Zaman*, (K.H. Öktem Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Heider, K. G. (1988). The Rashomon Effect: When Ethnographers Disagree, *American Anthropologist*, Vol. 90, No. 1, pp.73-81.

Herman, D. & Phelan J.& Rabinowitz, P. & Richardson, B. & Warhol, R. (2012). *Narrative Theory. Core Concepts & Critical Debates*, (Edited by Herman vd.) Columbus: Ohio State University Press 2012.

Ingridsdotter, J. & Kallenberg, K. S. (2018). Ethnography and the Arts Examining Social Complexities through Ethnographic Fiction, *Etnofoor*, Vol.30, No. 1, pp. 57-76.



İleri, S. (1996). *Perisi Kaçmış Yazılar*, İstanbul: İyi Şeyler Yayıncılık.

İlhan, A. (1993). *Hangi Edebiyat*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

James, H. (1934). *Art of The Novel*, Edited by R. P. Blackmur, New York: Charles Scribner's Sons.

Karaömerlioğlu, A. (2006). *Orada Bir Köy Var Uzakta*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Kristeva, J. (1980). Word, Dialogue, and Novel. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Leon S. Roudiez (edt.), (Translated by Thomas Gora), New York: Columbia University Press, pp. 64-91.

Kuçuradi, I. (1997). *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Ankara: Ayraç Yayınevi.

Kurdakul, Ş. (1992). *Çağdaş Türk Edebiyatı 4*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, (İ. Türkmen Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lévi-Strauss, C. (2012). *Yapısal Antropoloji*, (A. Kahiloğulları Çev.), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Lyotard, J. (2013). *Postmodern Durum*, (İ. Birkan Çev.) Ankara: BilgeSu Yayıncılık

Lukács, G. (2003). *Roman Kuramı*, (C. Soydemir Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Lukács, G. (2008). *Tarihsel Roman*, (İ. Doğan Çev.) Ankara: Epos Yayınları.

Marcus, G. E. & Fischer M. M. (2013). *Kültürel Eleştiri Olarak Antropoloji: İnsan Bilimlerinde Deneysel Bir An*, (B. Cezar Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Marx, K. & Engels, F. (1971). *Sanat ve Edebiyat Üzerine*, (M. Belge Çev.) İstanbul: Birikim Yayınları.

Mascia-Lees, F. E. & Sharpe, P. (1992). Culture, Power and Text: Anthropology and Literature Confront Each "Other", *American Literary History*, Vol.4, No.4, pp. 678-696.

- Mengüşoğlu, T. (2015). *İnsan Felsefesi*, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Göz ve Tin*, (A. Soysal Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Milas, H. (2008). Millî Türk Kimliği ve 'Öteki' (Yunan), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Cilt 4: Milliyetçilik*, (Editör, T. Bora), İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 193-201.
- Moran, B. (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2004). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mutluay, R. (1973). *100 Soruda Çağdaş Türk Edebiyatı 1908-1972*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Narayan, K. (2016). Chekhov as Ethnographic Muse, (Edited By Wulff, H.), *The Anthropologist as Writer: Genres and Contexts in the Twenty-First Century*, Oxford: Berghahn.
- Okely, J. (1992). Anthropology and Autobiography: Participatory Experience and Embodied Knowledge, (Edited by Okely, J. and Callaway, H.) *Anthropology and Autobiography*, New York: Routledge.
- Ponterotto, J. G. (2006). Brief Note on the Origins, Evolution, and Meaning of the Qualitative Research Concept Thick Description, *The Qualitative Report*, Vol. 11, No. 3, pp. 538-549.
- Propp, V. (1985). *Masalın Biçimbilimi*, (M. Rifat & S. Rifat Çev.), İstanbul: Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları.
- Randall, William L. (1999). *Bizi Biz Yapan Hikâyeler*, (Ş. S. Kaya Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rapport, N. (2016). Fiction and Anthropological Understanding: A Cosmopolitan Vision, (Edited By Wulff, H.), *The Anthropologist as Writer: Genres and Contexts in the Twenty-First Century*, Oxford: Berghahn.
- Reyna, S. P. (1994). Literary Anthropology and the Case Against Science, *Man*, New Series, Vol. 29, No. 3, pp. 555-581.

Ricoeur, P. (2002). *Metin Modeli: Bir Metin Olarak Anlamalı Eylem*. Arslan, Hüsamettin (der.), içinde, *Hermeneutik ve Hümaniter Disiplinler* (s.100-125). İstanbul: Paradigma Yayınları.

Ricoeur, P. (2007). *Zaman ve Anlatı 1*, (M. Rifat & S. Rifat Çev.) İstanbul: YKY.

Ricoeur, P. (2009). *Zaman ve Anlatı 2*, (M. Rifat Çev.) İstanbul: YKY.

Ricoeur, P. (2012). *Zaman ve Anlatı 3*, (M. Rifat Çev.) İstanbul: YKY.

Ricoeur, P. (2013). *Zaman ve Anlatı 4*, (U. Öksüzan & A. Altınörs Çev.) İstanbul: YKY.

Rifat, M. (1998). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları: 1.Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, İstanbul: YKY.

Rifat, M. (2012). *Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme*, İstanbul: YKY.

Rippere, V. L. (1966). *Towards an Anthropology of Literature*, *Yale French Studies*, No. 36/37, pp. 243-251.

Sams, H. W. (1974). *Malinowski and the Novel: Or, Cultural Anthropology Versus Mere Fiction*, *The Journal of General Education*, Vol. 26, No. 2, pp. 125-138.

Sarıçiçek, M. (2009). *Romantik Bir Toplumcu Gerçekçi Öncü: Reşat Enis Aygen Hayatı ve Eserleri*, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Sartre, J. (2008). *Edebiyat Nedir*, (B. Onaran Çev.) İstanbul: Can Yayınları.

Savran, S. (2010). *Türkiye’de Sınıf Mücadeleleri Cilt I: 1908-1980*, İstanbul: Yordam Kitap.

Scholte, B. (1987). *The Literary Turn in Contemporary Anthropology*, *Critique of Anthropology*, Vol. 7, No.1, pp. 33-47.

Silhol, R. (1999). From Literary Criticism to Literary Anthropology, *American Imago*, Vol. 56, No. 3, pp. 299-309.

Snyder, C. J. (2008). *British Fiction and Cross-Cultural Encounters*, Hampshire: Palgrave Macmillan.

Stoller, P. (2015). What Is Literary Anthropology?, *Current Anthropology*, Vol.56, No.1, pp. 144-145.

Tallman, J. (2002). The Ethnographic Novel: Finding the Insider's Voice, (Edited by Rose De Angelis), *Between Anthropology and Literature*, London: Routledge.

Tanpınar, A. H. (1977). *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2007). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: YKY.

Tedlock, B. (1991). From Participant Observation to the Observation of Participation: The Emergence of Narrative Ethnography, *Journal of Anthropological Research*, Vol. 47, No. 1, pp. 69-94.

Thomas, B. (2008), "The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology" or, What's Literature Have to Do with It?, *American Literary History*, Vol. 20, No. 3, pp. 622-631.

Todorov, T. (2011). *Edebiyat Kavramı*, (N. Sevil Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Todorov, T. (2014). *Poetikaya Giriş*, (K. Şahin Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Tolstoy, L. (2016). *Sanat Nedir?*, (M. Beyhan Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Türkeş, A. Ö. (2008). "Sol'un Romanı, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, Cilt 8: Sol, (Editör, M. Gültekingil), İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 1052- 1073.

Urla, J. (1979), New Perspectives in Anthropology and Modern Literature, *SubStance*, Vol. 8, No. 1, pp. 97-106.

Uygur, N. (1985). *İnsan Açısından Edebiyat*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Watt, I. & Barthes, R. (2002). *Roman ve Gerçek Etkisi*, (M. Sert Çev.) İstanbul: Donkişot Yayınları.

Wiles, E. (2018). Three Branches of Literary Anthropology: Sources, Styles, Subject Matter, *Ethnography*, Vol. 0, pp. 1-16.

Williams, R. (1990). *Marksizm ve Edebiyat*, (E. Tarım Çev.) İstanbul: Adam Yayınları.

Wood, J. (2013). *Kurmaca Nasıl İşler*, (E. Bodur Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

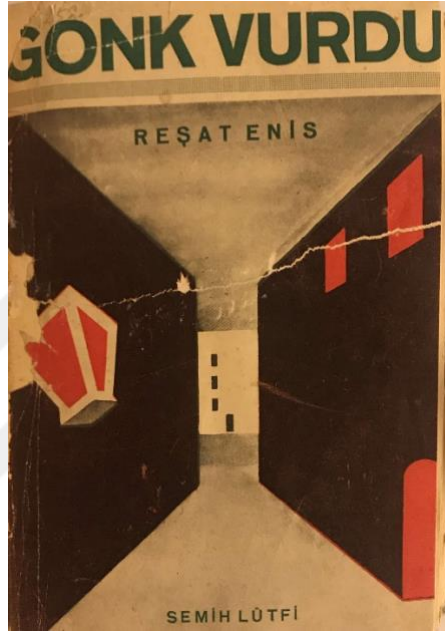
Wulff, H. (2013). Ethnografiction and Reality in Contemporary Irish Literature, (Edited by Cohen, M.), *Novel Approaches to Anthropology*, New York City: Lexington Books.

Yücel, H. (2013). *İmgeden Yoruma*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

## EKLER

### EK-1: Reşat Enis'in Romanlarında Olay Örgüsü

#### 1. Gonk Vurdu



Reşat Enis'in bu romanı 1933 yılında, İstanbul'da Türkiye Matbaası tarafından yayımlanır. Romanda anlatıcı; günlük ve mektuplaşma bölümleri haricinde dış sestir. Roman toplamda on dokuz bölümden oluşur ve yaklaşık altı yıllık bir süreci anlatır. Bu yıllar, romanın başkahramanı Ömer'in yaklaşık yirmi – yirmi altı yaş aralığına tekabül eder. Roman içindeki sosyal zaman ise 1909-1935 yılları arasındaki yirmi altı yıllık süreçtir. Başkahraman Ömer ve yazar Reşat Enis'in arasında dikkate değer benzerlikler vardır: fiziksel özellikleri, doğum yeri ve yılı, eski gençlik aşkı, eğitimini yarıda bırakıp gazeteci olmaları. Öte yandan yazarın Milliyetten ayrılma yılıyla Ömer'in Telgraftan ayrılma yılları ve çalışma süreleri de paralellik gösterir.

Roman, üniversiteye gitmeyi çok isteyen lise öğrencisi Ömer'in mezuniyet sınavından kalması ve bunun neticesinde büyük bir hayal kırıklığı yaşamasıyla başlar. Babası vefat eden Ömer, tek çocuk olarak hasta annesiyle birlikte yaşayıp ona bakar. Babasından kalan maaşla fakirlik içinde yaşarlar. Ailenin bu hayattan kurtulmasının tek yolu Ömer'in okumasıdır, bütün umutları buna bağlanmıştır. Ülke, iktisat buhranının etkisindedir ve işsiz güçsüz dolaşan sefalet içinde insanlarla doludur. Ömer iş bulamaz. Gazetede kalifiye insanlardan ilanlar görür: “ne iş olsa yaparım”, “Anadolu’ya giderim”, “birkaç ay ücretsiz bile çalışabilirim”. Ömer, beş ay boyunca iş için nereye başvurduysa reddedilmiştir. Bir gün çocukluk arkadaşı Celâl ile karşılaşır. Celâl babasının yakın bir arkadaşının Halk Fırkası idare heyeti reisi olduğunu söyler ve Ömer’e yardımcı olabileceğini düşünür. Bu bağlantı sayesinde Ömer, Telgraf gazetesine işe girer. Artık gazeteciymi fakat ilk günden itibaren burada da yaşadığı şey hayal kırıklığıydı: yıkık dökük, tavanı akan bir ofis, kırık telefonlar, küflenmiş ansiklopediler, bacakları tahtalarla yükseltelen masalar, bir masada çalışan yazarlar... Bu manzara Ömer'in hayallerindeki gazetecilikle hiç örtüşmez. Ömer'e verilen iş serbest muhbirliktir, ilk görevi de hava durumuyla ilgili bir haber yapmaktır. Ömer ilk haberine çok özenir, biraz da edebi bir haber yazar. Ancak yayımlandığında görür ki yazıyı değiştirmişlerdir. Beş ay daha geçer, Ömer her geçen gün gazeteciliği biraz daha iyi kavrar. Her gün yeni bir tip tanıyıp, yeni bir âlem keşfeder. Dairelerin iç yüzlerini yöneticilerin ağzından dinler, işi sayesinde bilinmeyen hakikatleri öğrenir. Bu sırada annesini kaybeder.

Fırtınalı, yağmurlu bir akşamda Ömer, Tünel çıkışı Selma adında genç güzel bir kadına rastlar. Tanışırlar, akşamı beraber geçirirler. Ömer, kendini Beyoğlu'nun arka sokaklarında bulur. Bir randevu evine girerler, Ömer kadının seks işçisi olduğunu anlar ve büyük hayal kırıklığı daha yaşar. Selma uyurken, Ömer çantasına bakar ve kadının vesikasını görür. Ömer bu belgeyi incelerken onun Muhasebeci Şefik Beyin kızı Naciye olduğunu anlar, Ömer'in çocukluk arkadaşı Naciye. Ömer, günlerce, haftalarca düşünür

ve Naciye ile evlenme kararı verir. Ömer'in Kocamustapaşa'daki baba evine yerleşirler. Annesi öleli bir yıl bile olmadan Ömer'in evlenişi, mahallede dedikodulara neden olur. İkisi birlikteyken çok mutlu olsalar da günler geçtikçe Ömer'in kafasında daha da büyüyen soru vardır: "Naciye niçin 'kötü' olmuştu?". Bir gece Naciye'nin bavulunu karıştırır ve günlüğünü bulur. Böylece kadının hikâyesini okumaya başlar.

Naciye bu defteri, Leman isimli bir seks işçisi arkadaşının kıskançlık cinayetine kurban gitmesi neticesinde yazmaya başlar. Bu ölüm Naciye'yi kaygılandırır, kendi başına da bir şey gelirse diye ardında gerçekleri anlatan bir defter bırakmak ister. Naciye'nin babası eskiden tanınmış bir şirketin muhasebecisidir ve Naciye de el bebek gül bebek büyüyen bir çocuktur. Herkesin özenerek baktığı örnek bir ailedirler, ta ki annesi ölene kadar. Bu kayıptan sonra babası alkolik olur. Bir sene kadar sonra çalıştığı şirketi soyar ve anlaşılmasın diye Naciye'yi patronuyla yatmaya gönderir. Planına göre, Naciye patronunu oyalarken kasanın soyulduğu anlaşılmayacaktır. Bu olay vesilesiyle sokaklara itilen Naciye kendisine "nasıl düştüğünü" soran müşterilerine, bir genç mühendis tarafından kandırıldığına dair uydurma bir hikâye anlatır. Çünkü ilk müşterisine gerçek hikâyesini anlattığında adam inanmamıştır, ancak mühendis hikâyesine herkes inanır ve kendisine acır. Bir şekilde Naciye kendini "Randevucu Şerife'nin" evinde bulur: "Kimsesiz kızları koruyacak bir müessesesi bulunmayan koca şehirde, (...) gizli gizli çalışan yüzlerce ev vardı. Binlerce sefil, bu kötü işin hizmetkârıydı" (s.179). Naciye, Şerife'nin yanında on iki yaşında bir çocuğa fuhuş yaptırıldığını dahi görmüştür. Şerife bir odasını Naciye'ye kiralar, odasını düzenlemesi için de 300 lira borç verir. Ayrıca Naciye ismini de bu işe uygun bulmayan Şerife, ona yeni bir isim bulur: Selma. Şerife borç verdiği paranın faizini Selma'nın çalıştığından keser ama anapara hiçbir zaman ödenmez böylece, kadın hep borçlu kalır. Günlüğün son sayfasında ise bir gün yazdığı bu günlük bulunursa diye topluma seslenir:



“Fertlerinin haklarını korumak için kanunlar yapan, medenî efendilerim... Ben, sizin hepinizi tanırım. Siz, hepiniz, yüzlerinizdeki maskeyi, loş, karanlık, küf ve permanganat kokulu odamın eşiğinde düşürdünüz... Ve ben, hayvanca bir hırsla dudaklarımı emmek için üzerime çullandığınız dakikalarda, maskesiz suratınızda, kapkara içinizin iğrenç hakikatini okudum... Evet... hırsınızı söndürüp, sükûnet bulduktan sonra, hepiniz acıyordunuz... Ne âlâ!... Bu genç, bu güzel, bu hassas, bu kimsesiz, bu okumuş kızın orospu oluşu sizi kederlendiriyordu. Amma, bu güzel kimsesiz kızı düştüğü çirkefin içinden çekip çıkaracak, gene kendi ellerinizle kararttığınız alnını silecek bir müessese kurmağı düşünemiyordunuz... Bu namus müflisini, hor bir hizmetçi olarak bile, evine uğratmak cür’etini kendinde bulanınız olmadı... Niçin?... Bu kadar boş kafalı mıydınız? Bu kadar korkak mıydınız?... Değil. Hayvanca hırslarınızı dindirmek için, size böyle ‘gayrimeşru’ kadınlar... açıkçası, orospular lâzımdı. Evet... hırslarınızı söndürüp sükûnet bulduktan sonra, hepiniz acıyordunuz! Acıyordunuz! Hah hah hay... Kime yutturuyorsunuz?... Nah size... Naahhhhh! Size ne diyorum... maskesiz yüzünüzde, bu merhametinizin iğrenç hakikatini ben okudum. Yirmisinden ellisine kadar; kimi avukat, kimi miras yedi... Kimi darülfünunlu, kimi liseli... Kimi hekim, kimi tüccar... Kimi komisyoncu, kimi mühendis... Bazısı babayani, bir kısmı kelli felli, çoğu züppe, iyiliği sever, medenî efendilerim... Omuzbaşlarımı, kalçalarımı dişledikten, memelerimi, dudaklarımı çürüttükten sonra, acıdığınızı söyleyerek benimle alay mı ediyorsunuz?” (s.185)

Son cümlelerinde ise deftere yüklediği görevle günlük son bulur:

“Sana bir vazife: Bu efendilerime beni anlatacaksın... Kısaca diyeceksin ki: ‘O, cemiyetin, sizin kurbanınızdır. O, sizin yüzünüzden sefil oldu. O, sizin yüzünüzden zavallı oldu... Kimsesiz kalmıştı... Aç kalmıştı... Açıkta kalmıştı...

Onu, iş dilendiği kapılardan hakaretle kovan sizsiniz... Orospu yapan sizsiniz onu...” (s.186)

Bir yılbaşı gecesidir. Ömer ve Naciye sokakta gezerlerken Randevucu Şerife ile karşılaşır. Şerife, Naciye'nin parasını çaldığını söyleyerek polise şikâyetçi olur. Ömer polise isyan eder: “Naciye, bir orospu olurdu. Fakat, bir hırsız... Asla” (s.201).

Takip eden bölümde Ömer'in arkadaşı Celâl'e, Naciye'nin arkadaşı Suzan'a gönderdiği mektuplar vardır. Ömer, Celâl'e gönderdiği mektupta toplumu eleştirir, bir seks işçisiyle evlendiği için kendisine “gayri tabî bir insan” olarak bakıldığından bahseder. Herkesin “bir gün Naciye'nin kendisini aldatacağını” söylemesinden yakını. Naciye'nin hayatını anlatan bir piyes yazdığından da bahseder, gazetenin yazı işleri müdürü Cemil Muallâ'ya göndereceğini söyler. Naciye de bir randevu evinde çalışan ve cinsel yolla bulaşan bir hastalıktan mustarip olan arkadaşı Suzan'a mektuplar yazar. Eğer çocukluk arkadaşı karşısına çıkarsa ve evlenmek isterse reddetmesini nasihat eder, etrafın kendisine karşı davranışlarından dolayı neredeyse randevucu Şerife'nin evini aramaya başlamıştır: “bir orospu için, kendi muhitinden başka, namuslu insanların yaşadığı bir yerde rahat nefes almasına imkân yoktur. Her aldığın nefes, orospuluğunu yüzüne haykıran salyalı ağızların birer parça tükürüğünü taşır” (s.226). Naciye sonunda toplum baskısına boyun eğdiğini ve komşunun kardeşiyle Ömer'i aldattığını yazar.

Bir gün Ömer yolda mahalle muhtarıyla karşılaşır, laflarken muhtar konuyu Naciye'ye getirir ve her gece eve erkek aldığını söyler. Ertesi akşam muhtar, bir polis, bir bekçi ve Ömer cürmü meşhut yaparlar. Naciye'nin seviştiği kişi Cemil Muallâ çıkar. Ömer artık gazetede çalışamaz, eve de dönemez. İstanbul'dan ayrılma imkânlarını araştırır. Anadolu turnesine çıkacak, aktör arayan bir tiyatro oyunu bulur ve böylece Ömer oyuncu olur ve Anadolu'ya gider.

Olayların üstünden üç sene geçer, Ömer İstanbul'a geri gelmiştir. Belediye tiyatrosunda sahnelenecek bir oyunun duvarda ilanını görür, altında Cemil Muallâ'nın ismini vardır. Akşam tiyatroya gider. Salon hayli kalabalıktır, Gözleri Naciye ve Cemil Muallâ'yı arar ama göremez. "Gonk Vurdu" ve oyun başlar. Oyunun sonunda çılgın bir alkış kopar, tezahüratlar... Cemil Muallâ ve Naciye locadadırlar, çelenkler, buketler ayaklarının dibine taşınır: "Ömer tıkanmış kalmıştı. Bağırarak, haykırmak, kıyametleri koparmak istiyordu: -Heyyyy!... Heyyyy!... Bu mel'un adam sahtekârın biridir... Bu piyesi ben yazdım... Bu piyesi yazan benim..." (s.285).

## 2. Gece Konuştu



Yazarın bu romanı 1935 yılında, İstanbul'da Semih Lütfi Bitik ve Basım Evi tarafından; 1941 yılında da *Kaldırımların Kokusu* adıyla Bugün gazetesinde üç parça halinde yayımlanır. Roman, gece yarısından sonra Beyoğlu'nun sokaklarını resmeden *dokuz tablo* ile açılır. Bu dokuz tablo ile gözümüzde canlanan Beyoğlu gecesi şöyledir: Karanlık... Sendeleyen insanlar yollarda... Polisler... Rumca konuşan insanlar... Birlikte olmak için kadın arayan iki erkek... Fuhuş yapılan bir ev... Gecenin karanlığında

ince topuk sesleri... Siyah mantolu ölen bir kadın... Sokaklarda bağırın bir sarhoş... Düzeni tesis etmeye çalışan polisler... Gündüzün kalabalığından kurtulup dinlenen kaldırımlar... Kazma kürek sesleri... Ancak geceleri çalışma fırsatı bulan Tramvay işçileri... Masanın başında poker oynayan dört erkek... Misafirlerden biriyle başka bir odada birlikte olan ev sahibinin karısı... Yamru yumru, dolambaçlı sokaklar... Kaldırımlarda kediler, köpekler... Olay çıkan bir gece kulübü.

Ailesini neredeyse hiç tanımayan, annesi öldüğü için küçükken evlatlık verilen Hikmet'in hikâyesi ile roman başlar. Hikmet sokaklarda dolaşan, sıska, yarı çıplak, on yedi yaşlarında bir çocuktur. Evlâtlık verildiği yerden artık hizmetlerine ihtiyaç kalmadığı için sokağa atılmıştır. İlk üç gün aç kalır, sonra genç bir adamla tanışır: Sinabar Recep. Tanıştıkları gün aralarında bir yakınlık gelişir ve Hikmet'i "Aynalı Kahve"ye çağırır. Burası Tophane'nin rıhtım boyunda yer alan bir serseri kahvesidir. Aynalı kahve, bir cinayet zanlısını polisin ilk aradığı yerdir. Aranılan bir şüphelinin, uluslararası bir hırsızın, bir suikastçinin her zaman orada sabahlama ihtimali vardır. Aynı zamanda evsizlerin, kimsesizlerin, serserilerin özellikle kış gecelerinde sığındıkları yerdir. Gündüzleri ise bir "efendi" kahvesidir. Bu yüzden bütün serseriler en geç sabah beş buçukta orayı terk etmek zorundadır. Kirli yün çoraplarını, ayakkabılarını gece başlarının altına yastık yapanlar, yedi yıldır yatak yüzü görmeyenler, beş yıldır hamama gitmeyenler vardır. Sinabar Recep Hikmet'i diğer arkadaşlarıyla tanıştırır: Cambiribimbam, Tatar, Adapazarlı, Ekspres, Sivri, Köstebek, İbik, Kalisperas, Manda, Fatuş, Çakır Efe. Hepsi de aile sorunlarından ötürü sokağa düşmüş çocuklardır. Ya terk edilmiş çocuklardır ya da üvey anne/baba zulmünden kaçmışlardır; ya uyuşturucu bağımlısı ebeveynleri vardır ya da şehit çocuğudur. Aralarındaki tek kadın Fatuş ise hizmetçilik yaptığı evin beyi tarafından on üç yaşındayken istismara uğramış, bu yüzden sokaklara düşmüştür; artık serserileri eğlendirerek hayatta kalır. Sokakta kalanların iki seçeneği vardır; ya fuhuş yapacak ya da hırsızlık. Hırsızlık yapmaksa sabıkalı olmak, sabıkalı olmaksızın -iş

bulamadıkları için- insanlıktan çıkmak demektir. Bu çocukların hepsinin de sabıkası vardır, bu yüzden de işe giremezler adeta sokaklara mahkûmdurlar. İçinden çıkılmaz bir döngü içinde sağlıksız bir şekilde hayatta kalmaya çalışırlar.

Hikmet hızlıca aralarına dâhil olur. Sinabar onu sokak hayatıyla tanıştırır, mesela serseri hamamını gösterir: “yirmi kuruşa akşamdan sabaha kadar yıkanıp uyuyabileceğin bir yer”. Recep ve tayfası küfecilik ile geçinirler, Hikmet’i de işlerine ortak ederler. Ancak Hikmet bu hayata kolay alışamaz: “sıkılıyordu; utanıyordu. Bazan düşünüyordu: Küfecilik ayıp mı? Hammallık ayıp mı? Hırsızlık etmiyordu ya! İrzını, namusunu satmıyordu ya!”.

Hikmet, bu sokak insanlarını tanıdıkça merhametlerine günden güne daha da şaşırır. Çocukların aralarında sıkı bir dayanışma vardır. Kimler o gün para kazanırsa diğerlerinin akşam kalma masraflarını karşılar. Bu arada Hikmet’in de artık herkes gibi bir lakabı vardır: “Fanti”. Arkadaşlarından Çakır Efe hastadır ve ağırlaşır. Paraları olmadığı için doktora gösteremezler ve ölür. Şehit çocuğu olan Çakır Efe’nin bu şekilde ölmesiyle “Allah” ve “adalet” üzerine sorgulamalar tetiklenir, ölüsünü gömmek için kefen bulamayan bu çocukların hayatında Allah’ın çok da yeri yoktur. Çakır Efe’yi kıyafetleri ile gömmek zorunda kalırlar. İnsanlar öyle fakirdir ki ölünün kıyafetle gömüldüğünü gören mezarıcı gece mezarı açıp kıyafetleri çalar.

Hikâye İleri bir zamana gider. Hikmet, Hallo çetesinin üyesi olmuştur. Altı kişiden oluşan bu çetede Kalyopi adında bir de kız bulunur, çetenin “anonim malıdır”. Hep beraber “bodrumpalas” dedikleri bir mahzende eroin çekerler: “insan çekti mi cebinde beş yüz lira varmış, kendini otomobilde geziyormuş sanıyordu”. Hikmet sokaklara düşeli bir sene olmuştur. O da artık hepsi gibi serseri bir hırsızdır. Geçen sürede Sinabar Recep bıçaklanır ve ölür, Ekspres sürgüne yollanır, Arap kaybolur, Fatuş hizmetçilikle bir zengin evine kapılanır. Hikmet de bu sırada Hallo ile karşılaşır. Beraber işledikleri ilk suç

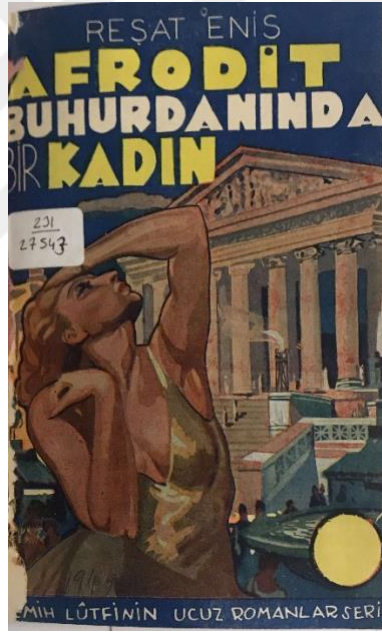
çorap hırsızlığıdır. Artık hırsız da olan Hikmet'in tek dayanak noktası "namusunu" korumaktır. Hayatta kalma mücadelesini yönlendiren şey fuhuşa "düşmemektir". Hallo çetesi, müşterilerden artan yemekleri çöpe dökmek yerine evsizlere satan aşçı yamakları sayesinde karınlarını ucuza doyururlar. Bir akşam Valinin konağını soyarlarken yakalanırlar. Hikmet de artık sabıkalı olacaktır ve aklının köşesinde hep duran "okuma hayali" böylece son bulacaktır. Hikmet'in sabıkalı olması Hallo'nun içine sinmez ve akşam onu bir şekilde nezarethanedden kaçıtır.

Niyazi isminde yirmi yaşında işsiz genç bir adamın hikâyesine geçer. Niyazi, üç kardeşi ve annesi, babalarından kalan maaşla geçinir. Bacağı kesilmiş bir ablası, okuyan bir kız kardeşi, bir de henüz çocuk olan bir kardeşi vardır. Niyazi haylazlığı yüzünden okuldan atıldığı için okuyamamıştır. Evde sadece kız kardeşi okur ve ailenin geçimle ilgili bütün umutları kızın çalışıp işe girmesi üzerine kuruludur. Para kazanmadığı için ailesine karşı çok mahcup olan Niyazi artık dayanamaz ve Anadolu'da iş buldum yalanıyla evi terk eder, sokaklarda yaşamaya başlar. Aradan iki yıl geçmiştir. Galata, yersiz yurtsuz her insana olduğu gibi ona da bir kovuk olmuştur. Galata'da bir randevu evinin erketeliğini yapar. İşi polisi kollayarak teftişi önceden haber vermektir. Karnını iki, üç günde bir ancak doyurur, geceleri kaldırımlarda yatar. Sonradan kendi gibi insanların yaşadığı Girit Hanına yerleşir. Buralarda Babuk Kâmil diye birini tanır. Oğlan komisyoncusudur, genç serserileri fuhuşa sürükler. Bir gün Niyazi, yolda dayak yiyen bir çocuk görür ve ona yardım ederek soyulmasını engeller. Bu çocuk, kunduracı kalfası Hayati'dir. Başka bir akşam karanlıkta çarpıştığı ufak tefek bir oğlan çocuğunun fuhuş batağına sürüklendiğini anlar. Bu çocuk Hikmet'tir. Haline üzülür Niyazi ve onu Hayati ile tanıştırır. Böylelikle iş sahibi olan Hikmet, sokaklardan ve fuhuştan kurtulur.

Hikmet ile Hayati çok iyi anlaşır. Bir sene içinde Hikmet mesleğe dair çok şey öğrenir. Ve işten kalan zamanlarında sürekli ders çalışır, sınavlara hazırlanır. Aradan

yıllar geçer Hikmet doktor olur. Bir gün yolda bir evsiz çocuğa rastlar ve peşine takılır. Çocuğun yaşadığı yeri görmek ister. Çocuk bu adamı, onların hayatını merak eden, cebi dolu, keyfi yerinde biri sanır. “Zengin efendi, kendi ayağıyla soyulmaya geliyor” diye düşünür. İçeri girerler, ellerinde kamalarla üç korkunç insan vardır: Arap Mehmet, Cambiribimbam, Hallo. Kolundaki dövmeyle gösterene dek Hikmet’i tanıyamazlar.

### 3. Afrodit Buhurdanında Bir Kadın



Romanın ilk baskısı 1937, ikincisi ise 1945 yılında yapılır. 2002’de Evrensel Basım Yayın kitabı yeniden basmaya başlar ve bu tarihe kadar üç baskı yapar. Yazar, romanın sonuna 1935-1937 tarihlerini eklemiştir. Romanın içindeki tarihsel zamana baktığımızda aynı yılları işaret ettiğini görürüz. Bunu özellikle de romana yansıyan İtalya-Habeşistan (1935–1936) arasındaki gerilimden anlayabiliyoruz. Romanın aktüel zamanı ise yirmi yılı aşkındır. Hikâyenin zamansal ufku ise, Birinci Dünya Savaşı’ndan

1950'lerin ortasına uzanan yaklaşık kırk yılı kapsar. 1930'lar Büyük Buhrandan sonra sanayinin geliştiği yıllardır, bu dönemde Türkiye'de sanayi çalışanlarının sayısı önceki yılların iki katına çıkar. Yeni oluşan bu işçi sınıfının hayatını göstermek ister yazar. Yine bir klasik olarak tek çocukların hayatını anlatır; Osman ve Yıldız. Yıldız'ın babası hariciye memurudur, Yıldız da Almanya'da dünyaya gelir. Dünya Savaşı sonrasında, daha bir yaşında bile değilken, ailesi Türkiye'ye dönmek ister. Ve dönerlerken tren kazasında Yıldız ailesini kaybeder ancak tesadüf eseri kendisi kurtulur. İlerleyen yıllarda, yanında büyümek zorunda kaldığı amcasının tacizine uğrayınca evi terk eder. Sonrasında bin bir güçlükte bir dokuma fabrikasına işçi olarak girer. Osman ile burada tanışıp evlenirler. Osman, kadın işçilerin başına neler geldiğini iyi bildiğinden evlendikten sonra Yıldız'ın çalışmasını istemez. Osman ise Zonguldak'ta bir nüfus memurunun oğludur. Annesini çok küçük yaşta kaybeder, çoğunlukla iyi yürekli komşu kadınlar tarafından büyütülür. Babası da Osman on yedi yaşında geldiğinde ölür. Sahip çıkacak kimsesi kalmayınca İstanbul'daki zengin bir akrabanın yanına gönderilir. Okula gitmediği vakitlerde evin beslemesi gibidir. Ev sahibinin yaşlı ablası Osman'a yaklaşılmaya çalışır ve reddedilince de iftira atar, böylece Osman evden kovulur. Önce okulunu bırakır, Zonguldak'a döner ve maden işçisi olarak çalışır. Ardından İstanbul'a gelir ve Haliç'te bir dokuma fabrikasında işe girer. Burada gece vardiyasında çalışır, yaşı kırkı geçkindir. Burada çalışma koşulları insanları çok zorlar. Metrelerce kumaş dokuyan ama yarı çıplak yaşayan işçiler anlatılır. Osman'ın eskiden madende çalıştığında da zor bir hayatı olmuştur. İşçiler; kötü çalışma şartları, patronlar, "amele birliği" altında büsbütün ezilir. Patron maaş yerine marka ile ödeme yapar ama o marka sadece kendi marketinde geçer. Çalışmaktan, parasızlıktan, imkânsızlıklardan, iş kazalarından perişan, canlı cenazeye dönen işçi; her koldan sıkıştırılmış, kendisine verilenle yaşamak zorunda kalan bir varlıktır. Kadın işçiler ise bütün bunlara ek olarak bir de erkek ustabaşılarının, patronların tacizine uğrar. Bir kadın için çalışmak zorunda olmak, bu tacizlere sessiz kalmak



demektir. İşsizlik o kadar fazladır ki çalışan kişi işini kaybetmemek için her şeyi sessiz kalır, boyun eğer. Çünkü biri işten atıldığı anda yerini dolduracak yüzlerce insan vardır.

Yıldız hamiledir ancak o kadar fakirdirler ki buna sevinemezler. Yaşadıkları bu sefil hayatta bir çocuğun da sağlıklı yetişemeyeceği ortadadır. Fabrikada bir çöküntü olur dört kişi ölür, Osman bu kazadan kurtulur ama kafasına aldığı darbe sonucu geçici körlük yaşar. Ne zaman iyileşeceği de belli değildir. Kendisi de çalışmadığı ve hasta baktığı için zor durumda kalan Yıldız, yardım isteme amacıyla Osman'ın zengin akrabasına gider. Adam Yıldız'a tecavüz eder, eline de yirmi lira vererek gönderir. Oradan çıkışta Yıldız'ın ayakları fabrikadan arkadaşı Melek'e doğru gider. Melek, eskiden fuhuş yapıyordu ancak bir cilt hastalığı neticesinde çirkinleşince artık iş yapamaz hale gelir ve fabrikada işe girer. Yıldız başına gelenleri ona anlatır. Parayı aldığı için yaptığı şeyin fuhuş olup olmadığı konusunda kafası karışır. Ancak Melek ile konuştuğundan sonra fikirleri değişir: "Yirmi lira ona artık ıstırap vermiyor. Niçin üzölmeli? Bu ne yardım, ne bir sadakadır. Bu onun etinin kirasıdır. Zengin hısımlar öyle kara vicdanlı bir insan ki ... Yirmi lirasının karşılığını ödemiş bulunmak ona şimdi bayağı tatlı geliyor. Meleğe göre, Yıldızın kocasına ihaneti, zengin direktöre -istemiyerek de olsa- kendini verışı mubahtır. Bütün bütüne aç ve açıkta kalacaktı çünkü ..." (s.55). Melek kısa zamanda Yıldız'a fabrikada iş ayarlar. Ancak Yıldız'ın hem çalışması hem hasta bakması hem de hamile olması kısa zamanda çok yıpranmasına yol açar. Gündeliğini arttırması için patronun yanına gider. Kendine sarkıntılık eden patronunu reddeden Yıldız'ın, fabrikadaki yeri değiştirilerek ücreti daha da aşağıya çekilir. Bir gün polis eski bir hapis cezası için Osman'ı gözaltına alır. Osman'ı hapisten kurtarmak için Yıldız'ın para ödemesi gerekir. Yapacak çok bir şeyi kalmayan Yıldız patronuna gider. Ve Yıldız artık büroda sekreterdir aynı zamanda da patronun metresi.

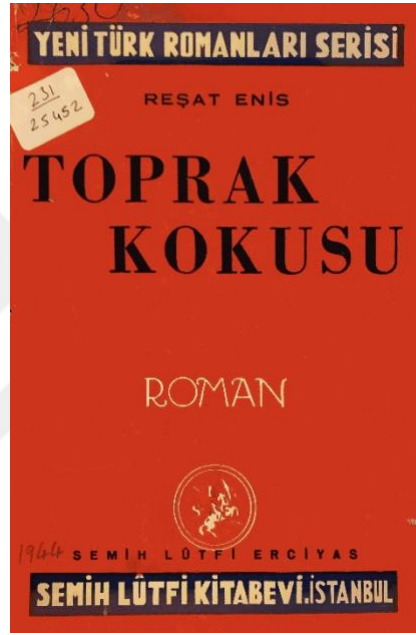
Fabrika işçileri ücretlerini alamadıkları için greve çıkarlar. Polisler fabrika kapısındaki işçiyi bir türlü dağıtamaz, o sırada Yıldız fabrikaya doğru gelir. İşçiler

Yıldız'ın "patronun metresi" olduğunu bilir ve linç girişiminde bulunurlar. Birileri, hamile olduğu için araya girip Yıldız'ı kurtarır. Yıldız bu olaydan sonra kendine patronla işçilerin arasını bulma misyonu yükler. Ama bütün çabaları neticesiz kalır ve patronu ikna edemeyince ilişkisini bitirir. Bir süre sonra da çocuğu Engin'i dünyaya getirir. Ve iş aramaya geri döner. Başvurduğu her yerde kadını taciz etmeye çalışırlar. Bir bankaya daktilocu olarak girer, orada birine âşık olur, ailesini unutmaya başlar ve bu yüzden de istifa eder. Tekrar iş bulamayınca da fuhuşa yönelir. Anne, baba ve kızlarından oluşan bir fuhuş şebekesi adına Ankara'da çalışmaya başlar. Osman'a da Ankara'da memur olduğunu söyleyerek evden ayrılır. Melek, Yıldız'ın yerine çocuğa bakar. Yıldız arada Melek'e mektuplarda; çocuklara ilgi gösterdiğinde "kokot" olduğu için ailelerden gördüğü tepkileri yazar ve tüm toplum gibi çocuğunun da ileride kendisinden utanacağını düşünür. Yıldız İstanbul'dan ayrılalı tam iki yıl geçmiştir, İstanbul'a ziyaret için gelir. Garda, henüz trenden inmemişken Osman'ı ve elinden tuttuğu Engin'i görür, heyecanla trene bakıyorlardır. Yıldız, Osman'ın gözlerinin açıldığını anlar; kendinden utandığı ve vücudunu gözleri önüne sermek istemediği için karşılıklarına çıkmaya cesaret edemez. Trende saklanır, inmez. Osman ve Engin ümitleri tükenene kadar bekler, en sonunda da garı terk ederler.

Hikâye on beş yıl kadar ileri gider. Osman ve Kaya (Engin'e güçlü olduğu için verilen takma isim) Zonguldak'ta maden işçisidir. Maden işçilerin çalışma koşulları daha da zordur. Bir taraftan göçüklerle diğer taraftan grizu patlamalarıyla her gün tehdit altındadırlar. O günlerde yine madende ölümler yaşanmaktadır. Arkadaşı Selim, sevgilisi yeni ölen Kaya'yı şehirde bir meyhaneye götürür. Piyano çalan ve siyah tül elbiseler giyen Ayfer, Zonguldak'ın en güzel kadını diye ün yapmıştır. Bir müddet sonra Kaya ile ilişkileri başlar. Kaya, Ayfer'in yarı yaşında olsa da "siyahlı kadının ete ve sinire dayanan aşkı" Kaya'yı baştan çıkartır. Çocuklarının gündün güne eridiğini gören Kaya'nın ailesi olaya el atar. Bu arada Osman ile Melek'in birlikte olduğunu öğreniriz. Osman siyahlı

kadını bulmaya gider ve meyhanede siyahlı kadının Yıldız olduğunu görür. Neye uğradığını şaşırın Osman, bu gerçeği kimseye açıklamama kararı alır. Madende bir göçük olur, Osman ve Engin orada ölürlür. “Siyahlı kadını, bir şafak vaktinde, sırtına tekrar geçirdiği siyah tül elbiselerile, maden ocakları civarında gördüler” (s.208).

#### 4. Toprak Kokusu



Yazar, 1940-1944 arası Adana’da yaşar ve romanına hazırlanır. *Gonk Vurdu*’da sinyallerini verdiği, Anadolu hakkındaki yazma isteğini bu romanda gerçekleştirir. Harplerin ve inkılapların Anadolu’yu nasıl etkilediğini, aydınlanmanın nasıl yaşandığını merak eder. Roman *Toprak Kokusu* adıyla 1944’te basılır. Toprak reformunun gündemde olduğu yıllardır. Roman kısa sürede sansüre uğrar. Kitabın yıllar sonra yeniden baskısını 2002 yılında Örgün Yayınevi yapar. Romandaki sosyal zaman 1914-1942 arasındır. Türkiye tarihi açısından çok önemli yıllardır; Birinci Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı, yeni devletin kurulması, yeni rejimin sosyal ve ekonomik problemleri çözme çabası, 1929 Büyük Buhranı, İkinci Dünya Savaşı’nın patlak vermesi, Ekonomik tedbirler... *Afrodite*

*Buhurdanında Bir Kadın*'da yazar, kumaş dokuyup çıplak kalan dokuma işçilerini konu etmesine paralel şekilde bu romanda da çiftçilik yapıp yiyecek ekmek bulamayanların hikâyesini anlatır.

Roman, Adana Kötüköy'de başlar. Boyalısakal Mehmed'in mahsulünü kaldıracak sermayesi yoktur, bir yerlerden para bulması gerekir. Önünde iki seçenek vardır; ya bankaya gidecek ya da köyün zengin ağalarından birinden borç alacaktır. Bankadan korkan Boyalısakal, köyün zenginlerinden Yarım Hacı Hasan Ağa'dan borç almaya karar verir. Hasan Ağa, zekât verecek kadar Müslüman, verdiği zekâtı geri alacak kadar kurnaz; Tanrıya bile oyun oynayabilen, bu hususta ince buluşları olan zeki bir adamdır. Sıtma tedavisi için devletin köye gönderdiği kininlere el koyar, kâğıda sarıp halka muska diye satar. Köylünün sıkışık zamanında yardımına Hızır gibi yetişirken mahsul zamanında da boğazına çökmektedir: “O; köylünün sırtında; mandanın kanını emip iliğini kurutan kara bit gibiydi” (s.19). Her sene mahsulün nerede bol olacağını tespit edip dini kıyafetleriyle şehre iner, ne yapar ne eder mültezimliği üzerine alır. Mahsul sahibini bıktırır, usandırır, zorbalıklarla payının yüzdesini yükseltir. Çiftçi ise parası olmadığı için bunu kabul etmek zorunda kalır. Bu arada karısı ve baldızı da boş durmazlar, evlerinin bahçesinde köyün kadınlarına para karşılığı Cuma ayinleri düzenlerler.

Boyalısakal ise kızı Elif ve annesi beraber yaşar. Elif'in annesi ise Elif henüz çok küçükken ölmüştür. Elif'in nişanlısı Yalçın, köyün İstanbul'dan gelen genç öğretmenidir. Köyün halkı, öğrencilere İsveç usulü jimnastik yaptırdığı ve pantolon giydiği için ilk başta onu hiç benimsemez; “Yeni hoca zındığın biri... Çocuklarımızı tapındırıyor” lafları ortalarda dolaşır. Bunu fark eden Yalçın, köylü ile iletişim kurabilmek için bir cuma günü salâyı kendi verir ve o günden sonra köyde saygı görmeye başlar. Artık köylü, din adamlarından şifa beklemek yerine Yalçın'a akıl danışır. Bu olay kısa zamanda köy ağası

hacılarla arasında büyük bir gerginliğe neden olur. Elif İstanbul'da okuduğu için tavırları ve konuşması diğer köylülerden çok farklıdır bu da Yalçın'ın dikkatini çeker ve kısa zamanda yakınlaşıp nişanlanırlar. Yalçın, Adana'ya geldiği ilk günden beri koskoca arazilerin otuz kırk asilzade arasında paylaşılmasına ve bu toprakların gerçek sahibi olan köylülerin boğaz tokluğuna ırgatlık yapmasına sinirlidir. Köyü kırıp geçen sıtma salgınından Yalçın, Yarım Hacı Ağayı sorumlu tutar ve onu devirme planları yapar. Bir Cuma, köydeki bataklığı kurutmanın dini bir borç olduğunu hadislerle ispat edip halkı bataklığı kurutmaya ikna eder ancak arazinin Yarım Hacı'nın çeltiği olduğunu duyunca insanlar vazgeçer. Bu isyanın sonunda Yalçın iftiraya uğrar ve bir oğlan çocuğuna tecavüz etmekten hapse düşer. Zor durumda kalıp ağaya borçlanan Boyalısakal'ın tarlasını da bir oyunla elinden alırlar. Yalçın Boyalısakal'ı ikna eder ve Zühtü Paşaoğulları Ağa'ya dava açtırır. Ancak ellerinde tapuları yoktur, mahkeme köye bilirkişi gönderir. Boyalısakal'ın şahit gösterdiklerine ağa tarafından ödeme yapılır. İşin sonunda toprağını kaybettiği gibi dava ve bilirkişi masrafları da Boyalısakal'a yüklenir. Elif ile babası Boyalısakal toprak ırgatı olur. Tarlada çalışan kadınlar devamlı çiftçibaşının, elcinin, ağanın tacizlerine uğrarlar. Elif'e de Paşaoğlu tecavüz eder. Bu arada Yalçın davasında aklanır ancak tekrar Kötüköy'e dönemez, Niğde'nin uzak bir köyüne tayin edilir. Elif intihar girişiminde bulunur, babası ise kısa sürede kahrından ölür. Elif İstanbul'a gider, ardından tıp fakültesini kazanır ancak hocasına âşık olup okulu bırakır. Bir süre sonra Doçent Mustafa ile mutsuz olur. Bir gün eski bir arkadaşınla karşılaşır ve onun vesilesiyle Melek ismini alarak fuhuş işine sürüklenir.

Tarih on beş sene ileriye gider. Elif, Melek olarak Paşaoğlu'ndan intikam alma peşindedir. Oğlu Şakir'i kendine âşık eder, beraber yaşamaya başlarlar. Şakir'in parasıyla fakirleri doyurur, hastalara yardım eder, muhtaç olan herkesin sıkıntısına koşar. Bu arada Yarım Hacı da Belediye reisi Hasan Alev Bey olmuştur. İlerleyen zamanda Melek, gizliden gizliye Şakir'in batmasına sebep olur. Ekonomik bunalıma düşen Şakir intihar

ederek hayatına son verir, Melek de genel eve düşer. Melek'in planında hesaplaşılması gereken son kişi Hasan Alev Beydir. Elif Çukurova'da bir ırgat isyanı çıkarmayı hedefler. Bu sırada genelevde eski bir belediye reisiyle tanışmıştır o da bir mütegalibe mağdurdur. Eski belediye reisi ve Elif, birkaç yüz ırgatı örgütleyerek ayaklanma başlatırlar. Jandarmayla kırk sekiz saat süren bir çatışmaya girerler, bunun sonucunda eski belediye başkanı ölür, Elif ise yaralı şekilde kurtulur. Olayın daha da büyümesinden korkan vali ırgat lehine bir rapor verir. Çukurova'nın mütegalibenin elinden alınıp devletleştirilmesini bu isyan başlatmış olur. Elif ise ceza evinde, toprak kanununun çıkmasını bekler.

## 5. Ekmek Kavgamız



Romanın, 1947 yılında İnkilâp Kitabevi tarafından ilk, 1974'te ise Cem Yayınevi'nden ikinci baskısı yayımlanır. Olay örgüsü yaklaşık üç yıl kadar bir süreyi kapsar ancak uzandığı sosyal zaman 1930'ların ikinci yarısı ile 1940'ların ikinci yarısındaki on yıllık süreçtir. Romanın başkişisi, geçirdiği bir iş kazası sonucu kaptanlığı

elinden alınan ve balıkçığa “düşen” Kudret’tir. Kudret, Yorgi “reiz”in tayfasında çalışır. Bütün tayfa üstleri başları yırtık, perişan fakir insanlardır. Reis çalışan balıkçıları kendisine borçlandığı için tayfadan kimse kötü çalışma koşullarına rağmen işi bırakıp gidemez. Reşat Enis’in diğer romanlarındaki kötü patronun, ağanın yerini bu romanda “reis” alır. Denizciler hem çok fakirdirler hem de zor koşullarda çalışırlar; bazen kötü havaya denk gelirler kayıkları ters döner, denizin dibini boylarlar. Mezarı bile belli olmayan birçok balıkçı vardır, “ipi denize bağlı” bir hayat yaşarlar. İçlerinden bazıları balıkçılığın, dilenciliği kaldırmak için icat edilmiş olduğunu düşünür. Tayfa milleti prangasız tutsaktır. Yazar denizciliği anlatırken çoğunlukla mesleğe dair terimler kullanır, bir kısmını parantez içinde çevirilerle gösterdiği gibi daha fazlası da kitabın arkasındaki sözlükte mevcuttur.

Eşi ölen ve bu yüzden sokaklara düşen Meliha, on yıl önce Trabzon’dan Kudret’in kaptan olduğu gemiye biner. Bu vesile ile tanışan çift bir süre sonra evlenir. Evliliklerinin sekizinci yılında Kudret’in iş kazası meydana gelir ve meslekten men edilir. O günden beri fakirlikten mustarıptirler. Kudret, Haseki’de küçük bir tahta evde, karısı ve üvey kızıyla yaşar. Dönem için romanda müthiş fakir bir tablo resmedilir. Herkes bir ek iş yapmaya çalışır, ucuz gıda maddeleri dağıtılır, ekmek kartları, gıda kuponları vardır. Karaborsacılık çok yaygınlaşmıştır. Şeker, büyük lüks olarak görülür, takas nesnesidir. Kaçak ekmek satarken yakalanan mahalle karaborsacıları, fuhuş yapan kadınlar her yeredir. Yoksulluk ve açlığın pençesindeki insanlar verem olur ancak hastanelerde boş yatak bulmak imkânsızdır. Penisilin de karaborsadadır, dolayısıyla tıbbın imkânlarından faydalananlar da zenginlerdir. Ezilen sınıfın bilimin hep kötü yönüyle yüzleştiği dikkatini çeker Kudret’in; savaşları tank paletlerini hep bu insanlar görür. Bir yandan kitlesel olarak öldüren bir yandan da kitlesel olarak kurtaran teknolojiler aynı anda mevcuttur. İmkânsızlıklar içinde ölenlerin geride bıraktıkları çocuklar da fuhuş batağına düşer. Dar gelirliler yırtık elbiselerle gezerken zengin sınıf lüks hayatına devam eder. Yoksullar

ölülerini gömecek bir kefen dahi bulamazlar, Amerikan bezi karaborsadadır. İnsanlar eski bir yatak çarşafını kefen olarak kullanırlar ve mezar alabilmek için de evlerinin eşyalarını satarlar.

Yoksulluğun kol gezdiği mekânlardan biri de iyot, kızarmış balık ve lağım kokusunun karıştığı balıkçı mahallesidir. Fakir hayatlarına rağmen balıkçılar kendilerini “karada yaşayamayan deniz tosbağası” olarak görürler. Balıkçıların içinde mesleğini yüz kızartıcı bulanlar da vardır; çünkü kamusal ortamlarda insanlar kokularından dolayı balıkçıların yanlarında durmak istemezler. Bu insanlar kendilerini sömüren reise karşı da gelemeler; reisler çalışanlarını borçlandığı gibi çıkan her türlü masrafı da işçilerin parasından keserler. Denizcilerin her daim onların yolunu gözleyen aileleri vardır. Haftalar boyu denizdeyken hasretini çektikleri ailelerine kavuşma sevinciyle limana dönerler. Akşam evlerinde sevdikleri yemek olur, evde geçecek günler için planlar yapılır, getirilen siparişler, hediyeler dağıtılır. Sonra yeni sefer hazırlıkları başlar ve “deniz insanları” bu defa da sefere çıkış günü için gün sayarlar. Öte yandan bu insanların, tayfaya katılanın uğurunu denemek ya da eski bir vapur denize açıldı mı fırtına kopacağına inanmak gibi deniz yaşamına dair bazı inançları da vardır.

Kudret ile Meliha'nın ortak çocuğu yoktur. Meliha'nın sekiz yaşındaki kızını Kudret kendi çocuğu gibi sever ancak Meliha, Kudret'i aldatır ve kızıyla beraber evden kaçar. Bir müteahhide metres olduğu dedikoduları duyulur. Kudret, çocukluk arkadaşı Doktor İsfendiyar ile karşılaşır, başına gelen kazayı anlatır. İsfendiyar, eğer bir şahit bulabilirlerse babasının ulaştırma bakanlığında çalışan arkadaşının, meslekten men kararı için bir şeyler yapabileceğini söyler. Olayın tek tanığı dümenci Mansur'dur. Kudret onun izini sürmeye başlar, bir akıl hastanesinde yattığı haberini alır.

Kudret'in ağabeyi Cevdet zengin bir tüccardır ancak Kudret'ten çok farklı biridir, vurgunculuk, karaborsacılık yapar ve ailesine karşı da hayırsızdır. Çok zor durumda kalan



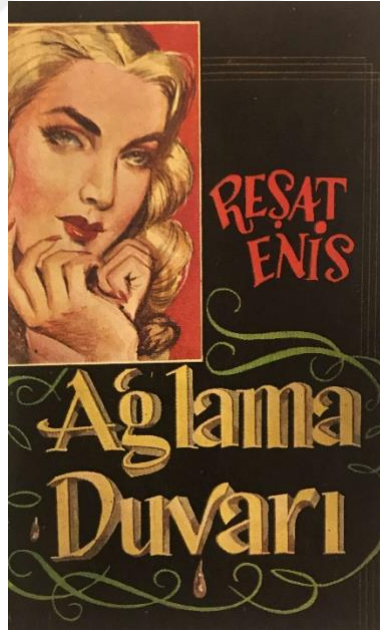
Kudret, ağabeyinin yanında işe girmek zorunda kalır: Doğruluk ithalât ve ihracat evi. Kudret bu şirketten yoksullara yardım bütçesi ayırtır, veremlilere tedavi imkânı sağlar. Bu vesileyle de veremli tütün işçisi Nezahat ile tanışır. Kudret onu sanatoryuma yatırır ve her hafta ziyaretine gider. Bu sırada da ağabeyinin metresinin Meliha olduğunu öğrenir. Nezahat sanatoryumdan çıkınca onunla evlenir, Cevdet'in vergi kaçırdığını ihbar eder ve ağabeyini hapse gönderir. Böylece Kudret yeniden işsiz kalır. Bir süre sular idaresinde çalışır. On sekiz ailenin ve yaklaşık altmış insanın yaşadığı bir konağa yerleşirler; hastalıklılar, sakatlar, veremliler çok olduğu için Kudret oraya "iskelet palas" adını verir. İskelet palası belediye kamulaştırmak ister. İnsanlar fakirlikle hastalıkla boğuşurken bir de evsiz kalacaklardır. Aradan zaman geçer, gazete haberinden belediyenin bir süre için kamulaştırmalardan vazgeçtiği haberini görürler. Kudret o kadar kötü durumdadır ki artık kaptanlık üniformasını bile satacak haldedir. Bu sıralarda Kudret, Doktor Nusret diye biriyle arkadaşlık yapmaya başlar, yoksullardan para almayan iyi kalpli bir doktordur. Yanına da yardımcı aramaya başlar. Nezahat onun yanına işe girer.

Kudret bir gece yolda, bir kadınla erkeğin kavgasına denk gelir. Adam silahlıdır ve kadını bırakmaz. Kazara silah patlar, adam ölür. Kadın karanlıkta Kudret'in koluna sarılır, kaçmak ister. Kudret kadına dikkatli baktığında Meliha'nın kızı Nadide olduğunu görür. O da annesi gibi barlara düşmüştür. Mahzende vurduğu adam da kıskançlık yüzünden Nadide'ye eziyet etmektedir. Kudret böylece Meliha'nın Cevdet'ten sonra yine fuhuş batağına düştüğünü ve korkunç bir cinayete kurban gittiğini öğrenir. Nadide'nin kazara öldürdüğü adam aralarında bir sır olarak kalır. Kudret, Nadide'yi alıp evine götürür ve üçü birlikte yaşamaya başlarlar. Nezahat ve Kudret kıza anne babalık yaparlar.

Doktor Nusret ölür ve yüklü miktarda miras bırakır. Varlığının bir kısmını Çocuk Esirgeme Kurumuna bağışlamıştır, kalanıyla da Topkapı'da yoksul çocuklara bakım

veren bir dispanser kurulmasını vasiyet eder. Dispanser yönetimini de Kudret ve Nezahat'e bırakır. Kalan parayla dispanseri kurarlar, Nadide de dispanserin çocuk yuvasında öğretmen olarak çalışır. Hiçbir zaman denizciliğin ruh halinden çıkamayan Kudret, zaman buldukça Galata'da Tophane'de gemici kahvehanelerinde eski dostlarıyla buluşur. Bazı zamanlar kendisini de hareket hazırlığında sanacak kadar ortama kaptırır. Oradaki sohbetlerden birinde Mansur'un akıl hastanesinden çıktığını öğrenir ve onu bulur. Meslekten men kararını kaldırabilecek fırsata kavuşan Kudret'in içinde fırtınalar kopar. Bir yandan denizlere dönmek ister, bir yandan yaptığı hayır işlerini düşünür. En sonunda denizdense yoksullarla birlikte olmayı tercih eder.

## 6. Ağlama Duvarı



Romanın ilk baskısı 1949 yılında, İkinci baskısı ise 1983'te yapılır. Ancak farklı isimlerle iki defa da gazetelerde tefrika edilir; 1943 yılında 42 bölüm halinde *Kara Kısmet* adıyla romanın bir kısmı, 1960 yılında ise 103 bölüm halinde *Sarı Melek* ismiyle tekrar roman bütün halinde yayımlanır. Romandaki sosyal zaman 1939-1949 arası olsa da güncel

zaman iki yıl kadardır. Başkahraman Selâmi, karısını ve annesini İstanbul'da bırakıp altı yıl Adana'da öğretmenlik yapmaya gitmiş bir gazetecidir. Romanın aktüel zamanında Selâmi İstanbul'a geri döner. Annesinin öldüğünü, karısının da bir astsubay ile evlendiğini öğrenir. Selâmi'nin öğretmenlik yaptığı yıllarda Adana'nın Tellikavak Köyü ikiye bölünmüştür: Demirkıratçılar ve Halkçılar. Köy sakinleri artık desteklediği partiye göre kahvelerini ayırmaya, birbirlerine selam dahi vermemeye başlar. Köylüyü borçlandırarak köleleştiren köylünün fakirliğinden cahilliğinden istifade eden köy ağaları vardır. Yazar, Selâmi'nin günlüğü vasıtasıyla geçmişini okura anlatır. Selâmi'nin gazetecilik yaptığı zaman İkinci Dünya Savaşı yıllarına denk gelmektedir bu sebeple “dış haberler” özellikle önemli hale gelmiştir. Burada gazetecilik rutinlerine ilişkin detaylı bilgiler de aktarılır. Gazete yirmi dört saat çalışan bir yerdir, haftanın üç gecesinde saat yirmi ikiden sonra görevi ikinci sekreter devralır. Nöbet sabahın beşine kadar sürer. Birinci sekreter sabah dokuzda iş başı yapıp, akşam baskısını hazırlar. Nöbetin sabahında kişiye bir iki saatlik bir tolerans gösterilir. Selâmi de bu tempoda çok yoğun çalışır, yeri gelir on iki saat boyunca yemek bile yemez. Sık sık “kim için ve ne için” bu özveriyi gösterdiğini sorgular. Kendisini bekleyen olası sonları düşünür; ya çalışma masasında aç kalacak ya da bir kaldırımda açlıktan titreyecektir. Gazetecilik mesleği bunun gibi örneklerle doludur.

Selâmi günlüğünde kendinden de bahseder. Orta halli bir ailenin, saatçi bir babanın tek çocuğudur. Babasının vefatından sonra okuyamaz, Edebiyat Fakültesini birinci sınıfta bırakmak zorunda kalır. Fatih'te Şehremini'nde otururlar. Yolunun gazeteciliğe düşmesinin sebebi maddi kaygılar olduğu kadar edebiyata ve gazeteciliğe olan ilgisidir. Yazı işleri müdürüne ilk götürdüğü yazıyı anımsar. Yirmi- otuz satır bir eleştiri yazısıdır, ancak müdürden aldığı cevap kendisini hayli şaşırtır: “Yazınız yetenekli olduğunuzu gösteriyor. Çalışırsanız başarılı olacaksınız. Ancak... kalemi eline alan adam ülkesinin yasalarıyla bağlı bulunduğunu unutmamalıdır. Görüşleriniz doğru. Belki

haklısınız ama, haklı olmak sizi kurtarmaz.” Muhabirliğin gazetecilik dünyasındaki aşağı yerine de değinilir. Muhabirin, patronun gözündeki algısı “bir baltaya sap olamamış adamdır”. Bir muhabirin kendi imzasıyla yazısını yayımlamasının imkânı yoktur. Bir muhabirde aranan nitelikler şunlardır: “Peşine düştüğü olayın soruşturmasını yapabilmek için, şoförle hısımlık çıkarabilmeli. Olayın geçtiği apartmana girebilmek için, kapıcıya tuzak kurabilmeli. İzleme görevi verilen konuda bildiklerini demeç şekline sokabilmeli ve bunu bir ‘yetkili’ ağızdan çıkmış gibi yutturabilmeli”. Buna rağmen gazeteci olmak için koşan insanlar her daim mevcuttur, yaşlı bir muhabir gazeteciliği kumara benzetir; tutulan yakasını kurtaramaz. Selâmi de altı yıl muhabir olarak kalmıştır. Bu gecikme yeteneksizliğinden değildir, gereğinden fazla açık görüşlü olmasından kaynaklanır. Selâmi her gün eve hava ağarırken döner, pavyondan geliyor sanırlar diye saklana saklana gelir. Evde de para kazanabilmek için dergilere roman çevirir. Gazeteye gelen insan tipleri de aktarılır: romanlarının gazetede yayımlanmasını dileyen genç yazarlar, yurdun dertleri üzerinde başyazara konu vermek isteyen emekliler, dolaşan söylentilerin aslını merak edenler, müvekkilinin foyası ortaya çıkmasını diye gelen avukatlar, yazılarına eleştiri ya da övgü isteyen şairler, göze girmek ya da adını unutturmamak için bayramlarda yapacağı konuşmayı yayımlanmasını isteyenler görülür. Bekleme odaları da bir yayın yüzünden öfkelenenlerin saldırılarına sahne olur, gazete çalışanları zaman zaman darp edilir. Biri bir şeyler duyurmak isterse bu odalara gelir. Alacaklılar da vardır; tebliğe gelen mübaşirler, vergi borcu için kapıya dikilen polisler. Bu odalar sosyetenin garip olayları için de birer sır odasıdır. Örneğin seçkin insanların gittiği bir randevu evi baskınında ortaya çıkan garip tabloyu gazeteciler bilir; bir yatakta genç bir çift, odanın kadife perdelerle ayrılan bölmesinde, seks oyunu seyretmekle avunan, cinsel gücünü yitirmiş bir yaşlı adam, bir başka katta eşcinsel bir politikacı, yakalanan kadınlardan ikisinin sosyetik ailelerin kızları olması...

Selâmi, işten atılıp hastalanan ve sonra da ölen gazeteci arkadaşının dul karısı Şükran ile evlenir. Selâmi'nin bir gün bir resmi daireye işi düşer, orada memurlarının halet-i ruhiyesini gözlemler, halk tarafından işlerinin görülmesi için maaş ödenen bu kitle için halkın işi angarya olduğunu düşünür. Bir de memur işini yapmak için Selâmi'den rüşvet ister. Selâmi rüşvet verenin, bunu doğal sayanın da suçunun rüşveti alandan daha fazla olduğunu düşünür. Gazeteye döndüğünde yazı işleri müdürüne gözlemlerinden bahseder, bunun üzerine “devlet memuru ve rüşvet” konulu bir makale yazma görevi verilir Selâmi'ye. Bu yazı neticesinde de işini kaybeder, emir Ankara'dan gelmiştir. Başka bir arkadaşı da bir yazısını “Üç tür yalan vardır: Adi yalan, yemini yerine getirmemek, istatistik” sözüyle bitirince aynı kadere mahkûm olur.

Otuz yaşında olmasına rağmen çöken Selâmi, gazeteye kabul ettirebildiği bir öykü sayesinde kazandığı parayla ancak yarım kilo et ve bir ekmek alabilir, yarı aç yarı tok yaşamaya başlarlar. İşten ayrılınca roman yazmaya başlar: “Düşkünler Pansiyonu”. Yayıncılar romanını geri çevirir, kâğıt kıtlığı vardır. Doktor Nedret ise Selâmi'nin hayatına giren ikinci kadındır. Gazetecilik yaptığı zamanlarda bir anket vesilesiyle tanışmışlardır. Selâmi Nedret'e âşık olur, Şükran ikinci plana düşer. Bir gün Nedret'in kendisini bir tıp öğrencisiyle aldattığını öğrenir ve dağılır.

Hikâye günlük anlatımından çıkar ve aktüel zamana gelir, Selâmi'nin öğretmenliği bırakıp İstanbul'a geldiği zamanlardır. Gemide çalışmaya başlar. Selâmi kendini “düşmüş” hisseder; tanınmış gazetecilikten, öğretmenliğe oradan da gemi işçiliğine. Gemi işçiliğinin zorlukları anlatılır. Selâmi eski bir Yargıtay üyesinin yaptırdığı gecekonduya bekçi olur ve orada yaşamaya başlar. Gecekondu mahallesinin işleyişi ilginçtir: mahallede bir ev sahibi olabilmek umuduyla işten gelip evini yapmaya çalışan yoksul insanlar, ileride büyüyecek gecekondu kentinden iyi bir yer kapabilmek umuduyla çalışan din görevlileri, fetişistler, teşhirciler... Mahallede bir de kadın kahveci

vardır “Pilot Neriman”, kaçak gelen askerlere ud çalar, hatta gönüllerini hoş ettiği dedikoduları da dolandır. Selâmi ile Pilot Neriman ile yakın arkadaş olur. Neriman, Selâmi’yi Angeliki ile tanıştırır, ikili hızla yakınlaşıp evlenirler. Angeliki Nikolaidis, eşini tifodan, çocuğunu da açlıktan kaybetmiş bir duldur. Angeliki bir gün rüyasında eski kocasını görür, elinde bir piyango bileti vardır, gömülürken giydirilen ceketinin cebinde olduğunu söyler. Bu rüya üzerine Angeliki eski eşinin mezarını açtırır. Ölünün cebinde piyango biletini bulurlar, üç yüz bin lira isabet etmiştir. Artık o günden sonra hayatları değişir. Hayalleri vardır; gazeteler çıkararak insan haklarını korumaya uğraşacaklar, yardım kurumları kuracaklar, yoksullar için ucuz giysi satacaklar, dispanserler açacaklardır. Selâmi ve Angeliki kısa sürede yüksek sosyeteye girer. Selâmi de “Hür Adam” dergisiyle Babiâli’ye geri döner. İktidar partisine dergi aracılığıyla epey muhalefet eder. Hükümet, muhalefeti kesmesi karşılığında maden işletme imtiyazı teklif eder. Sosyete içindeki hayatları akışında, akıllarındaki projelerden uzaklaşırlar. Bu yola onlar için çıkmalarına rağmen, gecekondulu mahallesindeki dostlarını unuturlar, akıllarına geldiklerinde ve mahalleye uğradıklarında Pilot Neriman’ın gecekondusunun çökmesi sonucu öldüğünü öğrenirler, mahalleden birçok tanıdıkları kişi de tifodan ölmüştür. Selâmi, yoksullara yardım için maden imtiyazını almayı bekler. Bir müddet sonra imtiyaz kesinleşir, ancak Angeliki gereken kişilerle birlikte olarak imtiyazı “kadınlığıyla” kazanmıştır. Angeliki kendisini adeta yoksullar için feda eder.

## 7. Yolgeçen Hanı



1949-1951 arası yazılan ve 1951’de ilk baskısı yapan romanın, ikinci baskısı 1979’da Cem Yayınevi tarafından yayımlanmıştır. Romandaki aktüel zaman üç yıl kadar bir süredir, 1940’lı yılların sonundan 1950’lerin başına kadar uzanır. Yazılış zamanıyla, romanın içindeki zaman, Reşat Enis’in diğer eserlerindeki gibi, paraleldir. Bu yıllar Türkiye’de DP iktidarının başladığı sürece denk gelir ve romanda da CHP ile DP gerilimine, gezici tiyatrocuların kırsalda şahit oldukları üzerinden sıklıkla yer verilir. Fakat partilerin isimleri açıkça geçmez, Hayal Partisi (CHP) ve Muhal Partisi (DP) olarak adlandırılırlar. İkisi de halkı kandırır, bu açıdan pek de farklı değillerdir. Ancak Muhal Partisinin taşradaki demeçleri hayli gerici olmasına rağmen bu demeçleri verenler öyle yaşamamaktadırlar. Bu bağlamda siyasetin, siyasetçiler ve halk tarafından nasıl görüldüğü üzerinde durulur. Yine halkın inançlarına ve yozlaşmış din adamlarına kitapta epeyce rastlarız. Ancak bu romanın Türk edebiyatı açısından belki de en önemli özelliği bir travestinin ilk defa konu edilmesidir.

Romanın başkahramanı, doktorluktan gezici tiyatroculuğa ilginç bir kariyer sahibi olan Emin'dir. Ailesi o çocukken öldükten sonra süt halası Hulya ile yaşamaya başlar. Halası müzisyendir bu vesile ile sanatın olduğu bir evde büyümüştür. Ancak Emin doktor olur, ihtisasını jinekoloji üzerine yapar. Halasının evinde tanıştığı Mübeccel ile evlenir, bir kızları olur. Ancak durumları çok iyi değildir çünkü Emin doktorluğun "esnaflığını" yapamaz. Aksine Emin'in okuldan arkadaşı olan Mithat, doktorluğunu çeşitli satış stratejileriyle pazarlamakta ve çok para kazanmaktadır. Mithat, Emin'in evine sıkça gidip gelir ve Mübeccel ile ilişkileri başlar. Birlik olup Emin'e mesleki bir iftara atarlar, Emin'in hem diplomasına el konulur hem de beş yıl hapis yatar. O saatten sonra da dünyası ters yüz olmuştur, doktorluk yapamayan Emin gezici bir tiyatroya katılır. Anadolu'yu gezip aktörlük yaparak hayatını kazanmaya başlar.

Bu romanda da yazar, tiyatroların patronu olan empozaryoların zorbalığına dikkat çeker. Romanın aktüel zamanında Emin, kendisinden yirmi yaş küçük ve kumpanyadan arkadaşı Semahat ile evlidir. "Yolgeçen Hanı"nın bir odasında yaşarlar. Odada Emin'in osteoloji dersinden kalma, "Yorick" isminde bir kuru kafası vardır. Semahat trupa katılmadan önce barlarda konsomatrislik yapar. Sekiz ay önce meme kanseri olduğunu öğrenir. Fakat doktor memesini almak istediği için tedavi olmaz; "etini satmakla" yaşadığı için bu imkânsızdır. Kadınlar, oyunlar sırasında sürekli seyirciler ya da gittikleri yerdeki halk tarafından tacize uğrar. İnsanlar kadın oyuncuyu "orospu", erkek oyuncuyu ise "pezevenk" olarak görür (s.19). Halkın tiyatroculara yükledikleri onların yapmadığı şeylerken siyasetçilerden beklediği teatral performans ise yine onların gerçek hayatından hayli farklıdır. Anadolu'daki turnelerden birinde Hayal partisinin milletvekili adayını gören Emin'in içinden geçenler bu hususta güzel bir örnektir:

"Bu kara gözlüğünle, bu kundurularınla, bu zübbe kılığınla zor sevdirdirsin kendini... Muhal Partisinin adayları köylü gibi ayaklarına çarık giyiyor, on parmaklariyle yiyor,



ahırda davarlarla eşeklerle koyun koyuna yatıyor. Beyoğlu sosyetesinde kuyruk sokumuna dek açık saçık tuvaletle dans eden nece Muhal'ci kadın aday gördük ki, ilçelerde propaganda gezisine çıkarken başlarına oyalı pullu örtü örttü, manikürlü tırnaklarına kına yaktı. Eyüpsultan camiine, omuzlarında yeşil şallarla girdi. İstedğin köylüye sor: 'Oy'unu Muhal'e mi vereceksin?' de ... Alacağın cevap şu: 'Elbette Muhal'e.'. 'Sebe?''. 'Onlar da bizim gibi çarık giyiyor. Onlar da bizim gibi elleriyle yemek yiyor. Onlar da bizim yattığımız nah şu yerlerde yatıyor. İşte bize böyle vekil gerek, Efendi' Öğrenimini Stokholm'de yapan Hayal Partisi adayı, bir tulûat tiyatrosunun altı aylık aktörü kadar bile yurdunu tanımıyordu" (s.82)

Muhal Partisinin vaatleri: Şekeri ucuzlatmak, gâvur yazısını kaldırmak, ezanımızı peygamberimizin dilinde, Arapça okutmak, boynu kravatlı öğretmene yol verip, yerine sarıklı hoca koymak, fesi geri getirmek, feslere sarık dolamak, Medeni kanunu kaldırmak, birden fazla eş alabilmektir. Yine bir Anadolu turnesindeyken, Emin köyde salgın hastalık olduğunu görür ve koleradan şüphelenir. Elindeki imkânlarla birkaç test yapar, sonunda kolera olduğunu teşhis eder. Emin ve Semahat aşısız olmalarına rağmen kendilerini köyü kurtarmaya adanlar. Bu olaylar esnasında Semahat'a da kolera bulaşır ve orada ölür.

Bir gün Emin Galatasaray'da, bir otomobilin içinde Mithat, Mübeccel ve kızı Filiz'i görür ve kendini çok kötü hisseder. Emin zaten içine kapanık, düzene uyum sağlama kapasitesi sınırlı bir insandır ama o dakikadan sonra bütün insanlardan öfkeyle tiksinemeye başlar, Mübeccel ve Mithat'ı öldürme arzusuna kapılır. Bu sırada ekonomik zorluklarla boğuşup filmlerde oynamak için iş kollarken bağlantıya geçtiği direktör Emin'in liseden arkadaşı Nedim çıkar. Emin onların evine gidip gelmeye başlar. Nedim'in Sabiha adında bir metresi vardır. Emin, Nedim ve Sabiha ile o kadar iyi anlaşır ki bir süre sonra evlerine taşınır. Bir akşam yolda eski arkadaşı Cafer ile karşılaşır. Cafer

kadın ticareti yapıyordur, Emin'i işyerine götürür. Orda Emin'in tiyatrodan arkadaşı Naciye de çalışmaktadır ve Emin'e randevuevinin asıl sahibinin zengin bir homoseksüel olduğunu söyler: "kadın gibi giyiniyor; kadın gibi, erkeklerle düşüp kalkmak istiyordu" (s.256). Naciye, makyaj yapıp peruk takan ve tuvalet giyen bu kadını, Neriman'ı, Emin ile tanıştırmak ister. Bu sırada Emin, Nedim'lerde yaşamaya başlar ancak beklenmedik şekilde Sabiha ile yakınlaşırlar, birbirlerine âşık olurlar: "Sevişiyorlardı. Yabansı bir aşkı bu... Sabiha, hiçbir zaman, kendisini ona vermedi" (s.279). Bir akşam gezerken Emin Naciye'ye rastlar ve travesti Neriman ile tanışmak üzere randevuevine gider. Orada Neriman'ın tutkunu üç erkek bir odada beklemektedir. Emin Neriman ile tanışmaya gider ancak karşısında Sabiha'yı bulur. Sabiha hikâyesini anlatır; asıl adı Sabih'tir. On altı yaşındayken ilk kez bir erkekle birlikte olur. Bir süre sonra da bir satıcı ile tanışıp fuhuş yapmaya başlar. Nedim'le de bu vesile ile tanışır. Nedim ona âşık olur ve evlenirler. Sabiha bu randevuevini de Nedim'in parasıyla açar. Bunun üzerine Emin, ertesi gün bütün eşyalarını toplayıp Yolgeçen Hanı'na geri döner.

Bu gerçeği öğrendikten sonra herkes gözüne sadece birer kafa olarak görünür; her birinde ayrı bir dünya olan bir sürü kafa. Ameliyathanede narkozdan uyanan hastaların konuşmalarını sağlayan, bilinçaltını ortaya döken, doğruluk serumu olarak da bilinen ilacı insanlarda denemek aklına gelir. Birkaç kişi üzerinde çalışmaya başlar, ilginç arzularla ve hikâyelerle karşılaşır. Zamanla hemen herkesin bilinçaltında neler yattığını bilme arzusuna kapılır. Ansızın Hulya halasını görme kararı verir, onun da üzerinde bu serumu denemek ister. İlk karısıyla onun evinde tanıştığı için başına gelen her şeyden onun sorumlu olduğunu düşünür bir anda. Yemeğe giderler, alkol alırlar, akşam eve geldiklerinde Emin halasına önce tecavüz eder sonra da öldürür. Halasının evinden çıktığında da bunalımlı bir gence rastlar ve cinayeti onun üstüne yıkar. Yorick'in kendisini iğneleyeceğini düşündüğü için Yolgeçen Hanına dönmek istemez. Naciye'yi görmek ister, Sabiha ile karşılaşmaktan çekinse de gider, ancak randevuevinin

mühürlenmiş olduğunu görür. Sıkıntılı, buhranlı bir gece geçirir. Kente su şebekesiyle tifo mikrobu yayarak tüm insanlardan öç almak ister. Kısa zamanda bir tifolu hasta bulup aldığı örnekle mikrobu üretir. Yağmurların yağdığı, göklerin gürlediği bir gün, “Kıralın maskarası!’ diye kurukafa Yorick’e bir tekme atar, mikroplu şişeyi cebine koyar ve evden çıkar. Ancak bir trafik kazası geçirir ve ağır yaralı olarak hastaneye kaldırılır. Kendi silahıyla yakalanır; narkozdan uyanırken sırrını söyler ve kent böylelikle kurtulur.

## 8. Despot



1957’de Remzi Kitabevi tarafından basılmıştır ancak 1957 yılında önce de Cumhuriyet gazetesinde tefrika edilir. Romanla ilgili dava açıldığından romanın tamamı tefrika edilememiştir. Ayrıca yazar da işinden kovulmuştur. Bu roman toprak ilişkilerini ve işçiliğin üzerinde durmasıyla Toprak Kokusu ve Afrodit buhurdanında Bir Kadın romanlarını anımsatsa da en ayırt edici özelliği fazlaca Kurtuluş Savaşı teması olması ve Halk Partisini de ciddi şekilde eleştirmesidir. Diğer romanlarından farklı olarak bu kitap çoğunlukla geçmişe odaklanır, doğrudan yazıldığı yılların etkisi altında değildir.

Romanın aktüel zamanı açık olmamakla birlikte sosyal zamanın Birinci Dünya Savaşı'nın sonlarından başlayarak yirmi yılı aşkın bir süreci kapsadığını görüyoruz.

Romanın başkahramanı Fikret, babasını küçükken Çanakkale Cephesine asker olarak gönderen bir çocuktur. Roman'ın aktüel zamanında Fikret büyümüş olsa da, romanın önemli bir kısmında, geriye dönüşlerle çocukluğuna yer verilir. Savaşa giden babasından uzun süre haber gelmez. Fikret, annesi Naciye, kardeşi Bekir ve büyükannesi birlikte yaşarlar. Annesi bir tütün fabrikasında işe girer. Ancak maddi durumları hala o kadar kötüdür ki aile yadigârı eşyalarını dahi mezatlarda satarlar. Büyükanne geçim sıkıntısından bunılır ve Naciye'yi memleketleri Eskişehir'e dönmeye ikna eder. Ani bir kararla Eskişehir'e taşınırlar. Fikret amcalarıyla tanışır; küçük olan Süleyman on dört yaşında iyi bir çocuktur ancak büyük amcası Davut Ağa "Despot" olarak bilinen kötü bir adamdır. Bütün işçileri, emekçileri sömürdüğü gibi ailenin diğer fertlerinin topraklarını da gasp eder, herkesi kendine muhtaç bırakır. Despot'tan ötürü Fikret ve ailesinin Eskişehir'de de yüzü gülmez; sürekli çalıştırılırlar aynı zamanda şiddet görürler. Bir gün Fikret'in babası Ali'nin savaştan yaralı bir şekilde ilçeye geldiği haberini alırlar; sol bacağı kesilmiş, vücudundaki diğer yaralar ise kurtlu perişan bir haldedir. Kardeşinin ilçeden alınıp köye getirilmesi için araba bile vermez Despot. Çünkü kardeşinin dönmelerinden çok mutsuzdur. Zaten Ali de kısa zamanda ölür. Despot artık kardeşinin ailesine verdiği bir dilim ekmek karşılığında bir dönüm tarlalarını almaya başlar, bu motto ile ailenin malları hızla tükenir, kendi topraklarında ırgatlık yapacak hale gelirler. Fikret, babasının eski arkadaşlarından yardım alarak son kalan tarlayı ekmeye karar verir. Zorla da olsa tohum bulurlar, saban bulurlar ve bin bir güçlkle tarlayı ekerler. Ancak mahsul zamanı Despot tarlayı yakar. Köyden Mustafa duruma çok içerler ve bir taşlama yazar: "Toprağa doymazsın, kana doymazsın/ Kimsede bir lokma azık komazsın/ Şeytana kul olur Hakka uymazsın/ Şerrine lânet Despot deyyuzu" (s.82) Bu türkü dilden dile yayılır ve halkın zorbalara karşı direnişinin sembolü olur. Olayların büyümesi üzerine hep

beraber gözaltına alınırlar; suçları “padişaha isyan”dır. Elllerinde zincirlerle vilayete sevk edilirken bir grup askere denk gelirler, o sırada Yunan işgali vardır. Askerler “padişah falan kalmadı artık” der ve düşmana karşı savaşsınlar diye hepsini serbest bırakır. Bu olaydan kısa süre sonra savaş onların köyüne doğru yaklaşır. Milisler geri çekilir, Yunanlar köye girer. Despot Yunanlarla işbirliği yapar, bu sefer de Fikret ve etrafındakileri “Kemalciler”, “Kuvayı Milliye destekçileri” diyerek tutuklatmaya çalışır. Ağalar haricinde köyde herkes Kuvayı Milliyeci ilan edilir. Köy meydanında işkence görürler ancak kimse tek kelime etmez. Yunanlarla işbirliği yapan Despot, askerlerin gönlünü eğlemek için köyden kızları evine alıp oynatır. Artık bu olayla birlikte herkesin sabrı taşar, başta Fikret’in annesi Naciye olmak üzere halk toplanıp evi ateşe verir, çatışma yaşanır. Bu esnada Despot Naciye’nin kurşunuyla yaralanır. Olaylar neticesinde de Yunana askeri köyden kaçmak zorunda kalır. Savaşta dengeler değişir, Kuvayı Milliye komutanları köye gelir, yanlarında Davut Ağa vardır, Yunanlar ile nasıl mücadele ettiğini, onlardan nasıl kurşun yediğini anlatır. Böylece Despot’un yaptıkları yanına kâr kaldığı gibi bir de İstiklal Madalyası alır, gerçek savaş kahramanlarının adı dahi anılmaz. Despot, Naciye ve arkadaşlarından yediği kurşunun acısını, onları İstiklal mahkemelerine göndererek çıkarmak ister, şimdi de “padişah yanlısı olmak” ile suçlanırlar. Yeni atanan kaymakam gözaltına alınanların savaştan komutanıdır, haliyle iftiralara inanmaz. Kaymakamın da kanaatiyle mahkemeden beraat ederler. Bu yaşananlara dayanamayan İstanbul’a geri dönerler ancak orada da durum parlak değildir, sefalet hâkimdir. Haseki’de Fikret’in dayısının yanına yerleşirler bir süre. Ancak orada da pek mutlu değildirler, yengesi tarafından istenmezler. Naciye yine tütün fabrikasına işe girer, Fikret de hem okula gider hem de boş zamanlarında Terzi Sava’ya çıraklık eder ve böylece eski mahallelerine taşınıp kendi evlerini tutarlar. Terzi Sava’nın Angelika adında bir kızı vardır, fakirlerin yardım meleğidir, ihtiyacı olan herkese koşar. Sava da bir Buda hayranıdır, çok okuyan biridir. Fikret ona çok özenir, kitaplığından kitaplar okur. Ancak

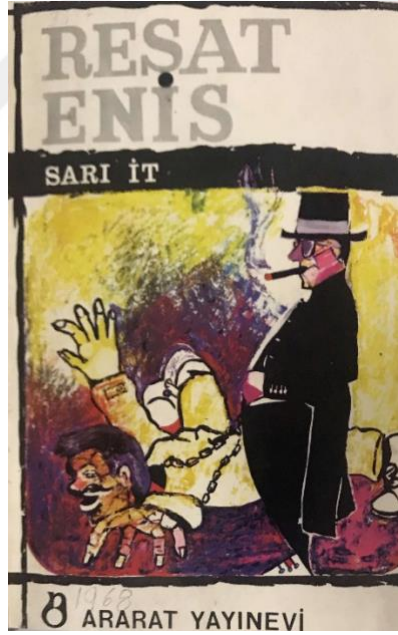
zaman geçtikçe Fikret, bu insanların Hıristiyan oldukları için cehenneme gidecekleri fikrini takıntı haline getirir. Çünkü Despot Davut Ağa onca kötülüğüne rağmen sırf camiye gidip namaz kıldığı için cennete gidecektir. Olayların bu şekilde gelişecek olması Fikret'in aklına bir türlü yatmaz. Çocuk aklıyla onları Müslüman yapmak için türlü yollar dener. Bu sırada Fikret'in kardeşi Bekir çok hastalanır, Angelika ve Terzi Sava'nın olağanüstü yardımlarına rağmen kurtarılamaz.

Büyük Buhran yıllarıdır, büyükannesi ölür, Terzi Sava artık iş yapamaz, dükkânını kapatır. Naciye ise romatizma olmuştur, çalışamaz. Fabrikaların çoğu kapanır, yollarda işsiz öbekleri vardır. Ancak Davut Ağa Halk Partisinden Eskişehir Milletvekili olmuştur. Fikret Zonguldak'a madende çalışmaya gider. Bir gün annesinin öldüğü haberini alınca İstanbul'a geri döner ve Mülkiyeyi bitirip kaymakam olur. Sonra Despot'un kumpasıyla kaymakamlıktan Emniyet İkinci Şube Kaçakçılık Bürosu Şefliğine düşürülür. Uyuşturucu kaçakçılığı üzerine çalışır. Bir gün trende bir karı koca ile tanışır onları Terzi Sava ile Angelika'ya benzetir. Bu kadını, Asiye'yi, uzun zaman sonra bir mücevher dükkânının önünde görür Fikret ve Asiye'nin kocasının öldüğünü öğrenir, ancak talih Asiye'ye gülmüş bir Rum tüccarının metresi olmuştur. Yüksek sosyetedeki ismi de "Suzan"dır. Asiye Fikret'i evine götürür, içki içerler. Asiye çok neşeli olduğu için Fikret eroin kullandığından şüphelenir. Ve Asiye'nin, yakalamak için peşinde koştuğu çetenin bir elemanı olduğu gerçeği ortaya çıkar. İşin başında sevgilisi Koço ve kim olduğu bilinmeyen ortağı vardır.

Fikret'in yine işi değiştirilir, Beyoğlu Emniyet Amiri olur. Bir gece Fikret, Asiye'yi görme arzusuna kapılır ve evinin önüne gider. Apartmanın önünde bir otomobil görür, içinden Davut ağa çıkar. Fikret böylece Koço'nun ortağının Despot olduğunu öğrenir. Bu geceden sonra da Asiye'nin izini kaybeder. Bir gün Fikret'in arkadaşı Osman'ın cüzdanında sakallı bir hoca resmi görür. "Pembe Hafız" diye bilinen tarikat

lideri Despot'un oğlu Veli'dir. Fikret verdikleri bir konferansa kılık değiştirerek gider ve Asiyeyi orada bulur; efendinin kâtibesidir. Fikretleri zamanında İstiklal Mahkemesinden kurtaran kaymakam İçişleri Bakanı olmuştur, Fikret ile karşılaşırlar ve onu İstanbul Emniyet Müdürü yapar. Fikret'in ilk icraatı Pembe Hafız'ın tarikatını yakalatmak olur, böylece zorla tutulan Asiyeyi kurtarır ve evlenirler. Despot'a büyük bir darbe indirmiştir ama sırada onu yakalamak vardır. Fikret, Koço ile Despot'un İtalya'ya bir eroin sevkiyatı gerçekleştireceğini öğrenir. Bir uçak baskınıyla onları yakalar. Bu büyük başarıdan bir ay sonra da Fikret, Eskişehir'e vali olur.

## 9. Sarı İt



Roman, Reşat Enis'in Anadolu Ajansında çalıştığı 1968 yılında yayımlanır ve sonrasında emekli olmaya zorlanır. 2002'de Evrensel Basım Yayın kitabı yeniden basar. *Sarı İt*, yazarın yaşarken yayımladığı son romanıdır. Romanın içindeki sosyal zaman 1960'lardır, yazılma yıllarına paraleldir. Aktüel zaman ise yaklaşık beş yıllık bir süreçtir. Romanın ana kahramanı Selim Reşit, çalıştığı gazeten atılarak siyasi nedenlerle cezaevine

girişmiş, evli, liseyi bitirmek üzere olan bir çocuk babası bir adamdır. İş bulamaz, bunalıma girer, sinir krizleri geçirir. Haftalardan beri her gün eve eli boş gelir. Şansını bir de Ankara gazetelerinde denemek ister. Bu girişimin tek yararı yaptığı Ankara gözlemleridir, bu görüşmelerden de bir sonuç alamaz. Selim nihayetinde İstanbul’da “XXX” sendikasına basın müşaviri olarak girer. Ancak iş hiç de beklediği gibi gitmez. Sendikaların içlerindeki kirliliğe şahit olur. Sendika patronlarının elindeki işçi gücünü patronu tehdit ederek kendine çıkar sağlamak için kullandıklarını görür. İşçileri greve çıkararak sendika başkanı, işverenden lüks araba hediye edilince tavrı büsbütün değişir. İşçileri “çıkmaza düşmüş adam pozunu” ile sendikanın parası kalmadığına ikna ederek işe dönmelerini sağlar. İşçi için “Sendikaya umut bağlamakla, bir türbenin yeşil parmaklıklarına paçavra bağlamak arasında bir başkalık olamazdı” (s.57). Bunun gibi birçok şeye tanık olan Selim, yaşananları içine sindiremez ve kısa zamanda istifa eder. Yine iş arar ama geçen zaman içinde sendika sayesinde epey çevre yaptığından bu sefer hızlıca iş bulur. Başka bir sendikada organizatörlük işidir bu. Selim işin içine girince, işçilerin sendikalardan bir ümidi olmadığı gerçeğiyle yüzleşir, çünkü bu zamana kadar sendika yöneticileri bu güveni hep kendi ceplerini şişirmek, düzenin devamlılığını sağlamakla kullanmışlardır. Sendika başkanına, işverenle anlaşığı için İngilizce bir deyim olan “Yellow-Dogs”u Türkçeleştirip “Sarı İt” derler. Kongre toplanır, sendika yönetim kurulu devrilir. Yeni seçilen sendika başkanı bir fabrikanın ustabaşısı Cumhuriyet’tir; genç ve kendini yetiştirmiş birisidir. Selim ile yeni başkan çok iyi anlaşır. Beraber işçiler adına, kendi menfaatlerini gözetmeksizin güzel işler yaparlar. Bu arada Selim’in oğlu Fuat liseyi bitirir, bir uzak köye yedek subay öğretmen olarak gider. Karısı Macide ise ruhsal olarak sağlığını kaybetmeye başlar, bir gece pencereden atlayacakken Selim engel olur. “Reaktif melankoli” teşhisiyle hastaneye yatar.

Selimlerin sendikası “...” madeni eşya fabrikasında grev yaparlar. Patron büyük bir işadamıdır, sendikanın istediği hakları ve zammı vermemekte direnir. Grevin altmış



ikinci gününde sendika grev fonundaki son liraları harcamaktadır, Sendika yöneticileri üzgün ve ümitsiz, İşlerinin mahkeme kararına kaldığını düşünürler. Bu arada patron fabrikaya kaçak işçi sokup üretime devam eder, polis ile grevci işçiler arasındaki gerginliklerde hep işçiler haksız çıkarılır. Bu sırada mahkeme kararı gelir; bin beş yüz işçinin talepleri “milli çıkarılara” aykırı bulunur. Üç gün içinde grev sona erer ve işçiler işbaşı yaparlar. Bir gün sendikaya Cumhuriyet’u görmeye, tütün fabrikasında çalışan, Aysima adında genç, güzel bir kadın gelir. Çalıştığı fabrikalardaki giriş çıkış aramalarında tacize uğradıklarını söyler. Başka bir gün de sendikaya International Confederation of Free Trade Unions (Uluslararası Özgür Sendikalar Konfederasyonu) temsilcisi gelir. Cumhuriyet ile uzun bir görüşe yaparlar. Cumhuriyet’in görüşü, Türkiye’de sendikacılığı soysuzlaştırmak istedikleri yönündedir. Ancak verecekleri yardımı kabul edecektir. Amerikalıların sinsice taktiğe karşılık Cumhuriyet’in de sinsice taktiği vardır: onların desteğiyle hızlıca büyüyen ama ideallerinden kopmayan bir sendika yaratabilmek. Sendikalar işçi ve patron arasındaki savaşın ciddi bir uzamıdır. Karşılıklı taktiklerle hamle hesapları yaparlar. Örneğin bazı işverenler güvendiği birini fabrikasında işçi olarak çalıştırıp hem muhbirlik yaptırır hem de işçilerin fikirlerini patron lehine yönlendirir, hatta bu kişilerden zaman zaman sendikacı olanlar bile çıkar.

Uluslararası Özgür Sendikalar Konfederasyonundan ilk ödeme gelir. Hemen büyük bir yer kiralayıp araba alırlar, personel sayısını arttırıp “...” fabrikasında greve gitmeye hazırlanırlar. İşveren ise işçileri kamyonlarla notere götürüp sendika üyeliğinden istifa ettiklerine dair yazı alır. Çünkü belli sayıda işçi istifa ederse sendika yetkisini kaybedecektir. Sendikacılar grevden önce afiş yaparlarken patronun adamlarından dayak yerler ancak yılmazlar. Bir bahaneyle tazminatsız işten atılan ve hakkını arayan işçilere devlet ve patronlar tarafından hep “komünist” damgası yapıştırılır

Macide hastanede geçirdiği bir kaza sonucu ölür. Bu olaydan bir ay sonra Selim, kendisinden otuz yaş küçük Aysima ile evlenir. Oğlu Fuat'a önce annesinin öldüğünü kısa bir süre sonra da evlendiğini yazar ancak oğlundan hayli olumsuz bir tepki görür. Aradan iki yıl geçer, oğlu ile hiç görüşmezler, yalnızca Almanya'ya işçi gideceğini duyar. Görebilmek umuduyla tren istasyonuna gitse de Fuat onun yüzüne bakmaz. Bu esnada sendika daha da büyümüştür. Selim artık genel sekreterdir. Cumhur ile birlikte sarı sendikayı bir iş yerinden atmak için plan yaparlar. Müzehher ve Aysima'yı işçi olarak fabrikaya sokacaklardır, şüphe çekmemek için fabrika çevresinde bir semte taşınırlar. Bu güzel kızların işe alınması çok uzun sürmez, "optik kontrol" servisine verilirler. Fabrikanın sahibi, sarı sendika kurmaya çalışan bir kadındır. Güvendiği ustabaşılarını dilediği gibi sözleşme yapabilmek için sarı sendikaya üye yapar. Patronun Almanya'dan bir Türk dostla geldiğine dair söylentiler vardır, sarı sendikayı da perde arkasından yöneten bu adamdır. Aysima patronun kocasıyla tanışır, genç ve çok yakışıklı biridir, kısa sürede yakınlaşırlar. Aysima "genç, hem de çok yakışıklı bir erkekle sevişmenin vereceği zevki düşündü. Tatmadığı bir şeydi bu" (s.361). Aysima Bener Beyle birlikte olmaya başladıktan sonra personel şefinin sekreteri olarak büro kısmına geçer, Selim'den uzaklaşır. Selim başka birinin varlığından şüphelenir ve sonunda Müzehher'den durumu öğrenir. Bu sırada fabrikada bir iş kazası yaşanır, sarı sendikaya en büyük darbeyi vuracak olayken Aysima Bener'e âşık olduğu için haberi sendikaya bildirmez.

Selim bir gün kıskançlık krizleri geçirir ve Müzehher'den Aysima ile Bener'in sık gittiği eğlence mekânını öğrenir, boşanmak için suçüstü yapmak ister. Selim gelmelerini beklerken polis mekâna baskın yapar. Meyhanenin arkasındaki gizli bölümde "kirli" işler dönüyormuş. Polisin içeriden çıkardıkları arasında Selim Aysima'yı ve oğlu Fuat'ı görür; sarı it oğludur. Sonraki günlerde Selim, bir bahane ile Aysima'ya boşanma teklif eder. Cumhur'a da bu fabrikanın işinde olmak istemediğini söyler; oğlunu bitirmek için savaşmayacaktır. Bir süre sonra Aysima ile Fuat'ın evlilik haberini duyar. Sendika da bu

fabrikada çok başarılı bir toplu sözleşme imzalar; patron büyük bir zam yapar ve birçok sosyal hakları tanır. Selim çok mutludur.



## ÖZET

Bu çalışma; bilimsel söylem, etnografik metin dili, hikâye, alegori kavramları üzerine kuruldu. Temel tartışma da etnografik anlatı ile edebiyat arasındaki ilişkilerden ilerliyor. Etnografi, hem saha araştırmasına ve akıl yürütme yöntemine hem de uzun süreye yayılmış kendine özgü ilişkilerle yürüyen bir iletişim sürecinin sonucunda ortaya çıkan metne işaret eder. Etnografik çalışma yapan araştırmacılar, çalıştıkları grupları ya da ilişki biçimlerini, kişilerin gündelik hayat pratiklerine katılarak “içeriden” bir bakışla anlamaya çalışırlar. Yakaladıkları anlamları ifade etmek için de yine etnografi adı verilen metinleştirme yoluna başvururlar. Bu çalışmada ise sosyal antropolojideki etnografi edebiyat ilişkileri; alegori ve çok anlamlılık, yazar ve etnograf; gözlemci ve gözlenen arası ilişkiler; etnografikurgu (etnografiction) ve metinsellik konularını, romanlarını masa başında değil, alanda gözlemler yaparak yazdığını ifade eden Reşit Enis Aygen’in metinleri bağlamında tartışmaya açılıyor. Çalışma kapsamında Reşat Enis’in eserlerine “etnografikliği nerede?” sorusu soruldu. Buradan hareketle “etnografik dil” ayırt edilmeye, etnografik anlatıya dair kodlar yakalanmaya çalışıldı. Bu bağlamda da “kod” kavramıyla metni organize eden kategoriler inşa ederken bunların aralarında belirli yapısal bir ilişki kurarak metni kapatmayan, tek mantığa indirgemeyen bir akıl yürütmeden hareket eden Barthes’ın kod çıkarma mantığından yararlanıldı. Bir yandan kategoriler geliştirirken diğer yandan farklı seslere kulağını vermesiyle metni çok sesli bağlama oturtan Barthes’ın yaklaşımından esinlenilerek söz konusu romanlardaki etnografik sese kulak verildi. Ve metinlerde duyulan etnografik sesler; *Konu/Sorunsal Kodu*, *Yoğun Betimleme Kodu*, *Holistik Kod*, *Ters Yüz Etme Kodu* ve *Evrensel Tecrübe Kodu* olarak beş tema altında toplanarak, etnografik metin oluşturulurken işe koşulan araçlar ortaya koyulmaya çalışıldı.

**Anahtar Kelimeler:** Etnografi, yöntem, edebi metin, etnografikurgu, kod, metinsellik, anlatı

## ABSTRACT

This study has been established on concepts of scientific discourse, language of ethnographic text, narrative and allegory. The basic discussion is based on the relationship between ethnographic narrative and literature. Ethnography points out to both field research and reasoning, as well as the text which rises from a long-term communication process with unique relationships. Ethnographers try to understand the groups or relationships that they study with from an “insider” perspective by participating in their daily life practices. They refer to the ethnographic way of textualizing, which is called ethnography, to express the meaning that they captured. In this study, relations of ethnography with literature in social anthropology; allegory and polysemy, author and ethnographer; relations between the observer and the observed, ethnofiction and textuality come up for discussion over Reşit Enis’ novels, who states that he wrote his novels by making observations in the field, rather than at the desk. Within the scope of the study, the question “where is its ethnographicity?” was asked to Reşat Enis' works. Thus, “ethnographic language” was tried to be distinguished and ethnographic narrative codes were tried to be captured. Within this context, logic of Barthes's code was utilized, while constructing categories organizing the text by the concept of “code”, which does not close the text by establishing a certain structural relationship between those and reducing it to a single logic. The ethnographic sound in these novels was listened to, inspired by the approach of Barthes, who put the text in a polyphonic context by giving his ear to different sounds, while developing categories. And while collecting ethnographic sounds heard in the novels under five themes as *Theme/Problematic Code*, *Thick Description Code*, *Holistic Code*, *Reversal Code* and *Universal Experience Code*, the instruments used in constructing ethnographic texts were tried to be put forward.

**Key Word:** Ethnography, method, literary text, ethnofiction, code, textuality, narrative