



ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM

HALİKARNAS BALIKÇISI'NIN KURMACA YAPITLARINDA COĞRAFYANIN
ESTETİĞİ OLARAK MAVİ ANADOLUCULUK

Doktora Tezi

Ümit APAYDIN

Danışman:

Prof. Dr. Şaban Sağlık

Samsun, 2015

ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM

HALİKARNAS BALIKÇISI'NIN KURMACA YAPITLARINDA COĞRAFYANIN
ESTETİĞİ OLARAK MAVİ ANADOLUCULUK

Doktora Tezi

Ümit APAYDIN

Danışman:

Prof. Dr. Şaban Sağlık

Samsun, 2015

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİM

Hazırladığım doktora tezinin, proje aşamasından sonuçlanmasına kadarki süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet ettiğimi, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu çalışmamda doğrudan ve dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu taahhüt ederim.

.../.../.....

Ümit Apaydın

KABUL VE ONAY

Ümit Apaydın tarafından hazırlanan "Halkarnas Balıkçısı'nın Kurmaca Yapıtlarında Coğrafyanın Estetiği Olarak Mavi Anadoluçuluk başlıklı bu çalışma, 06.11.2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oy çokluğuyla başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Dr. Şaban SAĞLIK

Üye : Doç. Dr. Nazım ELMAS

Üye :Yard. Doç. Dr. Şeyma B. KURAN

Üye : Yard. Doç. Dr. Fikret USLUCAN

Üye: Yard. Doç. Dr. İlknur Tatar KIRILIMIŞ

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

— / — / —

Doç. Dr. SELİM EREN
Müdür

ÖZET

Halikarnas Balıkcısı'nın Kurmaca Yapıtlarında Coğrafyanın Estetiği Olarak Mavi
Anadoluculuk

Ümit APAYDIN

Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve
Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora, Ekim/2015

Danışman: Prof. Dr. Şaban Sağlık

Halikarnas Balıkcısı'nın eserlerinde yansıtmaya çalıştığı coğrafya ve insan estetiğini araştırmayı amaçlayan bu çalışmada, Halikarnas Balıkcısı'nın Akdeniz-Ege coğrafyasını ve bu coğrafyanın insanını ele alış tarzının "Üçüncü Dünya Edebiyatı" bağlamında değerlendirilebileceği öne sürülmüştür. Bu bağlamda Halikarnas Balıkcısı'nın yapıtlarında iç içe geçmiş iki eğilime dikkat çekilmiştir. Öncelikle, yazarın yapıtlarına yoğun bir Batı karşıtlığı egemendir. Üçüncü Dünya yazarlarının Batı dünyası ile girdikleri ilişkiden kaynaklı olarak gündemde tuttıkları "ulusal durum" yapıtlara bir "ulusal alegori" özelliği vermiştir. Bu çalışmada bunun Halikarnas Balıkcısı'nın yapıtları için de geçerli olduğu iddia edilmektedir. İkinci olarak bu yapıtlar Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında etkili olmuş toplumcu gerçekçiliğin yoğun izlerini taşımaktadırlar. Bu da Üçüncü Dünya yazarlarında Batılı kapitalizmin eleştirisi bağlamında çok sık görülen bir estetik tutumdur. Böylece hem milliyetçi hem de toplumcu bir duyarlılık yazarın yapıtlarına egemen olmuştur. Bu çalışmada, Halikarnas Balıkcısı'nın yapıtları Osmanlı ve Cumhuriyet yazarlarının görüşleri ve yapıtları ile karşılaştırılarak, kurmaca yapıtlarda egemen olan estetik eğilimler çözümlenmiş ve elde edilen veriler çerçevesinde yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Üçüncü Dünya Edebiyatı, Toplumcu Gerçekçilik, Garbiyatçılık, Anadoluculuk, Milliyetçilik

ABSTRACT

Blue Anatolianism As The Aesthetics Of Geography In The Fictional Works Of The
Fisherman of Halicarnassus

Ümit APAYDIN

Ondokuz Mayıs University, Institute of Social Sciences

Department of Turkish Language and Literature, Doctorate, October/2015

Supervisor: Prof. Dr. Şaban SAĞLIK

This work, which aims to investigate the geography and aesthetics of humans which the Fisherman of Halicarnassus tried to reflect in his works, asserts that the methodology of the Fisherman of Halicarnassus' conceptualisation of the Mediterranean-Aegean geography and the people of this geography can be approached under the context of “Third World Literature”. In this route, two tendencies which were intertwined in the works of the Fisherman of Halicarnassus were highlighted. Firstly, there is a major opposition against the West in the author's works. “National situation” which has been always in the agenda of the works of the Third World authors, has added a characteristic of “national allegory” to their works. In this work it is defended that the same holds in the works of the Fisherman of Halicarnassus. Secondly, these works consist of the traces of the socialist realism which had been influential during the period of the Republic. This is another position which is mostly common as part of the critique of the Western capitalism amongst the Third World authors. In this way, both a nationalist and socialist sensitivity has dominated the works of the author. In this work, by comparing the works of the Fisherman of Halicarnassus with the works and ideas of the Ottoman and Republic's authors, the aesthetic tendencies which are hegemonic in his fictional works were analysed and interpreted with the captured information.

Key Words: Third World Literature, Socialist Realism, Occidentalism, Anatolianism, Nationalism

İÇİNDEKİLER

ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
KISALTMALAR.....	vi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

HALİKARNAS BALIKÇISI'NIN KURMACA YAPITLARINDA BATI KARŞITLIĞI

1.1. Cumhuriyet Dönemi Öncesi Modern Türk Edebiyatında Batı Algısı	8
1.2. Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Batı Algısı.....	19
1.3 Halikarnas Balıkçısı'nın Kurmaca Yapıtlarında Batı Karşıtlığı.....	38
1.3.1. Halikarnas Balıkçısı'nın Kurmaca Yapıtlarında Genel Olarak Batı Karşıtlığı.....	41
1.3.2. Halikarnas Balıkçısı'nın Kurmaca Yapıtlarında Kent-Köy Karşıtlığı.....	60

İKİNCİ BÖLÜM

HALİKARNAS BALIKÇISI'NIN KURMACA YAPITLARINDA TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK

2.1. Yansıtma Kuramı Olarak Toplumcu Gerçekçilik.....	78
2.1.1. Türkiye'de Toplumcu Gerçekçilik.....	95
2.1.2. Halikarnas Balıkçısı'nın Kurmaca Yapıtlarında Toplumcu Gerçekçilik.....	103
SONUÇ.....	121
KAYNAKÇA.....	130
ÖZGEÇMİŞ.....	140

KISALTMALAR

- A. : Arşipel
- A. B. B. : Aganta Burina Burinata
- A. K. A. : Altıncı Kıta Akdeniz
- A. S. : Anadolu'nun Sesi
- B. : Bulamaç
- bkz. : Bakınız
- C. : Cilt
- çev. : Çeviren
- ÇTTAD : Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi
- Ç. D. : Çiçeklerin Düğünü
- D. : Dalgıçlar
- D. G. : Deniz Gurbetçileri
- D. Y. : Düşün Yazıları
- E. D. B. B. Ç. : Ege'den Denize Bırakılmış Bir Çiçek
- G. D. : Gençlik Denizlerinde
- H. K. Y. : Hey Koca Yurt
- haz. : Hazırlayan
- M. S. : Mavi Sürgün
- Ö. Ç. : Ötelerin Çocukları
- P. D. : Parmak Damgası
- s. : sayfa
- S. : Sayı
- ss. : sayfadan sayfaya
- S. S. B. : Sonsuzluk Sessiz Büyür
- T. R. : Turgut Reis

U. R. : Uluç Reis

GİRİŞ

Amerikalı Marksist edebiyat eleştirmeni Frederic Jameson, bütün Üçüncü Dünya¹ edebiyatlarını “ulusal alegoriler” olarak okumayı teklif eder. Jameson’a göre Birinci Dünya ile ilişkileri siyasal ve kültürel açıdan bir ölüm kalım mücadelesi içinde şekillenen Üçüncü Dünya ülkeleri, ürettikleri edebi metinlerde de sürekli olarak bu sorunu öne çıkarırlar:

“İddia ediyorum ki; bütün üçüncü dünya metinleri kaçınılmaz bir şekilde ve çok özel bir yoldan alegorik metinlerdir; bu metinler ulusal alegoriler olarak adlandırdığım alegoriler olarak okunmalıdırlar; hatta bilhassa roman biçiminde olsalar da; hatta belki de özellikle roman biçiminde olduklarında.”²

Jameson *Üçüncü Dünya* olarak tanımladığı birbirlerinden farklı kültürlerden oluşan geniş bir coğrafyayı edebi açıdan tek bir hüküm altında topluyor ve bunu yaparken farklı uluslardan iki yazarın romanlarından yola çıkıyor: Çinli yazar Lu Hsun’un “Bir Delinin Günlüğü” adlı romanı ve Senegalli yazar Ousmane Sembén’in “Xala” adlı romanı. O halde bu edebiyatları, Jameson’un tezine göre, birer Üçüncü Dünya edebiyatı örneği yapan hangi özellikleridir? Ya da bu örneklerden yola çıkılarak bir “Üçüncü Dünya” metni nasıl yorumlanmalıdır?

Yukarıda da söylendiği gibi, Jameson öncelikle bu metinlerde Batı’ya/Batılılaşmaya karşı direnen, milliyetçi bir dil buluyor. Daha sonra buna bağlı olarak bu metinlerde öne çıkanın sürekli olarak “ulusal durum” ve toplumun kuşatılmışlığı olduğunu savunuyor:

“Şu iddiayı öne süreceğim: Analiz açısından özel, kamusal ya da politik gibi kategorileri kolaylık olması için akılda tutsak da, bunların birbirleriyle olan ilişkileri üçüncü dünya kültürlerinde tamamen farklıdır. Üçüncü dünya metinleri, görünüşte özel alana ait olan ve tamamen libidinal bir dinamikle kuşatılmış olanları bile, ulusal alegori biçiminde politik boyutu zorunlu olarak yansıtırılar: Bireysel özel yazgının hikâyesi zaten savaş halindeki üçüncü dünya toplumunun ve kültürünün hikâyesidir. İlk yaklaşımda bu metinleri bize yabancı kılan, bundan dolayı onları batılı okuma alışkanlıklarımıza dirençli hale getiren şey siyasal ve kişisel olanın oranındaki bu farklılıktır.”³

Üçüncü Dünya’nın metinleri Batılı gerçekçi romanı inşa eden en temel durumdan yoksundurlar Jameson’a göre: Bu metinler kamusal olan ile özel bireysel deneyim arasındaki,

¹ “Üçüncü Dünya” kavramını ilk defa Çin Komünist Devrimi’nin üçüncü lideri Mao Tse-tung kullanmıştır. Mao, ekonomik ve siyasi güçlerine göre dünya ülkelerini üç grupta topluyor: “Benim görüşüme göre Birleşik Devletler ve Sovyetler Birliği birinci dünyadandır. Japonya, Avrupa ve Kanada, ara kesim, ikinci dünyanın üyesidir. Biz üçüncü dünyayız. Japonya dışında Asya üçüncü dünyadandır. Bütün Afrika ülkeleri üçüncü dünyanın üyesidir. Latin Amerika ülkeleri de öyledir.” (aktaran Renmin Ribao, Chairman Mao’s Theory of the Differentiation of Three World is a Major Contribution to Marxim-Leninism, *Peking Review*, S. 45, 1977, s.s. 10-43).

² Frederic Jameson, *Third-World Literature in the Era Of Multinational Capitalism*, *Social Text*, S. 15, 1986, ss. 65-88.

³ Jameson, “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, s. 70

şiişsel olan ile politik olan arasındaki, cinselliğe ait olan alanla bilinç dışının alanı arasındaki; sınıfların, ekonominin, seküler siyasal gücün arasındaki radikal yarılmayı yaşamamış bir dünyanın metinleridirler. Başka bir deyişle “Freud’a karşı Marx.”⁴

Bu tezinde Üçüncü Dünya yazarlarının, Birinci Dünya yazarları gibi bir roman karakterleri yaratamadıklarını, buna yetersiz olduklarını öne sürüyor Jameson. Elbette bu tezde bir üst bakışın olduğunu, daha açıkçası oryantalist (şarkiyatçı)⁵ bir görüşün egemen olduğunu söylemek mümkün. Ancak romanı yaratan tarihsel/toplumsal koşulları değerlendirdiğimizde, bu toplumsal/tarihsel koşulların türü nasıl belirlediğini, türün doğasındaki bireyselliğin/biricikliğin türe nasıl içkin olduğunu da kavramamız gerekiyor Jameson’un tezini anlamak için:

Descartes’ın büyüklüğü öncelikle yönteminden, hiçbir şeyi gözü kapalı kabul etmemekteki kararlılığından gelir. Yöntem Üzerine Konuşma (1637) ve Meditasyonlar adlı eserleri, hakikatin araştırılmasını mantıksal açıdan geçmiş düşünce geleneğinden bağımsız olarak, hatta bu gelenekten koparak ulaşılması daha muhtemel ve tamamıyla bireysel bir mesele olarak kavrayan modern varsayımın ortaya çıkmasında büyük paya sahiptir. Roman, bu bireyci ve yenilikçi yönelimi en eksiksiz yansıtan edebiyat biçimidir. Kendisinden önceki edebiyat biçimleri geleneksel pratiğe uygunluğu hakikatin en temel ölçüsü saydıkları için buldukları kültürün genel eğilimini yansıtmıyorlardı. Örneğin, klasik döneme ve Rönesans’a ait epiklerin olay örgüleri geçmiş tarihten ve fabllardan alınıyordu ve yazarın komuyu işleyiş tarzı, çoğunlukla, o türün kabul görmüş örneklerini esas alan edebi adaba göre değerlendiriliyordu. Bu edebi gelenekçiliğe ilk kez ve de tamamen karşı çıkan tür roman oldu; zira romanın başlıca kıstası her zaman biricik ve dolayısıyla da yeni olan bireysel yaşantının doğru bir şekilde aktarılmasıdır. Bu nedenle roman son birkaç yüzyıldır özgünlüğe ve yeni (novel)⁶ olana eşi görülmedik ölçüde değer veren bir kültürün edebiyat alanındaki mantıksal aracıdır ve dolayısıyla ismiyle müsemmadır.⁷

Birinci Dünya ile olan ilişkilerinde sürekli bir ölüm kalım mücadelesi veren, kültürlerini savunmak için sürekli bir düşünsel, kültürel ve hatta askeri bir direniş içinde olan Üçüncü Dünya toplumları, Watt’ın yukarıda belirttiği türden bir bireysel uyanış sürecinden geçememişlerdir Jameson’a göre. Bu da onları “ulusal durum”un sürekli olarak gündemde tutulduğu bir edebiyat ortamına sıkıştırmıştır. Milan Kundera’nın Sovyet işgaline direnen Orta Avrupa toplumlarında bulduğu duruma benzer bir durumdur bu:

⁴ Jameson, “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, s. 69

⁵ Oryantalizm (Şarkiyatçılık): Edwarda Said’in tanımıyla “Şark hakkında yazan, ders veren ya da Şark’ı araştıran kişi Şarkiyatçıdır, yaptığı iş de Şarkiyatçılıktır.” Bu bağlamda Doğu’yu çalışmalarının nesnesi yaparak, Doğu toplumlarının kültürlerini, tarihlerini, siyasetlerini inceleyen, araştıran ve bu yollarla Batılı insanların önüne bir Doğu tasarımı sunan kişilerin ortaya koydukları çalışmaların genel adı Şarkiyatçılıktır. (bkz, Edwar W. Said, *Şarkiyatçılık*, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s. 12)

⁶ İngilizcede roman (novel) sözcüğü aynı zamanda “yeni” anlamına gelmektedir.

⁷ Ian Watt, *Romanın Yükselişi*, İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s. 13-14

Bir halkın ve bir medeniyetin kimliği, düşüncenin yarattığı şeyde yansır ve yoğunlaşır, "kültür" diye bilinen şeydir bu. Eğer bu kimlik yok olmayla yüz yüze gelirse, kültürel yaşam da aynı oranda önem kazanır, daha yoğun bir hal alır, ta ki kültür, etrafında tüm halkın bir araya geldiği canlı bir değer haline gelene dek. Bu yuzdendir ki, Orta Avrupa'daki her başkaldırıda, kolektif kültürel bellek ve çağdaş yaratıcı çabanın üstlendiği rol böylesine büyük ve böylesine kararlıdır...⁸

Jameson'un Üçüncü Dünya edebiyatlarında bulduğu da işe bu türden bir kamusal/ulusal bilinç yoğunlaşması, kültürel bir direnç, yok edilmesinden korkulan kolektif değerler sisteminin "öteki" kültür karşısında savunulması durumudur; romanı roman yapan, insan tekinin indirgenemez biricikliğinin edebiyattaki karşılığı değil.

Jameson'un ileri sürdüğü iddialara aynı derginin bir başka sayısında Aijaz Ahmad tarafından itiraz edilir: Ahmad'a göre, Jameson'un iddia ettiği gibi, kültürel açıdan homojen bir Üçüncü Dünya'dan bahsetmek mümkün değildir. Tarihsel süreçte birbirinden bağımsız olarak gelişen ve "Üçüncü Dünya" olarak aynı kategori içine sokulan toplumların bu şekilde tanımlanmasında ciddi bir hata vardır. Aijaz Ahmad'a göre Jameson'un tezindeki en önemli eksiklik "Üçüncü Dünya"yı bir "öteki" olarak mutlaklaştırarak, bu kategori içinde yer alan sosyal oluşumların oluşturduğu çeşitliliği görememesi ve onları tek bir deneyimin potası içinde eritmesidir.⁹ Benzer deneyimleri yaşayan toplumların büyük kültürel benzerlikler gösterdiğini Ahmad da kabul ediyor; ancak Jameson tezinde toplumsal kategorileri (kapitalist birinci dünya, sosyalist ikinci dünya gibi) tarihsel dinamiklerinden kopararak dondurmakta, toplumlar arasındaki büyük farkları görmezden gelerek onları Hegelci bir köle-efendi diyalektiği içerisinde ideal tiplere indirgemekte ve bu idealize edilmiş tiplere uygun anlatım biçimleri aramaktadır.¹⁰ Oysa aynı belirleyici unsur (kapitalizm) farklı ülkelerde (örneğin Namibya'da ve Hindistan'da) farklı sonuçlara yol açmıştır: Namibya'da kapitalizm doğrudan doğruya kolonyal bir formda kendini gösterirken, Hindistan'da post-kapitalist bir görünüm alarak, kapitalizmi belirleyen sınıfsal yapıların ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır: proletarya, küçük ve büyük burjuva sınıfları gibi.¹¹ Özetle, homojen bir "Üçüncü Dünya"dan söz edilemeyeceği gibi, onun sosyolojisini yansıtacak homojen bir "Üçüncü Dünya Edebiyatı"ndan da söz edilemez Ahmad'a göre.

Aijaz Ahmad'ın eleştirileri Jameson'un tezindeki tutarsızlıkları gözler önüne seriyor ve bir "Üçüncü Dünya Edebiyatı" kavramı etrafında şekillenecek bir edebiyat kuramını geçersiz kılıyor. Murat Belge de bu yönde görüş bildiriyor. İki eleştirmen arasındaki

⁸ Milan Kundera, "Orta Avrupa'nın Trajedisi", *Cogito*, S. 39, ss. 137-138

⁹ Aijaz Ahmad, "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'", *Social Text*, S. 7, ss. 3-25

¹⁰ Ahmad, "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'", s. 11

¹¹ Ahmad, "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'", s. 23

tartışmayı ortaya çıkışından yaklaşık on yıl sonra yeniden değerlendiren Belge, her iki metni okuduktan sonra neredeyse bütün noktalarda Ahmad'a hak verdiğini; ancak en temel noktada, Üçüncü Dünya metinlerini ulusal alegoriler olarak okuma noktasında Jameson'a hak verdiğini söylüyor:

Çünkü, evet, tespit doğru: üçüncü dünya dediğimiz ülkelerden çıkan edebiyatın çoğuna, özellikle de kayda değer olanlarına "ulusal alegori" demek mümkün... Türkiye'nin büyük ölçüde kendi dinamikleriyle başlattığı Batılılaşma hareketini "kolonyalist-emperyalist" yaşantılar toplamının kendine özgü bir biçimi olarak kabul edebilirsek... Jameson'un saptamasının burası için de geçerli olduğumu söyleyebiliriz...

Batılılaşma hareketinin, bütün yeniliklerin yanı sıra, yeni bir "yazar" tipi de yarattığını ve bu yazarın genel proje içinde genellikle o projeye bağitlanmış bir özne olarak davrandığını ileri sürmüştüm. Tarihi proje başladıktan sonra, toplumsal dönüşüm bütün yazarları –maddi kavramları ve toplum içindeki durumlarıyla- belirlemektedir. Bu durumda, projeye bağitlanmayan, az bağitlanan ve hatta karşı çıkan yazarlar da, öznel tavırları ne olursa olsun, aynı platform üstünde sıralanmaya başlarlar. Bütün bunlar, toplumsal dönüşüm projesinin onsuz edilemez itici gücü olan politika'nın, bireysel psikoloji üstünde belirleyici olmasına yol açan koşullardır.¹²

Nurdan Gürbilek de, Jameson'un Üçüncü Dünya metinleri hakkındaki kesin yargılarının eleştiriyi hak ettiğini belirtir; ama son tahlilde o da Murat Belge gibi Jameson'a hak verir. Türk edebiyatında Jameson'un iddialarını çürütecek pek çok örnek bulunmasına rağmen özellikle Peyami Safa'nın eserleri, Jameson'un tezi bağlamında, dikkat çekicidir Gürbilek'e göre:

Peyami Safa'nın en iyi romanı olmasına rağmen üzerinde az konuşulan yapıtı Dokuzuncu Hariciye Koğuşu'nu saymazsak, Doğu-Batı sorununa kilitlenmiş Sözde Kızlar ve Fatih-Harbiye gibi romanları sanki "ulusal alegori" tezini haklı çıkartmak üzere kaleme alınmış gibidir. Çünkü bu romanlarda kahramanın yazgısı, hemen her zaman ulusun yazgısının bir alegorisi olarak karşımıza çıkar... Peyami Safa'nın romanlarında kadın kahraman halislikle züppelik arasında seçim yapar. Sözde Kızlar'da Mevrure samimi taşra genci Fahri ile kurnaz şehir çocuğu Behiç arasında bocalar; birincisini seçer. Ama okur daha baştan şunu biliyordur: Bu kişisel seçim hikâyesi aslında ulusun seçiminin; zengin ama yapmacık Şişli'ye karşı fakir ama hakiki Anadolu'dan yana yapılması gereken ulusal seçimin hikâyesidir. Fatih-Harbiye'de romanın başlığı bile bu seçime işaret eder. Neriman yerli Şinasi'yle züppe Macit arasında bocalarken, Fatih'in temsil ettiği Şark'a özgü yerli hayatla Harbiye'yle özdeşleştirilmiş Batılı hayat arasında bocalıyordur. Burada da birinci şıkkı işaretleyecek, Fatih'i temsil eden Şinasi'yi seçecektir.)¹³

Berna Moran'ın "Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış" adlı kapsamlı çalışmasında da Türk romanı bu problem, Doğu ile Batı arasında "bocalama hali" etrafında değerlendirilir:

¹² Murat Belge, 'Üçüncü Dünya Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bir Bakış', *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* (Berna Moran'a Armağan), 1997, ss. 55-58

¹³ Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s. 175

Aydınlarmın, siyasal ve felsefi görüşleri ne olursa olsun, genelde iki uygarlık arasında bir bocalama söz konusuydu. Batı ile Doğu'yu bir arada yaşama olgusu, yalnız devlet kurumlarında değil, diğer üstyapı kurumlarında da farklı değer sistemlerini yansıtan bir ikilik yaratmıştı. Artık eski ahlak/yeni ahlak; eski aile tipi/yeni aile tipi; eski terbiye/yeni terbiye gibi ayrımlar yapılabiliyordu. Günlük yaşamda da Avrupa âdetleri, muaşeret, musikisi, mimarisi, zevkleri, çoğu kez, eski ile birlikte yan yana garip bir ikilik içinde sürdürüyorlardı varlıklarını. Böylece, 19. yüzyıl boyunca "büyük kültür", "küçük kültür" arasındaki mesafe açılırken, "büyük kültür"ün kendisi bir kültür çıkmazı içine düşmüş ve meydana gelen değer kargaşası toplumumuzun belirgin bir özelliği haline almıştı. Aydın sınıfın kendi bu değerler arasında bir denge bulmada bocalar hale gelmişti; ne tam olarak Batı değerlerini kabul edebiliyor ne de eski değerlerle yetinebiliyorlardı. Birinci Dünya Savaşı, onu izleyen Atatürk devrimleri Türkiye'de Batılılaşma karşısındaki tutumu daha da karmaşık bir düzeye çıkarmış ve sürekli olarak gündemde tutmuştur.

Özellikle devrim sancılarının çekildiği, ideolojik kavgaların yapıldığı çalkantılı dönemlerde yazarlar bu değer kargaşalığı karşısında, çarpışan ideolojileri tartmak, sorguya çekmek ve kendi tutumlarını ortaya koymak gereğini duyarlar. Onun için 1950'lere kadarki Türk romanının sorunsalını büyük ölçüde bu Batılılaşma hareketi belirler. Bu dönemin en tanınmış yazarlarına bakacak olursak hemen hepsinin Batılılaşma sorununa eğildiğini görürüz. Batılılaşma Türk romanının ana sorunsalını oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda onun işlevini, kuruluşunu ve tiplerini de önemli ölçüde belirler.¹⁴

Görülüyor ki, Türkiye'nin bazı eleştirmenleri bazı Türk romanlarını "ulusal alegori" olarak okuma noktasında hemfikirler. Bu "ulusal alegori" sorunsalı Türk yazarlarında zaman zaman bir Batılılaşma çabası olarak kendini gösterdiği gibi, kimi zaman Batılılaşmaya karşı milliyetçi bir direnç olarak ya da Batı ile özdeşleştirilen kapitalizme karşı bir direnç, çoğu zaman da iki durumu da içeren, hem milliyetçi hem de sosyalist (toplumcu) argümanları kullanan sanatsal bir direnç olarak kendini göstermiştir.

Halikarnas Balıkcısı'nın yapıtları da bundan ayrı tutulamaz. Nurdan Gürbilek'in belirttiği gibi, nasıl Peyami Safa'nın yapıtları sanki Jameson'un tezini kanıtlar bir nitelikte yazılmışsa, Halikarnas Balıkcısı'nın yapıtları için de bu iddia geçerlidir. Jameson'un makalesine yeniden dönecek olursak; Halikarnas Balıkcısı'nın ürettiği metinler de "kamusal olan ile özel bireysel deneyim arasındaki, şiirsel olan ile politik olan arasındaki, cinselliğe ait olan alanla bilinç dışının alanı arasındaki; sınıfların, ekonominin, seküler siyasal gücün arasındaki radikal yarılmayı yaşamamış bir dünyanın metinleridirler." Bu yarılmayı yaşamayan yazarlar, bireyselliği olan derinlikli karakterler üretmezler. Yapıtlarında görülen dünyanın bloklar halinde bir kavranışından başka bir şey değildir. Politik olarak karşıda bulunan bir insan, kesinlikle aşk gibi soylu bir duygu için çekici bir kadın ya da adam olamaz bu estetikte. Doğulu erdemini karşısında kesinlikle yozlaşmış Batılı vardır ve şiirin dili, politikanın dili, cinselliğin dili yerli yerinde değildir. Her şey Jameson'un "ulusal alegori"

¹⁴ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, C. 1, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002, ss. 23-24

adını verdiği bir temsil düzeyinin gölgeleri olarak yerleşirler metinlere. Cevdet Kudret'in "geç kalmış bir romantik"¹⁵ olarak nitelendirdiği Halikarnas Balıkcısı'nın yapıtlarına, Üçüncü Dünya romantik yazarlarının yapıtlarında görülen, tipik bir ak-kara çatışması egemendir bu nedenle. Gri bölgelere yer yoktur: Kötü Batılının karşısında iyi Doğulu vardır. Kötü, yozlaşmış kentlinin karşısında, iyi köylü vardır. Kötü kent kadının karşısında iyi köy kadını vardır. Kötü kara adamının karşısında iyi deniz adamı vardır. İyi coğrafyanın karşısında kötü coğrafya vardır. Ve bu ayrımların tamamı yoğun bir Batı karşıtlığının izlerini yansıtır.

İleride de görüleceği üzere, yapıtlarını kendi tarih, toplum tezi üzerine bina eden yazar, iki açıdan Batı'ya karşı tepkilidir: Öncelikle Batı'nın düşünce yapısına bir tepkidir bu. Batı'nın tarih anlayışına, yaşam tarzına, kültürüne, uyguladığı kültürel hegemonyaya vb tepki. Halikarnas Balıkcısı'na göre "Batı, doğunun ya da Üçüncü Dünya'nın aydınlanmasından pek korkar. Doğulularda bir aşağılık duygusunun, gönüllerde dağlarca kurulması için elinden geleni yapar." (H. K. Y., s.121)

İkinci olarak, Batı ile özdeşleşen kapitalizme ve onun uluslararası uzantısı olan emperyalizme tepki. Azra Erhat'a yazmış olduğu bir mektubunda Üçüncü Dünya sosyalist hareketlerine nasıl baktığı, yapıtlarındaki sınıf çelişkisini ele alış tarzını anlamamıza kolaylık sağlayacaktır:

Ara sıra umudum kalkmıyor, binden ötürü değil, üçüncü dünyadan ötürü. Batıcılardan hiçbir şey bekleme. Batı statu quo'cudur, geridir; derdi, günü sömürücülükle edindiği zenginliği, refahı sürdürmektir. Onlar gür bir merada kavram ve sağrı kabartan sığır sığa gibi eldeki refahta gevişe devam etme kaygısındadırlar. Aman bu otladığımız otlaktan olmayalım derler. Bu uğurda tüm dünyayı köle etmek isterler. İşte bunlar geri dünyadır. İleri dünya üçüncü dünyadır.¹⁶

Birinci durumda yazar, batı karşıtı, Anadolu yazarların ideolojik tutumuna yaklaşırken, ikinci durumda Türkiye'deki toplumcu (sosyalist) gerçekçi yazarların yer aldığı kampta yer alır. Birinci tutumunda belirleyici olan temel izlek milliyetçi bir söylem üzerine bina edilmiş bir Batı/Avrupa karşıtlığı iken, ikincisinde temel izlek ezen ezilen ilişkisi içinde kapitalizmin ve emperyalizmin eleştirisine dayanan romantik bir toplumculuktur. Biz bu çalışmada Halikarnas Balıkcısı'nın eserlerinde coğrafyanın estetize edilmesini, iki ayrı bölümde, bu iki tavır üzerinden değerlendireceğiz.

¹⁵ aktaran Mehmet Doğan, "Halikarnas Balıkcısı'nın Yarattığı Dünya", *Yeni Dergi*, S. 91, (Nisan 1972), s. 171

¹⁶ Azra Erhat, *Mektuplarıyla Halikarnas Balıkcısı*, İstanbul: Can Yayınları, 2002, s. 234

BİRİNCİ BÖLÜM

HALİKARNAS BALIKÇISI'NIN KURMACA YAPITLARINDA BATI KARŞITLIĞI

1.1. Cumhuriyet Öncesi Modern Türk Edebiyatında Batı Algısı

“Modern Türk Edebiyatı bir Medeniyet krizi ile başlar.”¹⁷ Berna Moran’ın, Ahmet Mithat’tan Bilge Karasu’ya kadar, Türk romanın en önemli temsilcilerinin eserlerini Doğu-Batı çatışması / Batılılaşma sorunsalı çerçevesinde, eleştirel bir gözle değerlendirdiği eseri¹⁸, bu sav sözün bir şerhi gibi okunabilir.

Kendisinin “kriz”, Peyami Safa’nın “Türk düşüncesinin en büyük meselesi ve Türk ruhunun en büyük işkencesi” olarak tanımladığı¹⁹ Doğu ile Batı arasında sıkışmışlık halini Tanpınar şöyle özetliyor:

Bugünkü Türk ruhunun, kendisini muasırı olduğu milletlerden ayıran bir hususîliği, onu çok ferdî bir talihin sahibi yapan bir trajedisi var. Bu, iki âlemin içimizde yaptığı mücadeledir. Bir yandan tarihî zaruretlerden kudret alan bir irade ile Garb’a gittik, öbür yandan hakikî cevheri ile bizde konuşmaya başladığı zaman sesine kulaklarımızı kapatmak imkânsız olan bir mâzinin sahibiyiz. Bu, hemen hemen yalnız bize nasip olan bir tecrübe, bir imtihandır ve kıt’aların çehresini değiştiren büyük göçler, ayrılma ve yeniden kaynaşma devirleri bir yana bırakılacak olursa, ona benzer bir macerayı, bir milletin tek başına yaşadığını göremeyiz.²⁰

“Tanzimat”²¹ adı verilen ve Osmanlı modernleşmesinin en önemli aşaması sayılan kırılma anından sonra Türk düşüncesine, edebiyatına egemen olan bir “ikilik” halinden söz edecektir Tanpınar: “Bizi sadece yaptığımız işlerden değil, onların hız aldıkları prensiplerden de şüphe ettiren, mühim ve hayatî meselelerimiz yerine bir şaka denebilecek kadar hafif şeylerle

¹⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000, s. 104

¹⁸ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, 3 C., İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

¹⁹ Peyami Safa, *Türk İnkılâbına Bakışlar*, İstanbul: Ötüken Yayınları, 2011, s. 7.

²⁰ Ahmet Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000, s. 40

²¹ Tanzimat: Arapça “düzeltilmeler, düzenlemeler, düzen vermeler; nesir ve nazım olarak yazmalar” (Ferit Devellioglu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgât*, Ankara: Aydın Kitabevi, 2006: 1032) anlamına gelen bu sözcük, özel olarak, 3 Kasım 1839’da dönemin sadrazamı Mustafa Reşit Paşa tarafından okunan “Gülhane Hatt-ı Hümayûnu” ile başlayan askeri, hukuki, kültürel ve sanatsal değişim sürecini ifade eder. Fermanın okunmasından 21 yıl sonra Ağâh Efendi’nin çıkarmaya başladığı ilk özel Türk gazetesi olan Tercemân-ı Ahvâl’in ilk çıkış tarihini bir milat kabul eden Kenan Akyüz’e göre, 1860 ile 1896 yılları arasında gelişen Türk edebiyatına “Tanzimat Devri Edebiyatı” adı verilir Roman, tiyatro, sone gibi edebiyat/sanat türleri bu dönemde Türk okuruyla buluşmuş, Batılı anlamda ilk edebi örnekler de bu dönemde verilmiştir. (Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri* İstanbul: 1990, ss.23-86).

uğraştıran yahut bu mühim ve hayatî meselelerin mahiyetini değiştirip bir şaka haline getiren bu buhranın sebebi, bir medeniyetten öbürüne geçmemizin getirdiği ikiliktir.”²²

Hem Batılı hem Doğulu olma, ne Batılı ne Doğulu olma; hem yenileşme hem eskiyi muhafaza etme, ne yenileşebilme ne eskisi gibi kalabilme: Tanpınar’ın “ikilik”ten kastettiği budur ve daha başlangıcında modern Türk edebiyatına damgasını vurmuştur. “Cesaret edebilseydim, Tanzimat’tan beri bir nevi Oedipus kompleksi, yani bilerek babasını öldürmüş adamın kompleksi içinde yaşıyoruz, derdim.” diyecektir Tanpınar²³. Onun cesaret edemediğine cesaret eden Jale Parla ise, modern Türk romanının ilk örneklerini teşkil eden Tanzimat romanlarını tam da Tanpınar’ın söylemeye cesaret edemediği kompleks²⁴ bağlamında değerlendirecektir. Camiacı bir kültür içerisinde doğan Türk romanı, gerçeği evrensel, değişmez, soyut ve sorgulanmaz olarak belirleyen bir epistemolojik temel üzerinden algılayan yazarlar elinde gelişmiştir Parla’ya göre ve Tanzimat romancılarının her birisi bu epistemolojik hakikatlerin bekçisi olarak davranacaklardır:

...çünkü yazarlığa atıldıkları bu yıllarda egemen bilgi kuramında, kültür ve dünya görüşünde kökten bir değişiklik olmamış, buna karşılık, başta mutlak hükümdarın geleneksel kudreti olmak üzere Osmanlı kurumlarında, yenileşme zorunluluğundan

²² Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 34

²³ Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 38

²⁴ Oidipous Kompleksi: Psikanalizin kurucusu Sigmund Freud’un ileri sürdüğü ve birçok psikolojik hastalığın nedeni olarak gösterdiği ruhsal karmaşa durumu. Adını mitolojik kahraman Oidipous’tan alır. Efsaneye göre, bir kahin Oidipous’a hamile olan Lokaste’ye karnında taşıdığı çocuğun kral olan babasını öldürerek annesi ile evleneceğini ve babasının yerine kral olacağını söyler. Oidipous’un annesi kehanetin gerçekleşmemesi için çocuğu doğar doğmaz bir yere bırakır. Ancak her nasılsa hayatta kalan çocuk, çeşitli engelleri aşarak, babasının ve annesinin yaşadığı ülkeye ulaşır ve bilmeyerek babasını öldürür, ardın da annesi ile evlenir. Böylece kehanet gerçekleşmiş olur (Robert Grimal, *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Sosyal Yayınları, 1997, ss. 563-567). Freud’a göre bu anlatı, bilinçdışının mitolojiye bir yansımasıdır. 1907’de yayımlanan bir çalışmada saplantılı nevrozun, (genellikle bunalım ve beden görevleri üzerinde yakınmalarla beliren, kişiliğin ve uyumun bütünü etkilemeyen, ruhî kaynaklı sinir hastalığı [İsmail Parlatır vd. (haz.); *Türkçe Sözlük*, Ankara: Türk Dili Kurumu Yayınları, C. 2, 1998, s. 1989]) belirtilerinin dinsel tören ve uygulamalarla benzerliğinden başlayarak dinin evrensel bir nevroz, saplantılı nevrozların da bireysel bir din olduğu sonucuna ulaşan Freud; tüm mitsel, dinsel anlatıları da bu perspektiften yorumlar. Oidipous efsanesi de böyledir: “Freud’a göre her küçük oğlan çocuk babasını öldürmek ve annesiyle evlenmek gizli dileğini yenmek zorundaydı. Bu sorunu başarıyla atlatabilirse babanın tasarımını kendi içine alır, böylece üstbeni kurulmuş olur ve sonunda normal bir olgunluk ve erişkinliğe ulaşabilirdi. Eğer bunda başarısız olursa nevroz kaçınılmazdı. Bu olgu dizisi her insanın kaderinde vardı. Ama bu bireysel kader insanlığın tarihöncesinde gerçekleşmiş bir olayın yansımasından ibaretti. Binlerce yıl önce insanlar sürüler halinde zalim bir atanın sultanı altında yaşamaktaydı. Bu ata, sürünün bütün kadınlarını kendi elinde tutup, yetişkin oğullarını sürü dışına atıyordu. Bu dışa atılan oğullar ayrı bir toplulukta, eşcinsel duygular ve davranışlarla yaşamak zorundaydılar. Bir rastlantıyla, ya da amaçlı olarak oğullar bir fırsat bulup babalarını öldürdüler ve yediler. Böylece öfkeleri doymuş fakat aynı zamanda totemcilik de başlamış oldu. Atayı temsil eden totem hayvanını, atanın kendisiymiş gibi sayıyor, fakat belli zamanlarda onu öldürerek yiyorlardı. Babalarını öldürdüklerinde onun kadınlarını almaya cesaret edememişlerdi. Bunun nedeni bir yandan babaya geç bir itaat, ama öte yandan asıl bu kadınların paylaşılması amacıyla erkeklerin birbiriyle boğuşmaya girebilecekleri korkusuydu. Bunlar baba katli ve ensest yaşaydı. Bu, insan uygarlığının, ahlak ve dinin başlangıcı, aynı zamanda da Oidipus karmaşasının öncülüydü.” (Ali Babaoğlu, “Freud’da Toplum, Kültür, Din Felsefi”, Sigmund Freud (yaz.), *Uygarlığın Huzursuzluğu*, İstanbul: Metis Yayınları, 2009, ss. 9-10)

kaynaklanan meşruiyet boşlukları doğmuştu. Gerçi Osmanlı İmparatorluğu ilk kez bir çocuk padişah görüyor değildi ama, Tanzimat'ın arkasında durmaya çalışan on altı yaşındaki Abdülmecid en çok babaya gereksinim duyulan bir dönemde bu yeri doldurmaya çalışan bir çocuktur. Başka bir deyişle, Osmanlı'nın kültür normları sisteminde, bu normların mutlaklığını destekleyen kurumsal otorite zaafla düşmüştü... Ama bizzat padişahın ve önde gelen siyasi kurumların bu epistemolojik temeli koruyacak yerde, Batı kural ve kurumlarına yenik düşebilme olasılıkları ilk romancıların işini çok güçleştiriyor, bir bakıma onları ve metinlerini "baba otoritesinin" koruyuculuğundan yoksun bırakmış oluyordu. O baba ki, gerek simgesel, gerekse gerçek anlamıyla, Tanzimat düşüncesindeki yeri tartışılmazdı.²⁵

Türk yazarlarını bir "baba" gibi davranmaya iten de Parla'nın yukarıda yokluğuna işaret ettiği bu baba boşluğunu doldurma arzusudur. Parla'nın saptadığı şudur: Türk düşüncesi Batılılaşmaya, Batı'ya karşı derin bir kuşku ile yaklaşarak başlamıştır. Kendilerini kaçınılmaz olarak bir değişim sürecinin içinde bulan yazarlar, Batı'nın büyük yabancılığı ve çekiciliği karşısında tedirginlik duymuşlar ve savunmaya çekilmişlerdir. Mehmet Ali Kılıçbay'ın Tanzimat Fermanı hakkındaki yorumu da bu yöndedir. Ferman-ı hümayun, Batı'ya açılma ve yenileşmeden çok eski düzenin bozulmasından duyulan bir rahatsızlığın ifadesidir: "Bozulma teriminin kullanılması ... örtülü bir varsayımı, bozulmadan önceki durumun ideal bir hal olduğu varsayımını gerektirir. Bu da Osmanlı düşüncesinde 'nizam-ı âlem' olarak ifade edilen durumdur."²⁶

Elbette Tanzimat Ferman'ı büyük bir değişimin işaretidir. Orduda başlayan reform hareketleri bir anda toplumsal yaşamın bütün alanlarına yayılmış; ekonomiden hukuka, aile yaşamından sanat zevkine kadar tüm bir yaşam tarzını etkilemiştir. Devletin gerilediğinin, ekonominin iyiye gitmediğinin, askeri zaferler çağının sonuna gelindiğinin farkına varılmıştır. Bu amaçla Batı, öğrenilmek ve anlaşılacak istenen bir "öteki" uygarlık olarak anlaşılmaya başlanır. 1720'de, III. Ahmet zamanında Paris'e gönderilen Yirmisekiz Mehmet Çelebi İstanbul'a dönüşünde gördüklerini ayrıntılı bir şekilde padişaha rapor olarak sunar. Bu raporda özel olarak Paris'ten hayranlıkla bahsedilir. Osmanlı'nın Batı'yı örnek alması gerektiği düşüncesinin ilk örneğidir bu sefaret-name. Kenan Akyüz'e göre bu sefaret-namenin şanssızlığı, anlattıklarını anlayacak denli derin bir yönetici grubunun bulunmayışı, siyasi ve sosyal şartların da elverişsiz olmasıdır.²⁷ Ama bunun da ötesinde değişime direnen bir gelenek vardır. Yüzlerce yıla yayılan bir düşünce ve yaşam tarzının bir anda değişmesi düşünülemez. Yöneticiler, aydınlar, yazarlar hem değişimi arzulayan hem de ona direnen bir halet-i

²⁵ Jale Parla, *Babalar ve Oğullar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1993, ss. 14, 19

²⁶ aktaran Parla, *Babalar ve Oğullar*, s. 11

²⁷ Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1990, s. 6

ruhiyeye sürüklenmişlerdir. Pek çok insan değişimi arzu etmektedir; ama ortaya çıkan değerler karmaşası beraberinde kültürel bir bilinç bunalımı da yaratmıştır:

19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı düşünürü bu gelişmelerin sonucu olarak daha demokrat ve özgür bir rejim istemektedir; aile ve toplum hayatı, eğitim ve yönetimde daha özgür, daha katılcı hedefleri vardır. Batı toplumunun kurumları ve yaşamı bu düşünürleri etkilemiştir. Ama bunlar ne kadar Batıcıdır, tartışılır... Genç Osmanlılar, Hint Müslümanları arasındaki Seyyid Ahmed Han, Araplar arasındaki benzerleri Muhammed Abduh, Abdurrahman Kevvakebi gibi Batı toplumunun hemen bütün temel kurumlarını, yeni bir İslâm içtihadına göre Osmanlı toplumuna getirmek amacındadırlar. Onlara göre meşrutî rejim İslâmî'dir; çünkü "meşveret" usulü bunu gerektirir. Kadınların tutsaklığına, çok kadımla evliliğe son vermek gerekir, çünkü İslâm'ın ruhuna aykırıdır. Namık Kemal'in özgürlükçülüğü, ulusçu bir esasa dayanmaz. Onun "vatan" İslâmların vatanıdır. Laik de değildir. O Latin harflerine karşıdır. Medeni Kanun'un adını ağzına almaz. Ama ondan daha İslâmcı olan ve parlamentoyu bile gerçek temsili bir organ olarak görmeyecek kadar otoriteye baş kaldıran Ali Suavi, birçok yönleriyle Meşrutiyet reformlarının da ötesinde taleplerde bulunur... Osmanlı aydını Batı'ya ve Batı düşüncesine karşı kuşkucu ve ihtiyatlıdır.²⁸

Türk edebiyatında Batılılaşmanın simge isimlerinden olan İbrahim Şinasi bile, yabancı ülkelerden, yani Batı'dan gelen kitaplara karşı oldukça temkinlidir:

Her devlet kendi usûl-i mevzuasına mugayir her türlü kütüb ve sair matbuâtın mülkünde tedavülünü men'eder; hatta basma serbestliği olan devletlerin bile ekserinde bu usûl cârîdir; binaenaleyh ecnebî memleketlerinden İstanbul'a gelen kâffe-i matbuat dahi, gümrükler tarafından me'muru marifetiyle teftiş olunarak, şüphe olunan kitapların birer nüshası li'ecil-ül muayene Maarif-i umumiye Nezareti tarafına gönderilmek ve bir kitap her nekadar büyük ve madde ve efkârca sahîh olsa ve belki bir tarafı Devlet-i aliye hakkında nâfi' bulunsa bile, yine içinde yarım satırı olsun dînen ve mülken muzir bulunuca, hîn-i muayenesinde tevkîf edilmek, nizamı iktizasındandır.²⁹

Batılılaşmanın, Batı gibi olmanın öncülerinden sayılan ve Avrupa'yı örnek alarak gazetenin Türkiye'de bir yer edinmesine öncülük eden bir yazarın, Batı'dan gelen yazılı eserlere dair kanaatine derin bir kuşkunun egemen olduğu açıktır. Öyleyse sorun bu yazarların, şairlerin Batı algılarındadır. Sorulması gereken şudur: Bu yazarlar nereye kadar Batıcıydılar? Ya da bu yazarlar gerçekten Batıcı mıdır?:

Batı'da felsefe, toplum bilimleri ve sanat, birbirleriyle karşılıklı etkileşim içinde gelişmişti. Romancılar çağlarının felsefesini ve bilimini, ilk kaynakları okuyarak öğrenmeseler bile, aynı kültür ortamında yaşayarak ve düşünürlerle dostluklar kurarak çağdaş felsefi sorunları özümliyor ve eserlerine yansıtıyorlardı. Yaşadıkları toplumun karmaşık yapısı, herkese kendi yeteneğine göre esin kaynağı oluyordu. Osmanlı toplumu ise, ne gerçek bir aydınlanmadan geçmiş ne de Batı'dakine benzer bir sınıfsal yapıya ulaşmıştı. Bu durum Osmanlı aydını ve romancısını "kitabî"liğe mahkûm ediyordu. Genç Osmanlılar gibi Avrupa'da

²⁸ Ortaylı, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s. 25

²⁹ Şinasi, *Makaleler*, Ankara: Dün-Bugün Yayınevi, 1960, ss. 40-41

birkaç yıl geçirmiş aydınların da “Batılılaşmak” diye bir sorunları yoktu. Hiç kuşkusuz Batı’nın üstünlüğünün bilincindeydiler ve oradan, başta bilim ve teknik olmak üzere birçok uygarlaştırıcı öğenin aktarılması gereğine inanıyorlardı. Fakat bunu “kimlik” değiştirmeden ve tarihi referanslarını koruyarak yapmaya çalışıyorlardı. (Timur, 2002: 51)³⁰

Sorun da buradan kaynaklanmaktadır: değişmeden değişmek. Tanzimat romancıları kullandıkları didaktik dil ile, karakterlerinin sunumu ile, kurguları ile bir yandan Batılılaşmanın sınırlarını çizerken yine Batı’dan gelen bir tür olan roman ile toplumun Batılılaşmasının yolunu açıyorlardı. İranlı filozof Daryush Shayegan’ın tanımlamasını kullanacak olursak, bir tür “yaralı bilinç”tir Osmanlı aydınınının bilinci: Geleneksel toplumların zorunlu modernleşmesinde/batılılaşmasında gelenek ile kültürel/tarihsel süreçlerde sindirilememiş modernliğin geriliminden doğan bir tür “kültürel şizofreni”:

Bence bu rahatsızlık, büyük bir tarihsel olayın –en geniş anlamıyla modernliğin– anlaşılmasından ya da ya da başka deyişle sindirilememesinden kaynaklanmaktadır; modernlik hiçbir zaman, olduğu haliyle, yani kendine özgü felsefi kapsamı içinde nesnel olarak hesaba katılmamıştır; hep geleneklerimizde, yaşama ve düşünme tarzlarımızda yarattığı travmalı değişimlere bakılarak değerlendirilmiştir. Bundan dolayı ilişkilerin başından beri modernliğe karşı her yargı ahlaksal bir değerlendirmeye bürünmüştür: İslam dünyası Batı’nın maddi gücüyle karşılaşmasının başlarında, kendi gecikmesini ve onu Avrupa’dan ayıran uçurumu büyük bir şaşkınlıkla fark ettiği zaman bu gücü önce övgüyle karşılamış; Batı etkisine kapanıp en uçuk fantazmaları diriltmeye başladığıdaysa uğursuz olarak değerlendirmiştir. İlk tepki alabildiğince coşkulu olmuş, ikincisiyse aksine, saplantılı bir reddedişin histerili dilini benimsemiştir. Her iki durumda da Batı, hiçbir zaman geçmişle bir kopma gerçekleştirmemiş, kendine özgü yasaları ve kendine özgü bir hâkimiyet mantığı olan yeni bir paradigma olarak ele alınmamış, maddi gücünün yardımıyla bizi ele geçiren, en derin dayanaklarımızı sarsıp göreneklerimizimizi saptıran, faziletlerimizi bozarak bizi uzun vadede siyasal ve kültürel köleliğe düşürmekte olan gizli güçlerin bir fesadı olarak görülmüştür.³¹

Shayegan’ın “teknîği ve ateşli silahları seçip, bunların temelinde yatan laikleştirici ve yıkıcı fikirleri kahramanca reddetmek”³² olarak formüle ettiği seçmecilik, Tanzimat yazarlarının romanlarını anlamakta faydalı olacaktır. Tanzimat devrinin en velut yazarlarından biri olan Ahmet Mithat Efendi’nin Batılılaşmaya gösterdiği tavırdan çıkarabiliriz bu dönem romanının karakterini. Taner Timur’un da belirttiği gibi, bir yandan epistemolojik/etik değerleri koruyarak, diğer yandan Batı’nın tekniğini almak düşüncesi Ahmet Mithat’ın ve daha pek çok Tanzimat dönemi aydınınının bulduğu tipik bir çözüm yoludur. Şinasi’nin “Asya’nın aklı-ı

³⁰ Taner Timur, *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, Ankara: İmge Kitabevi, 2002, s. 51

³¹ Daryush Shayegan, *Yaralı Bilinç*, Haldun Bayrı (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2010, ss. 11-12

³² Shayegan, *Yaralı Bilinç*, s. 24

pîrânesini Avrupa'nın bikri-i fikri ile izdivac etmek"³³ şeklinde formüle ettiği çözüm teklifi "Felâtun Bey İle Râkım Efendi" yazarının romanındaki temel izlektir:

Lâkin Râkım Efendi'nin aldığı terbiye ve gördüğü tahsil öyle her hal ü vakti yolunda adam evlâdına müyesser olmaz. Kendi hâhişi ve dadısının sevk ve teşviki sayesinde Arabîden sarf u nahiv filandan mada Risale-i Erbaa'yı, şerhleriyle beraber lâyıkiyle gördü. Hele mantık cihetini tasdikât-ı hitâmına kadar pek kuvvetli tahsil eyledi. İlm-i hadis ve tefsirde oldukça behre kazandı. Fıkhı dahi gözden geçirdi. Farişiden Gülistan ve Baharistan ve Büstan ve Pend-i Attar ve Hâfız ve Sâib'i tekml etmekten kat-ı nazar en münteha parçalarını ezber dahi eyledi. Fransızcaya gelince: Bir kere lisanda rüsûh peyda eyledi. Bade Galata'daki dostundan hikmet-i tabiye, kimya, teşrih-i menâfiü'l-azayı oldukça tahsil edip Beyoğlu'ndaki Ermeni dostunun kütüphanesinde dahi coğrafya, tarih, hukuk ve muahedât-ı düveliyyeye dair lüzum derecesinin fevkinde dahi malûmat topladı. Hele okuduğu Fransız romanlarının ve tiyatro namelerinin ve eş'ar ve edebiyatının âdeta nihayeti yok gibiydi. İki gece kendisinde kalmak üzere bir kitabı hanesine götürmek için müsaade alabilecek olsa onu yalnız okumakla iktifa etmeyerek en güzel parçalarını istinsah ederdi. İşte Râkım Efendi'nin evâ'il-i hâli bundan ibaretti.³⁴

Ahmet Mithat'ın Râkım Efendi'nin karşısına çıkardığı olumsuz karakter Felâtun Bey ise yanlış Batılılaşmanın, Şerif Mardin'in tanımlamasıyla "aşırı Batılılaşma"nın sembolüdür. Râkım Efendi'nin adında gizli olan hesap bilirlik, temkinlilik Felâtun Bey'de yoktur.³⁵

Felâtun Bey büyücek kalemlerin birinde memurdu. Lâkin hani ya kalemlerde bazı efendiler vardır ki, elhak ileride devletinin en büyük makamâtını tutabilmek tedarikatıyla kâtiplik zamanını gece gündüz çalışmak ve içinde bulunduğu dairenin değil devletin kâffe-i şuaabât-ı umûruna vukufunu şamil etmek için iğne iplik olarak bezl-i himmet eder. Böyle erbâb-ı gayreti tanırınız ya! Bizim Felâtun Beyefendi bunlardan değildi. Nesine lâzım? Ayda lâakal yirmi bin kuruş iradı olan bir babanın bir tek oğlu olup kendisi ise muhâkemât-ı feylesofânesini gerçekten Eflâtunlardan daha dakik bulmakla âlemde yirmi bin kuruş iradı olan adamın başka hiçbir şeye ihtiyacı kalmayacağını hükmetmiş ve fazl ü kemalini ise kendisi beğenmiş olduğundan cuma günü mutlaka bir seyir mahalline gidip cumartesi ise çünkü yorgunluğu çıkarır ve pazar günü seyir mahalleri daha alafranga olduğundan gitmemezlik edemez. Pazarın yorgunluğunu dahi pazartesi çıkarır. Salı günü kaleme gitmeğe hazırlanıyorsa da havayı muvafık görünce Beyoğlu'nun bazı ziyaret mahallerini, baba dostlarını, ahabı vesaireyi ziyaret arzusu o günü dahi tatil ettirir. Çarşamba günü kaleme gidecek olursa saat altıdan dokuza kadar olan vakti ancak o haftanın vukuatını hikâyeye bölebilip akşam için mutlaka iki dalkavukla gelir. Bunlar dahi kendisi gibi genç olacıklarından ve bahusus Felâtun Beyefendi Beyoğlu'nda oturmak münasebetiyle ahabını alafranga bir yolda eğlendirmek lâzım geleceğinden perşembe gecesini alafranga eğlence mahallerinde geçirir. O gece sabahlandığı cihetle perşembe günü akşama kadar uyunur. Nihayet yine cuma gelir ve işte şu bir haftalık meşguliyet nasılsa diğer haftaların meşguliyetleri dahi yine nev-ummâ onu andırır.³⁶

³³ Şinasî, *Makaleler*, s. 103

³⁴ Ahmet Midhat, "Felâtun Bey İle Râkım Efendi", *Kâzım Yetiş vd. (haz.), Bütün Eserleri Romanlar I*, Ankara: 2000, ss. 136-137

³⁵ Râkım, Arapçadaki "rakam" sözcüğünün failidir ve hesap-kitap bilen anlamındadır.

³⁶ Ahmet Midhat, "Felâtun Bey İle Râkım Efendi", s. 129-130

Felâton Bey, “alafrangalığın”, yozlaşmanın bir temsilcisi olarak Türk edebiyatındaki Batı karşıtlığının simge isimlerinden olacaktır. Rakım Efendi nasıl ki ideal Batılılaşmış “Osmanlı” bireyiyse, Felatun Bey de onun karşısında yönünü kaybetmiş, “aşırı batılılaşmış” Osmanlı ferdidir. “Araba Sevdası”nın Bihruz’una uzanan yolda, Türk edebiyatçılarının bir takıntı derecesinde işlemeye başladıkları “alafranga züppe” tipi doğmuştur artık. Kimdir “alafranga züppe”? Tanzimat devrinde ya da devamında gerçekten böyle insanlar vardı da romancılar bunu mu resmediyorlardı? Tanzimat öncesinin Türk edebiyatı geleneğinde bu tipler sıklıkla ele alınırlar mı?

Şerif Mardin “Tanzimat’tan Sonra Aşırı Batılılaşma” adlı makalesinde “züppe” tipinin ortaya çıkışını, Recai-zade Mahmut Ekrem’in “Araba Sevdası”ndaki Bihruz Beyi’ni merkeze alarak inceler. Mardin’e göre Tanzimat İstanbul’unda bir “züppe” tipine rastlamak mümkündü; ancak “züppe”nin bu şekilde eleştirisi edebi gelenekte yeri olan bir şey değildi. Bu türden bir yergiden maksat bir tür “sosyal denetim”dir Mardin’e göre:

...Bihruz Bey örnek bir Batılılaşmış züppedir. Roman 1870’lerde geçer. Bu eserde, aşırı Batılılaşmış Osmanlı’nın arkasında gizlenen sosyal gerilimleri fark etmeye başlarız. Araba Sevdası 1839’da Tanzimat Fermanı’nın ilânından sonra Türkiye’de bazı yeni sınıfların takındığı yüzeysel Batılılaşma tavrını yerer. Tanzimat soyluları olan bu sınıf, kendilerini geleneksel bürokrasinin kölelik zincirlerinden kurtararak, modernleşme hareketinin dizginlerini ellerine almışlardı. İnsan boynunun “kıldan ince” olduğu devrin geçmesi ve memurların özel mülkiyetinin kanunlar tarafından korunması, Tanzimat reformlarının getirdiği ve bir Osmanlı üst bürokrati için tamamen yeni olan olaylardı. 1870’lerde önüne geçilemez bir şey oldu: bu yeni sınıfın ikinci nesli, üzerinde söz götürmez bir egemenlik sürdürdükleri şehir yaşantısının koruyucu ve yumuşak yönüne yenik düştü.³⁷

Tanzimat yazarlarını rahatsız eden “kök ve kimlik” yoksunluğudur: “Bir sini etrafında bağdaş kurup, kaşıkla yemek yemek geleneğinin yerini çatal ve bıçağın almasına çalışmak” bütün bir ailenin rahatsız olmasına yol açacaktır.³⁸ Cemiyeti de bir aile gibi düşündüğümüzde kültürel değişim rahatsızlık yaratacak, toplumsal değişme bir babanın kılavuzluğuna ihtiyaç duyacaktır. Baba kılavuz olacaktır ki, evlat aşırı Batılılaşıp, cemiyetin köklerini sarsmasın:

Özetle Tanzimat yazarlarının şöyle bir normatif öncelikler sıralamasına bağlı kaldıklarını söyleyebiliriz: Yenileşme hareketinin temelini Doğu’nun ahlâki ve kültürel boyutlarıyla Doğu’nun dünya görüşü oluşturmaldır; bu dünya görüşünün bekçisi toplum düzeyinde padişah, aile düzeyinde baba, edebiyat düzeyinde yazardır. Tanzimat gibi, mutlak otoritelerin zaafa düştüğü süreçlerde, dünya görüşü hâlâ mutlakçı olmakta devam ediyorsa, yazara babalık görevi düşer. Her Tanzimat yazarının içinde bir “mürebbi-i efkâr” gizlidir; her satır “nazende tfl”ın

³⁷ Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 35-36

³⁸ Mardin, *Türk Modernleşmesi*, s. 65

terakkisi içindir. Baba otoritesini sarsacak en büyük tehlike ve baba rehberliğinin yokluğunda oğulları baştan çıkaracak şeytan ise Batı'dan gelecek fen ve teknik değil, duyusallık ya da Tanzimat deyimiyle "şehevilik"tir. Tanzimat romanında ruh ve beden yalnızca birbirinden ayrı varlıklar değil, birbirine karşı varlıklardır.³⁹

Doğu mana ya da ruhaniyettir; Batı ise baştan çıkarıcı şehvetli kadındır Tanzimat romanlarında. Aşırı Batılılaşmış züppe oğlu yoldan çıkarıcı (İntibah'taki Mehpeyker, Araba Sevdası'ndaki Periveş gibi) kadın tipi "alafranga züppe"ye eşlik edecektir. Bu nereden kaynaklanıyor? Neden Batı; ruhsuz, alaycı, basit kadınla bir tutuluyor?

Nurdan Gürbilek'e göre "medeniyet değiştiren bir toplumda modernliğin tehdit ettiği cemaatin manevi simgesi, mahrem alanın doğal uzantısı olarak görüldüğü için modernleşme ile ilgili endişelerin merkezinde hep kadın olacaktır".⁴⁰ Kadın tipler (İntibah'taki Dilaşup ve Mehpeyker ya da Jön Türk'teki Ahdiye ve Ceylan), Osmanlı-Türk aydınının ahlâki sınır çizgisidir. "Tanzimat ricali samimî idi" diyor Hıfzı Veldet "hepsi memlekette yeni bir nizam kurmak arzu ediyorlardı. Fakat bu arzularının bir hududu vardı ki, o da 'şeriat'tır'.⁴¹ Şeriatın sınırına, baba ocağının nizamının sınırına gelindiğinde, Hıfzı Veldet'in bahsettiği rical, daima şeriatın yana tavır koyuyor, evlatları, Batı etkisine karşı uyarıyordu. Ahmet Mithat'ın "Jön Türk"ün'deki Ceylan'ın acıklı sonu karşısında babasının feryatları bu açıdan okunabilir:

Ceylan! Sen kendin için bir belâ, bir musibet olarak yetişmiş bir kız olarak çıktın! Dur hemen üstüme saldırma. Dinle! Keşke seni o ... daireye hiç yaklaştırmasaydım. Allah bizim belâmızı o mel'un alafranga yüzünden vermek için çeşm-i basiretimizi bağlamış da "kızım orada alafranga terbiye alıyor" diye beni sevindirmiş. Şimdi de işte böyle kan ağlatıyor.⁴²

Etkisi altına aldığı Müslüman Osmanlı'yı felakete sürükleyen Batı (alafranga) imajı, modern Türk edebiyatında yazarlar tarafından sıkça kullanılmıştır. Dolayısıyla yazarların tavrı bu "etkiyi" kırmak yönünde olmuştur. Yani Batı'nın etkisine girme, beraberinde bir "etkilenme endişesi"⁴³ de getirmiş, bundan kurtulmak isteyen yazar da bunu eserine yansıtmıştır. Bu durumda, özellikle roman gibi Batı'dan alınan bir türü kullanarak "Batılılaşmak" sorunsalı ile baş etmeye çalışan Türk yazarının durumu ilginç bir görünüm aksettirecektir:

³⁹ Parla, *Babalar ve Oğullar*, s. 19

⁴⁰ Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, s.29

⁴¹ Hıfzı Veldet, "Kanunlaştırma Hareketleri ve Tanzimat", *Tanzimat*, C. 1, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1999, s. 206

⁴² aktaran Parla, *Babalar ve Oğullar*, s. 31

⁴³ Etkilenme Endişesi: (ing. Anxiety of Influence) İngiliz edebiyat kuramcısı Harold Bloom'un şiir teorisi için kullandığı kavram. Bir şairin kendinden önce gelen bir başka şairin etkilenmesinde kaynaklanan "karmaşık bir güçlü yanlış okuma edimi"dir. Her şair bezersiz olmak ister Bloom'a göre; ancak önceki şairlere duyulan borçluluk hissi beraberinde "etkilenme endişesi"ni de getirir. (Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi*, İstanbul: Metis Yayınları, 2008)

Okuduğundan hemen etkilenen, aşırı etkilenen, kötü etkilenen kadın okur en çok da burada, bu endişenin üzerinden konuşulduğu, bir bakıma şiddetinden arındırıldığı, yazar kendi karanlığıyla baş etme imkânı veren, baş etmeyecekse de karanlığı bertaraf etmesini sağlayan bir sahne olarak devreye girmiş gibidir. Monte Kristo'dan intikam dersleri alan Zehra, Paul ve Virginie okuyup gözyaşı döken Dilber, gizli gizli Lamartine okuyan İffet, Gyp'in romanlarını ikinci ana edinen Semiha, nihayet roman okuyup bocalayan tüm Peyami safa kızları. Hepsi, yazarın kendi etkilenmişliğini abartıp aşırılaştırarak "kadın" denen etkilenmeye açık "okur"a yansıtmasının, yani etkilenmeden kalabilmiş sahici ve eril bir yazar sesi geliştirme gayretinin, kısacası endişeye tahammül etme, çoğu zaman da onu savuşturma çabasının vazgeçilmez öğeleri olarak başından bu yana romanda yerlerini almışlardır.⁴⁴

Züppe ve "etkilenmiş kadın": Bu ikisi Batılılaşma daha da karmaşık bir hal aldıkça, daha da karmaşıklaşarak ve farklı görünümelerde Türk roman ve öyküsünde karşımıza çıkmaya devam edeceklerdir.

Servet-i Fünûn döneminin görece içe kapanan edebiyat ortamında dahi Batılılaşma sorunsalı romanların alt-metini oluşturmaya devam etmiştir: Robert Finn'in "ilk usta"⁴⁵ romancı olarak kabul ettiği Halit Ziya Uşaklıgil'in "Mai ve Siyah" romanında olduğu gibi. Lakin, çoğu durumda bu görülmez. Ahmet Mithat'ın Dekanadanlıkla⁴⁶, "bütün değerleri çökertmek"le suçladığı⁴⁷ yeni dönem yazarlarının eserleri Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre "bovarizm ve estetizmde mahpus"tur.⁴⁸ Berna Moran'a göreyse, Tanzimat romanlarından farklı olarak, toplumsal problemleri romanlarına taşıyan yazarlar değillerdir Edebiyat-ı Cedideciler:

Abdülhamit'in karanlık istibdat döneminde yazan Edebiyat-ı Cedide'ciler... içine düştükleri karamsarlıkla hayata küsmüş, siyasete sırtlarını dönmüş, kendi toplumlarından da, sorunlarından da hayli kopmuş insanlardı. romanlarının kahramanları da hayata yenik düşmüş, hayal kırıklığına uğramış duygusal kişilerdir. Edebiyat-ı Cedide'ciler, sanatı, halkı eğitmek ya da bilinçlendirmek yolunda bir araç saymadıkları için halka seslenen romanlar vermek şöyle dursun, aydınlara seslenen yapıtlarında da yararlı olmak amacını gütmüyorlardı. Kendi çevrelerini çirkin bulan, Batı'ya ve onun edebiyatına hayran bu yazarlar teselliyi "güzel"de, onu da Batı modeli sanatta arayan bireycilerdi diyebiliriz.⁴⁹

Orhan Koçak için durum tam tersidir. Koçak'a göre Servet-i Fünûncular gelenekçi yazarlarla, örneğin Ahmet Mithat ile, aynı zemin üzerindedirler; ancak görülemeyen bu dönem yazarlarının, kendilerinden öncekilerden daha ileri gitmeye cesaret etmeleridir. Berna

⁴⁴ Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, s. 33

⁴⁵ Robert Finn, *Türk Romanı*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2003, s. 122

⁴⁶ Dekadan (Décadan): Fransız simbolist şairleri için kullanılan düşen, gerileyen, çöken, soysuzlaşan anlamlarına gelen bir sözdü.

⁴⁷ Aktaran Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı*, C. 2, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1998, s. 966

⁴⁸ Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 121

⁴⁹ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, C. 1, s. 87

Moran'ın "bireycilik" olarak, ie kapanış olarak gördüğü şeyde, yine Doğu-Batı krizinin izlerini gören Koçak "Bireyin 'i dünyası' toplumun sorunlarından büsbütün uzak bir alan mıdır?... 'toplum içindeki insanın' da bir i mekânı yok mudur?" diye soruyor.⁵⁰ Ama daha önemlisi Tanzimat'tan Cumhuriyet Türkiye'sine uzanan yolda Batılılaşma algısındaki büyük bir değişime dikkat çekiyor:

"Batılılaşma" adı verilen ama aslında gecikmişliğin kabullenilmesi anlamına gelen o büyük model kaymasıdır. Her türlü atılımı ve planlı çabayı daha en başından bir sürüklenişe, bir kapılmaya dönüştüren bir kaymadır bu. Tanpınar gibi dikkatli gözlemcilerin –kanımca gerekli sonuçları çıkaramadan– işaret ettiği bir özellik: Yenileşme atılımı en başından yaralıdır: Osmanlı eliti, Batı ile kendini karşılaştırmaya ancak karşılaşmadan yenik çıkarken başlar.⁵¹

Ahmet Mithat'ın bir üstünlük olarak gördüğü Doğululuk, yerini Batı karşısında "gecikmişlik" duygusuna bırakmıştır artık. Ahmet Mithat'a göre Hıristiyanlık terakkiye engel bir din, Osmanlılık da övünülmesi gereken bir kimlikti:

Biz ki hamden sümme şükren Müslüman ve Osmanlılarız. Biz Avrupa'da gördüğümüz âsâr-ı terakkiye kemâl-i hayretle Tahsin-han olarak kudretimiz yettiği mertebede terakkıyat-ı mezkûreyi memleketimize idhâle dahi çalışırız. Fakat terakkıyat-ı mezkûre hristiyanlığın mahsûl-i maddi ve mânevisidir diye bizi iğfal için söylenen sözlere asla aldanmayız. Zira diyânet-i mevcûde-yi nasrâniyeye dâir ettiğimiz tedkikat o dinde teşvikat-ı terakki-perverâneye dâir hiçbir şey bulunmadığına bizi iknâ eylediği gibi târih sahifelerinde ettiğimiz tetebbuat dahi Avrupa'da dince kayıtsızlık meydan almadıkça şeref-i hikmet olmadığını dahi bize gösterir.⁵²

Halid Ziya Uşaklıgil'in Batı algısı ise Ahmet Mithat Efendi'nin düşüncelerinin tam tersidir. Halit Ziya için "Şark", "belki zengin bir mazi"dir; ama gelecek Batı'dadır: "...maziye borcunu onu istihkar etmemekle ödeyerek garba yürümek suretiyle Türk, kendi varlığına karşı terakki vazifesini ifa etmelidir."⁵³ Yine Tefvik Fikret'in oğluna yazdığı "Halûk'un Vedâ'ı" şiirinde de Ahmet Mithat'ın övündüğü Osmanlı kimliği, çürüyüp yok olmakta olan bir mazi artığıdır. İstanbul'un "köhne"liğine karşılık, "İskoç illeri" bir "peygûle-i temeddün" (uygarlık köşesi) olarak anılacaktır.⁵⁴

Roman kahramanları da dönüşecektir. Mai ve Siyah'ın Ahmet Cemil'i bir "alafranga züppe" olmaktan çıkacak, "düşleriyle onu gittikçe burgacına alan gerçeğin çatışması"nı

⁵⁰ Orhan Koçak, "Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme", *Toplum ve Bilim*, S. 70, s. 95

⁵¹ Koçak, "Kaptırılmış İdea", s. 99

⁵² Aktaran Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1991, s. 241

⁵³ Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, İstanbul: Özgür Yayınları, 2008, s. 666

⁵⁴ Tefvik Fikret, *Bütün Şiirleri*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2004, s. 544-550

yansıtan bir karakter olarak okurun karşısına çıkacaktır.⁵⁵ Artık “aşk” aptal, sakar görünümlü züppenin baştan çıkarılmasının aracı değildir. “Mai ve Siyah”taki Ahmet Cemil’in Lamia’ya duyduğu aşk, içinde bulunduğu çatışma halinin bir görünümüdür:

Çok belirli bir ritmi vardır Ahmet Cemil’in idealden vazgeçiş nöbetlerinin: Hülyalarının nafileliğini anladığı anda başkaları karşısında da kendini suçlu hissediyordur: Ya ideal vardır, ya da suçluluk. Bu iki öznel durum... eşzamanlı bir işlerlik içinde değildir; bu yüzden, birbirlerini karşılıklı olarak izafileştirmezler. Birbirinin alternatifidir bu yaşantılar: İkinin de mutlak olduğu anlar vardır, hiç içiçe geçmezler: Ya ideal, ya suçluluk; bir ideal, bir suçluluk.⁵⁶

Ahmet Cemil bütün ideallerine “geç” kalmıştır. Ne ideal estetiğe (şiire) ulaşabilir ne de ideal aşka. “Gecikmişlik”: Bu önemli bir paradigma değişimini yansıtıyor Osmanlı-Türk düşüncesinde. Uşaklıgil’in “terakki” için Batı’yı örnek alması, Doğu’nun geri kalmışlığının kabul edilmesidir; Ahmet Cemil’in içine yuvarlandığı “kapanmasının imkânsızlığıyla tanımlanan bir gedik”tir bu:⁵⁷

Romanın sonunda İstanbul’dan iki gemi hareket eder. Birincisi Hüseyin Nazmi’yi “emel cihanı” Batı’ya, ikincisiyse Ahmet Cemil’i gönüllü sürgüne, “yeis türbesi” Yemen’e götürecektir. Mavi bir geceyle, mavi bir gecede filizlenen yaldızlı emellerle, bir “bârân-ı elmasla”... başlayıp siyah bir geceyle, siyah bir gecede yaşanan hayal kırıklığıyla, bir “bârân-ı dürr-i siyahla”... bitmiştir roman.⁵⁸

Batı dışında olup, modernliği/Batılılığı kendine hedef seçen birçok toplumun tipik reflekslerinden biridir “gecikmişlik” duygusu. Üstelik sadece Müslüman Doğu toplumlarının değil, Yunanistan gibi, Ortodoks / Hıristiyan bir toplumun da modernleşmesinde/Batılılaşmasında görülen bir durumdur. Gregory Jusdanis Yunan ulusal edebiyatının doğuşunu bu türden bir gecikme kompleksiyle açıklar. Uzun yıllar Osmanlı İmparatorluğu’nun bir parçası olarak kendini Doğulu hisseden Yunanlılar, bağımsızlıktan sonra, devletlerini Batılı modellere göre yeniden inşa etmeye başladılar. Ancak Yunanistan “geç” kalmıştır ve ellerindeki devletin üzerine yükseldiği “millet”te de bir problem vardır:

Yunan halkının büyük çoğunluğu kendisini Avrupalı görmüyordu. Ademi merkezîyetçi ve feodal bir topluma belirli siyasal ve kültürel kurumlar ithal edildi; bu kurumlarla bütünleşme gücünden yoksun ve Batı’nın hayat ve düşünce tarzına şüpheyle bakan bir toplumdu söz konusu olan. Bu yüzden de Yunanistan’ın modernleşmesi “eksik” bir modernleşmeydi. Gecikmiş modernleşme, özellikle de Batılı olmayan toplumlarda, sözde doğru yoldan saptığı için değil Batılı prototiplerin asıllarına sadık bir biçimde çoğaltılması için zorunlu olarak “tamamlanmamış” kalır. İthal edilen modeller Avrupa’daki muadilleri gibi işlev görmezler. Çoğunlukla dirençle karşılanırlar. Bu nedenle modern olma profesî,

⁵⁵ Robert Finn, *Türk Romanı*, s. 153

⁵⁶ Koçak, “Kaptırılmış İdea: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme”, *Toplum ve Bilim*, S. 70, s. 113

⁵⁷ Koçak, “Kaptırılmış İdea”, s. 105

⁵⁸ Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, s. 148

içinde bulunulan yere göre değişir. Birçok modernlikten söz etmenin mümkün olmasının nedeni de budur. Ama çevre ülkeleri Batılı asılları ile yerel gerçeklikler arasındaki uyumsuzluğu yapısal bir yetersizlik olarak içselleştirirler. Modernliğin yokluğu bir kusur olarak görülür. Sonuçta Batı'yı yakalama yönünde harcanan "eksik" çabaların akabinde yeni bir modernleşme aşamasına geçme çağrıları yapılır. Oysa, ortada bir kusur varsa bu modernliğin olmayışı değil, modernliğin yerel şartlar ihmal edilerek ülkeye sokulmasıdır.⁵⁹

Görülüyor ki, Yunanistan gibi bugün Batı uygarlığının kökeni olarak görülen bir kültürün bile modernleşmesi bir yığın bunalımın eşliğinde sürüp gitmiştir. Servet-i Fünûn edebiyatçıları gibi, Yunan yazarları da yapıtlarını bu türden bir "gecikmişlik" kompleksi içerisinde vermişlerdir. Tepkiler genellikle aynıdır denilebilir: Köksüzleşme, soysuzlaşma, gelenekten kopma.⁶⁰

Yunan modernleşmesine eşlik eden bu "gecikmişlik" duygusu, doğal olarak, Müslüman toplumlarda daha belirgin ve travmatiktir. Ahmet Mithat'ın sözlerinde de gördük ki, Batı Hıristiyanlıkla eş anmalıdır çoğu Osmanlı yazarı için: Avrupa kâfirlerin coğrafyasıdır. Bu durumda Batılılaşmak çok daha çetrefil, gerilimli bir hal kazanacaktır. Gecikmişliği kabul etmek, Hıristiyanlık karşısında yenilgiyi de kabul etmektir. Ahmet Mithat'ın Servet-i Fünûnculara gösterdiği tepkinin arkasında bu yenilmişlik, gecikmişlik duygusunun yarattığı uygarlık krizi saklıdır.

1.2 Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Batı Algısı

Müslüman Osmanlı dünyasında Batı'nın politik bir düşman, işgalci, sömürücü olarak algılanması ise Birinci Dünya Savaşı sonrasına rastlar. 30 Ekim 1918'de Mondros Mütarekesi ile resmen kayıtlara geçen büyük yenilginin kabulü, hem "vatan" algısında hem Batı algısında yeni bir dönemin başlangıcıdır. Edebiyat, felsefe ve politika dünyasında "Anadoluculuk" olarak adlandırılan yeni bir düşünsel olgu ile karşı karşıyayızdır artık.

Osmanlı İmparatorluğu bir Balkan imparatorluğuydu. Protokolüne dikkatli bakıldığında bu devlet için Balkanların ya da diğer söyleyişle Rumeli'nin yeri ayrıdır. Söz gelimi Rumeli kazaskeri protokolde Anadolu kazaskerinden önde gelir. Aynı durum Rumeli beylerbeyliği ve Anadolu beylerbeyliği için de geçerlidir.⁶¹ Sadece protokole değil,

⁵⁹ Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, Tuncay Birkan (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 1998, ss. 11-12

⁶⁰ Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, ss. 169-170.

⁶¹ Yılmaz Öztuna, *Devletler ve Hanedanlar*, c. 2, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1996, ss. 929-931

Osmanlı'dan kalan mimari mirasa baktığımızda da Osmanlının enerjisinin önemli bir kısmının Balkanlar için tüketildiği açıktır.⁶²

Anadolu, Osmanlı'nın vatan anlayışında bugünkü anlamından farklıdır. Namık Kemal için vatan Silistre'ye kadar uzanır.⁶³ Silistre'nin kaybı, vatanın da kaybıdır. Elbette şunu dikkate almalıyız. Anadolu bölgesi, Rumeli ve diğer serhat (sınır) bölgelerine nispetle imparatorluğun iç bölgelerinde kaldığı için daha güvenli bir konumdaydı; ama ekonomik, kültürel ve siyasi açılardan da daha önemsiz bir bölgeydi.

Anadolu'nun vatan olarak ortaya çıkması, Osmanlı'nın 20. yy. başlarındaki büyük toprak kayıplarıyla başlar. İmparatorluğun önemli bir bölümü elden çıkarken, özellikle Türk Müslüman tebaa için vatan kavramı imparatorluğun uçlarından Anadolu içlerine kadar çekilir. Aydınlar arasındaki İslamcılık, Osmanlıcılık, Turancı Türkçülük gibi sınırları çok geniş ideolojik vatan tasavvurları, Balkan Savaşlarından sonra yerlerini Anadoluculuğun ilk örnekleri olan ideolojilere bırakırlar.

Bu açıdan bakıldığında Köksal Alver'in deyişiyle Anadoluculuk bir "daralma ideolojisi"dir. Bu niteliği şöyle açıklıyor Alver:

Türk ulusu ile Anadolu coğrafyası arasında birbirini etkileme ve tamamlama derecesinde bağ kuran Anadoluculuk, bir haklılaştırma çabası içindedir. Anadolu, hem Türk kimliğinin yeniden tanımlanması ve şekillenmesinde hem de Türkiye'nin Batı ile doğrudan ilişki kurmasında işlevsel bir coğrafyadır. Çünkü Anadoluculuk, Anadolu'nun tüm uygarlıkların beşiği olduğu ve Batı uygarlığının da Anadolu'dan beslendiğini iddia etmektedir. Bu yönüyle Anadoluculuk, kimine göre bir daralmanın ideolojisi kimine göre ise açılmanın ideolojisidir. Anadoluculuk, "biz, kimiz, nereye aitiz" sorularına cevap bulma çabasıdır. Bundan ötürü de tarih, vatan, ulus, uygarlık, gibi alanların yeniden tanımlanma ve belirlenmesiyle karşımıza çıkmaktadır. Bu haliyle Anadoluculuk, kendi temeli, kavramsal yapısı ve bakış açısı olan bir ideoloji ve harekettir. Her ne kadar bir sınırlandırılma ile karşı karşıya olsa da (biz Anadoluculuk'u daralmanın ideolojisi şeklinde de ele alabiliriz) sistematik bir çabanın vücut bulmasıdır.⁶⁴

Vatan olarak Anadolu, Türk aydınları için çok yeni bir coğrafyadır. Hakikat şu ki, geç dönem Osmanlı, erken dönem Cumhuriyet entelektüeli için Anadolu tanınan bilinen bir yer değildir. Cumhuriyet'i kuran Osmanlı çocukları geniş imparatorluk topraklarının her yerinden; ama özellikle imparatorluğun batısından, çoğunlukla da Balkanlar'dan geliyorlardı. Mustafa Kemal Atatürk Selaniklidir, Yahya Kemal Beyatlı Üsküplüdür, İsmet İnönü o

⁶² Bu konuda Doğan Kuban'ın "Osmanlı Mimarisi" adlı kitabına bakılabilir. İstanbul: YEM Yayınları, 2007

⁶³ Silistre ya da Silistra (Romence Durostor), Bulgaristan'ın kuzey doğusunda, Dobruca bölgesinde bir kent. 1828-29 Osmanlı-Rus Savaşında ve 1853-56 Kırım Savaşında şiddetli çarpışmalara sahne oldu.

⁶⁴ Köksal Alver, "Anadoluculuk ve Hilmi Ziya Ülken", *AKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, C 3, S. 1, 2001, s. 134

zamanlar bir Levanten kenti olan İzmir’de doğmuştur, Kazım Karabekir İstanbulludur, Cevat Şakir Kabaağaçlı Girit’te doğmuş ve Atina’da büyümüştür. Yeni Türkiye’yi kuranlar, onun edebiyatını üretenler, yeni devletin coğrafyasının çocukları olmaktan çok, bu coğrafyayı tanımaya ve dönüştürmeye çalışan kâşifler gibidirler. Doğal olarak aydınların bir kısmının bu coğrafyaya mesafeli yaklaştıklarını, Anadolu’ya karşı bir direnç gösterdiklerini söylemek yerinde olur:

Anadolu’yu biz Rumeli çocukları, onu görüp tanıyınca kadar yalnız hayalimizde yaşattık. Ve hayalimizin özlediği gibi. Ama sonra gördük ki, bu hayal ve özlemle, gerçek Anadolu arasında, hiçbir benzerlik yoktur. Bu hayal kırıklığı bizim hayat boyunca yaşadığımız hayal kırıklıklarının, en baş döndürenlerinden biri oldu. Ve sanıyorum ki Anadolu’ya asıl, bütün varlığımızla ilk defa, bu hayal kırıklığı içinde bağlandık...⁶⁵

Bu açıdan bakıldığında, Türk edebiyatında Refik Halid Karay’ın ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Anadolu’ya yaklaşımları dikkat çekicidir.

Türk roman ve öyküsünün üretken isimlerinden biridir Refik Halid Karay. Onun “Memleket Hikâyeleri” adını verdiği kitabının giriş öyküsü *Yatık Emine*, bir Türk yazarının, hikâyelerini kaleme aldığı memleketine bakışı açısından bir hayli ilginçtir:

Burası Ankara’ya iki gün öte, ana yollardan aykırı küçük bir kasabaydı. İki gün bitmez tükenmez yokuşlar çıkılarak bin yorgunlukla gücü tükenmiş ve ezilmiş bir durumda gelindiği halde orada oturulacak bir kahve, yatacak bir han bulunmaz; şu çıplak kuru memlekete varmak için neden bu kadar yollar aşıp güçlükler çekildiğini insan bir türlü anlamazdı. Soğuk, barınılmaz bir kışı; susuz, dayanılmaz bir yazı vardı...Haymana ovasının ortasında, en yüksek bir yerde gözcü gibi bekleyen kasaba, kerpiç evleri ve ağaçsız sokaklarıyla ne kadar zevksiz, yürek karartıcıydı...Ne gençlerinde hayatın ilk tadlarını duymaktan gelen bir iştah, bir sıcaklık; ne de ihtiyarlarında rahat bir yaşlılığın verdiği çubuklu, hikâyeli bir keyif...Kadınlar ise taş gibi duygusuz, kütük kadar hareketsiz ve donuktular.⁶⁶ (Karay, tarihsiz: 12)

Ne coğrafi özellikleri ne de insanı Refik Halid için çekicidir Anadolu’nun. Refik Halid’in özlemini çektiği, arzuladığı, kendine vatan kabul ettiği yer İstanbul’dur, Anadolu değil:

Gurbette, yabancı diyarlarda kalmış gibiyim; yerime, evime, membaıma dönmek arzusunun bir açlık gibi içimi bayılttığını duyuyorum. Aynı İstanbul’un içinde İstanbul’u arayarak ve artık bulamayacağımı pekiyi anlayarak hıçkırca hıçkırca ağlamak istiyorum. Ben İstanbul’un, eski İstanbul’un, o şahsiyetli ve güzel İstanbul’un iç yüzünü afacancasına tanıyan bir evladiyim; onu ben ne iyi anlardım... Sanki o da bana ayrıca, herkese yaptığından fazla yüreğini açardı. İşte

⁶⁵ Şevket Süreyya Aydemir, *Suyu Arayan Adam*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011, s. 58

⁶⁶ Refik Halid Karay, *Memleket Hikâyeleri*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2004, s. 12

*ben bu pekiyi tanıdığım ve pek çok sevdiğim vücudu kaybettim. Ona yanyorum, onun hasretini çekiyorum.*⁶⁷

Benzer bir düşünceyi Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nda da görüyoruz. Onun “Yaban” romanındaki ana izlek aydın ve Anadolu insanı arasındaki gerilimdir: “Her memleketin köylüsüyle okumuş yazmış zümresi arasında, aynı derin uçurum var mıdır? Bilmiyorum! Fakat okumuş bir İstanbul çocuğu ile bir Anadolu köylüsü arasındaki fark, bir Londralı İngilizle bir Pencaplı Hintli arasındaki farktan daha büyüktür.”⁶⁸ Yakup Kadri'nin Anadolu coğrafyasını tasviri de Refik Halid'den farklı değildir:

*Boz toprak dalgaları, alabildiğine uzuyor. Yeknesak ovayı ikiye bölen Porsuk Çayı şiddetli bir zelzelenin açtığı bir uzun, bir yilankavî yarık gibidir. Hiç suyu görünmez. Tâ yanına gittiğiniz zaman bile, o suyun cana can katan serinliğini ve rengini bulamazsınız. Boz topraklar orada çürümüş ve pıhtılaşmış sanılır. Elinizi bir soksanız günün hangi saatinde ve hangi mevsiminde olursa olsun bir cerahat gibi ılıktır. Ve tepeler... Ve tepeler birer urdur. Ve bütün ufkun çerçevelediği âlem, ancak, bu ıstırap manzarası ile canlı görünür. Boş ve lüzumsuz feza içinde, hiçbir kuşun geçtiğini görmedim. Allah insanları intihaba davet için, o büyük Tufan cezasını tertip zahmetine katlanmamalı idi. Nuh'un ümmetini, böyle bir toprak üstünde bu çıplak tepelerle çevrilmiş yere bırakmalı idi.*⁶⁹

Berna Moran, Yakup Kadri'nin vatansever bir aydın olarak Türk köylüsüne ve Anadolu'ya bakışını devrimlere karşı, tutuculuğun ve gericiliğin kaynağı olarak Anadolu köylüsünü görmesine bağlıyor: “Bir yanda vatani kurtaran ‘inkılapçılar’ ve onların karşısında gerici köylü”.⁷⁰

Bu iki örnekten yola çıkarak şunu söyleyebiliriz: Türk aydını, sanatçısı bir bütün olarak mütarekenin hemen ardından Anadolu'yu “vatan” olarak sahiplenmedi, sahiplenemedi. Anadolu, bilinmeyen bir yurt olarak, yıkılmakta olan imparatorluğun yarattığı moral bozukluğu ile kimlik bunalımına düşen aydınlar için bir sorular yumağıdır:

*Milletimizin adı bize malum mu? Türk müyüz yoksa Osmanlı mı? Vatanımız nerede başlıyor, nerede bitiyor? Anadolu'dan daha büyük olan ve şimdi her sınırında şu beğenmediğimiz Anadolu çocukları çarpışan o Arap çölleri acaba vatanımız mı, yoksa değil mi? Bu suallere biz hangimiz cevap verebiliriz? Vatanımız Türkiye mi, yoksa hayalimizde yaşadığımız Turan mı? Bunun cevabı nedir?*⁷¹

Bu sorular eşliğinde Anadolu coğrafyası ve insanı ile aydınlar arasındaki gerilim tüm Cumhuriyet tarihi boyunca varlığını korumuştur. Bunun bir nedeni, Refik Halid'de görüldüğü gibi, Osmanlı mirasına bağlılık, devam eden bir Osmanlılık şuuru iken, diğer neden bunun

⁶⁷ Refik Halid Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2009, s. 197

⁶⁸ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban*, İstanbul: İletişim, 2013, s. 36

⁶⁹ Karaosmanoğlu, *Yaban*, ss. 29-30

⁷⁰ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, C. 1, ss. 216, 218

⁷¹ Aydemir, *Suyu Arayan Adam*, s. 91

tam tersidir. Osmanlı kozmopolitizmine karşı modern ulus devleti inşa ederken, Anadolu halkının bu inşa sürecine göstermiş olduğu dirençtir.

Politik olarak daha çok milliyetçi/mukaddesatçı bir çizgide yer alan Anadolucu aydınlar/yazarlar ise, Karay'dan ve Karaosmanoğlu'ndan farklı olarak, yeni yurdu coğrafyası ve insanı ile sahiplenilecek bir vatan olarak estetize etmeye çalışırlar: Yeni bir "tarih", yeni bir "ulusal kimlik", yeni bir "vatan", yeni bir "devlet" tasavvurudur bu.

Öncü Anadolucular kendileri için merkezi önem taşıyan bu kavramları Anadolu coğrafyası ve bu coğrafyadaki bin yıllık geçmişle sınırlarlar. Onlara göre Orta Asya'dan Anadolu'ya gelirken İslamiyet'i kabul etmiş olan Türkler, Anadolu'da yepyeni bir medeniyet inşa etmişlerdir.

Hilmi Ziya Ülken'den Yahya Kemal'e kadar pek çok sanatçı ve siyasetçiyi etkileyen bu ideolojiyi Mükrimin Halil (Yınanç) şöyle özetliyor:

Devlet müessesesini her şeyin üstünde gören eski tarihçiler tarihlerini memleket veya milletin adına nisbet etmemişlerdir. Eskiden Selçuklu, Karamanlı denirken şimdi Osmanlı adı onların yerine geçti. Oysa millet aynı millet, memleket aynı memleketti. Bu yanlışlık bugüne kadar devam etmiştir. Milliyet cereyanının gelişmesinden sonra tarihimize Türk tarihi denilmeye başlandı. Fakat Türk tarihi denince bizim tarihimiz değil Türkistan tarihi hatıra geliyordu. Bazıları buna –eski zihniyetle- Osmanlı Türkleri tarihi dediler. Oysa tarihte böyle bir il ve ulus yoktur. Osmanlı Türkü, Selçuklu Türkü mânasız tabirlerdir. Türklerin il ve ulusları dünyanın bir çok yerlerine göç ederek ve yerleşerek devlet ve medeniyet kurmuşlardır. Türkmenler başlıca Anadolu, İran ve Azerbaycan'a yerleşmişlerdir. Türk tarihi deyince bizim tarihimizle birlikte Azerbaycan'da, Irak'ta, Suriye'de, İran'da, Türkistan'da vb devlet kuran Türk kavmine mensup il ve ulusların tarihi hatıra gelir. Anadolu'ya göç eden Türkler bu yeni vatanlarında haçlılarla, Bizanslılarla uğraşmışlar, en sonra kati surette yerleşmişlerdir. Sonra da bu Türkler yeni bir imparatorluk kurarak Rumeli'yi, Suriye ve Irak'ı elde etmişlerdir. Öyleyse tarihimizin adı Anadolu tarihidir.”⁷²

Anadolucular için yeni kurulan Cumhuriyet, bir Türk Cumhuriyet'i değildir. Bu devlet bir Anadolu Cumhuriyeti'dir: “Bu cumhuriyete Türkiye Cumhuriyeti demek, onun mahiyetini değiştirmeye teşebbüs etmektir.”⁷³

Anadolucu düşünce Cumhuriyet dönemi boyunca çeşitli dergilerde savunuldu ve geliştirildi. Dergâh, Anadolu Mecmuası, Dönüm, Hareket, Millet ve Dikmen bu dergilerin başlıcalarıdır. Hilmi Ziya Ülken'den Necip Fazıl Kısakürek'e, Mükrimin Halil Yınanç'tan Nurettin Topçu'ya, Necip Fazıl Kısakürek'ten Cevat Şakir Kabaağaçlı'ya kadar pek çok yazar

⁷² Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, İstanbul: Ülken Yayınları, 2005, s. 478

⁷³ Aktaran Metin Çınar, *Anadoluculuk ve Tek Parti CHP'de Sağ Kanat*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, s. 18

ve bilim insanını etkisine alan bir düşüncedir söz konusu olan. İslam'ın merkezi rol oynadığı ve siyaseten daha çok muhafazakar çizgide yer alan dergilerin yanı sıra devlet eliyle çıkarılan Tercüme dergisi, Anadolu'nun yurt edinilmesini antik döneme kadar taşır ve günümüz Anadolu insanını bu dönemin mirasçısı olarak görür.

Anadolucu düşünürler arasında çeşitli görüş farklılıklarına da rastlarız. Öncelikle her yaklaşım kendine farklı bir milat seçer. Buna göre örneğin Hilmi Ziya Ülken Malazgirt 1071'i kendine milat alırken Nurettin Topçu'ya yaklaşır; Cevat Şakir'den uzaklaşır. Ama aynı düşünür kültür ve uygarlık ayrımını reddederek eski Anadolu uygarlıkları ile bağ kurmaya çalışırken bu sefer de Cevat Şakir ile yakınlaşır. Alver'e göre bu yönüyle Hilmi Ziya "birçok ortak temayı işlemesine karşın Anadoluculuk açısından bir 'ana durak' değildir. Ancak düşünceleriyle bu akıma katkıda bulunan kişiler arasında da önemli bir yerde bulunmaktadır."⁷⁴

Anadoluculuğun önemli savunucularından biri de Remzi Oğuz Arıktır. Arık'a göre Türklere Anadolu'yu vatan kılan birinci amil "müşterek tarih"tir. Kitlelerin henüz vatanlaşmamış bir coğrafya üzerinde yaşarken takındıkları ortak tavır, onları millet yapacak ilk şartı, yani ortak tarihi de ortaya çıkarır: "Bu andan başlayarak kütle de coğrafyaya damgasını vurmuştur. Artık bu kütle, doğuşun karanlığını yırtmış; insan toprağın ve toprak insanın adını almıştır. Hücum ederken, hücum edilirken artık ortada 'muayyen' bir cemiyet ve onun yurdu vardır. Vatan doğmuştur."⁷⁵

Nurettin Topçu'nun Anadolu'su ise biri maddi ve diğeri ruhi iki unsurun birleşmesinden oluşur: Anadolu vatani ve İslam dini. Kendi Anadoluculuğunu milletin dini dediği ahlakı ve örfü yoğuran, Türk-İslâm medeniyetine yön ve kaynak veren İslam'a dayandırırken, soy-köken arayışından da uzak durmaz Topçu. Ona göre Anadolu'ya ulusal birliğini veren "Oğuz çocuklarının, Anadolu'nun dokuzyüz yıllık tarihi içinde bu topraklarda kaynaşmalarla eriyip aslını kaybetmeyen Türk soyudur."⁷⁶

Sağcı ya da solcu, dindar ya da lâik, Anadolucuların gözünde Anadolu hep hakkı yenmiş bir coğrafyadır. Anadoluculukta "Anadolu bir taraftan ihmal edilmiş, yokluklar diyarı olarak betimlenirken diğer taraftan saflığın iyiliğin ve faziletin kaynağı olarak, 'Türklüğün

⁷⁴ Alver, "Anadoluculuk ve Hilmi Ziya Ülken", *AKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, c. 3, S. 1, 2001, s. 138

⁷⁵ Remzi Oğuz Arık, *Coğrafyadan Vatana*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1983, s. 13

⁷⁶ Nurettin Topçu, *Yarıncı Türkiye*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1997, s. 151

Kâbesi' olarak mistikleştirilir"⁷⁷ Necip Fazıl'ın Anadolu'su tüm Anadolucuların, Mavi Anadolucular gibi laik olanları da dâhil, manifestosu gibi okunabilir:

. Anadolu... Bozkurdun bir dere kenarında gümüş sulara dalıp gözlerindeki tılsımlı ateşi seyrede ede, içli ve mütevekkil bir söğüt ağacına istihale ettiği (mübarek) diyar...

. Anadolu... Türkün, gerçek ruh muhtevasını bulur bulmaz seyyarlıktan sabitliğe geçtiği ve ruh vataniyle içiçe yeryüzü vatanını kurduğu büyük mânâ çerçevesi...

. Anadolu... Kit'alar arası tarihî hesaplaşmaların geçit meydanı, medeniyetlerin sergi evi, mahrem ve muazzam Asya'nın, Avrupa'ya bakan cumbası...

. Putların ve salibin binbir cümbüşü arkasından kendisini topyekûn hilâle teslim eden ve onun davasını bütün dünyaya şâmil bir (aksiyon) halinde güden aslî ve asil unsur kadrosu...

. Ve nihayet Anadolu... Tarih boyunca cihanın en büyük mâna ve madde imparatorluğuna dayanak vazifesini gördükten sonra, dört asırdır öksüz, mazlum, harap ve mahrum yaşayan; bir asırdan beri de ihanetlerin en acıklısına uğrayan, derken an'anevî tahammül ve tevekkülünün üstünde ruh eşkiyasının çatı kurduğuna şahit olan misilsiz çile ve işkence arsası...⁷⁸

Yukarıda da görüldüğü gibi, aralarındaki farklara rağmen, genel olarak:

Türk milliyetçi-muhafazakar ana akımı içinde konumlanan Anadoluculuk hareketi, yeni rejimin modernleşme projesini, dönemin siyasi koşullarının izin verdiği ölçüde, yerel unsurlarla ve gelenekle tamamlayarak içselleştirme girişiminde bulundu. Anadolucular, köyü etnik siması hemen hemen bozulmamış tarihsel bir öz olarak sabitleyerek, onu saf kültürün kaynağı olarak kodladılar. Onların köye ve tarımsal üretime verdikleri abartılı önem ve buradan türettikleri otantik kültür vurgusu, Anadolucuları ana akım siyasetleri içinde daha "taşralı" ve "avam" bir konuma yerleştirmiştir.⁷⁹

Metin Çınar'a göre "Kuruluş ve kurtuluş dönemlerinin heyecanlı atmosferinde bir siyasal ideoloji görünürlüğüne sahip olan Anadoluculuk, Kemalist devrimlerin hızı ve kapsamına ilişkin tartışmalar sonucu siyasi merkezden uzaklaştıkça daha çok kültürel bir boyuta kaymıştır":

Sonuçta, farklı açılımlarıyla Türk milliyetçiliğinde özgün bir yer edinen Anadoluculuk, 1950'li yılların başında Türk milliyetçi-muhafazakarlığında birleştirici bir rol üstlenmiştir. İslamcı eğilimlerin öne çıkması, anti-komünist histeri, sanayileşme ve teknolojiye verilen önemin artması gibi etkenler, Anadoluculuğun milliyetçi-muhafazakar sağda egemen düşünüş haline gelen "Türk-İslam Sentezi" içinde sönümlenmesine yol açacaktır.⁸⁰

⁷⁷ Çınar, *Anadoluculuk ve Tek Parti CHP'de Sağ Kanat*, s. 102

⁷⁸ Necip Fazıl Kısakürek, *İdeolocya Örgüsü*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2003, ss. 553-554

⁷⁹ Çınar, *Anadoluculuk ve Tek Parti CHP'de Sağ Kanat*, s. 19

⁸⁰ Çınar, *Anadoluculuk ve Tek Parti CHP'de Sağ Kanat*, s. 21, 274

Anadolu'yu düşüncesinin merkezine alan; fakat daha seküler/lâik bir kültür vurgusundan beslenen farklı bir Anadolu topluluğu daha vardır: Mavi Anadoluocular. Halikarnas Balıkcısı, Sabahattin Eyuboğlu, Bedri Rahmi Eyuboğlu, Azra Erhat, Melih Cevdet Anday gibi isimlerin yer aldığı bu hareket, Anadolu'yu antik kültürel geçmişiyle birlikte değerlendirir ve Anadolu insanını bu geçmişin mirasçısı olarak görür.

Batı ve Doğu arasındaki çelişkiyi aşabilmek için muhafazakâr Anadoluocular'ın görüşlerinden oldukça farklı bir tarih anlayışları vardır bu sanatçı ve araştırmacıların. Anadolu'yu “uygarlığın kökeni” olarak gören topluluk yazarları, Batılılar tarafından saptırılmış olan tarih anlatısını düzeltme iddiasındadırlar:

Mavi Anadoluçuluk'un “Baticılık” akımının bütüncüllüğü içinde özgün bir yer edinmesini sağlayan “Batı” ile bütünleşme sürecinde tarihyazımı ve bu tarihyazımının açılımları olmuştur. Batı'nın ötelenmesi ve bir tür karşılığın aşılması bütünleşmenin sağlanması yerine Anadoluocular, varolan tarihsel birliğin yeniden yapılandırılması, canlandırılması ve belki de denebilir ki anımsatılması tasarısını öne çıkarırlar.⁸¹

Yeni bir tarih okuması teklif ediyor Mavi Anadoluocular: Bütün uygarlıkların kökeni Anadolu olduğuna göre, “Doğulular Batı'ya gideceğine Batılılar Doğu'ya gelmelidir” iddiasıyla Atatürkçülüğün hem ulus devlet olma hem de Doğu'da kurulan bu ulus devleti Batılı değerlerle kalkındırma projesine kendilerince bir “tarih bilinci” ile katkıda bulunmaya çalışıyorlar. Bu tarih bilinci nedir?

Tarih bilinci eski dünyayı aynen yaşatmak değildir. Dünün değerlerini, bugünün anlayışı ile ölçemeyiz. Geçmiş yaşatan yorumdur. Eski güzelliklerin yeni anlamlarla dolması kaçınılmazdır. Aksi halde eskinin antikadan başka anlamı olamaz. Geçmişin yaşayan bir değer haline gelmesi, yeni bilincin süzgecinden geçmesi gerekir. “Geçmiş için geçmiş” hayatı ağırlaştırmaktan başka işe yaramaz... Tarih bilinci, geçmiş yalnız şekilleriyle, zihniyetiyle birlikte yaşatmak zorundadır. Geçmiş bir bütündür. Fuzuli'yi kendi dünyası içinde, kendi telakkileriyle anlamalıyız. Mısralarına kendisinin koyduğu anlamları koymalıyız, tarihin amacı geçmiş maddi ve manevi bütünlüğü ile meydana çıkarmaktır. Zihniyetinden ayrı tutulmuş geçmiş olamaz. Yunus Emre'nin şiirini alıp dünya görüşünü bırakamayız. Mimar Sinan'ın camisini alıp mimari telakkisini bırakamayız. Her eseri kendi yapısı içinde düşünmek gerekir. Aksi halde tarih gerçeklerine uymayan yargılara sürükleniriz. Yorum, gerçeğin düşmanıdır. Ortaçağ'ın yorum yüzünden nasıl gaflet içinde yaşadığını biliriz.⁸²

Sabahattin Eyuboğlu'nun hem geçmişi yaşatan bir şey olarak hem de gerçeğin düşmanı olarak gördüğü “yorum”, Mavi Anadoluocuların tarih anlayışında onları diğer Anadoluocularardan çok farklı bir yere sürükler. Anadoluocuların Orta Anadolu merkezli Müslüman Türk ve onun

⁸¹ Barış Karacasu, “Cevat Şakir Kabaağaçlı”, *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce*, İstanbul: İletişim Yayınları, C. 3, 2002, s. 472

⁸² Sabahattin Eyuboğlu, *Mavi ve Kara*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2011, ss. 163-164

Anadolu'daki tarihi ile mahdut tarih anlatısını daha uzak bir geçmişe doğru aşan "hümanist", laik bir tarih anlatısıdır bu:

İlk iş bu topraktan çıkan her şeyin bizim olduğuna inanmak, inandırmaktır. Batı kültürünün temeli diye Avrupa'da, Amerika'da aradığımız değerlerin hepsi Anadolu'dan çıkmadığıdır. Fransızca yoluyla Latince mi öğrenelim? Hayır. Çanakkale'nin birkaç kilometre ötesinde Troya yıkıntularını herkese açarak Homeros'un destanlarını okumanın çarelerini bulalım. Öğrenme hevesimiz havada kalan soyut kavramlara tutunmak için boşuna çırpınmasın, gözümüzün gördüğü, elimizin değdiği taşları ve toprakları konuşuralım. Bize kitaptan çok daha fazla bilgi vereceklerine hiç şüphe yok. Kültürümüze de temel olabilirler, çünkü üzerine bastığımız topraktan çıkmadırlar. Biz ilkeğ kültürlerinin doğrudan doğruya mirasçılarımız... Bu kültür mirasını Türkiyeli insanlara kısa yoldan benimsetmek her Türk aydınının ilk ödevi olmalıdır.⁸³

Milli Eğitim Bakanlığı'nın 1940-1966 yılları arasında çıkardığı "Tercüme" dergisinin yazar ve çevirmenlerinde biri olan Azra Erhat'ın sözleri bir dönemin devlet politikasını yansıtmaktadır. İsmet İnönü döneminin tarih anlatısı, İslami vurgularından arındırılmış, Halkevleri ile taşra insanların bir kültür seferberliğine koşulduğu, Köy Enstitüleri ile köylü çocuklarının, yine köyleri için öğretmen olarak yetiştirildikleri yıllara denk gelir. Dünya klasiklerinden yapılan çevirilerle Türk insanı ulaşılacak istenen Batı uygarlığına hazırlanmaktadır. Mavi Anadolucu Sabahattin Eyuboğlu'nun Tercüme Bürosu'nun yöneticilerinden biri olması şaşırtıcı değildir.⁸⁴ Eyuboğlu, aynı zamanda Hasanoğlu Köy Enstitüsü'nde de hocalık yapmaktadır o yıllarda. Bu eğitim seferberliğinin resmi tarih anlatısını Mavi Anadoluculuk olarak adlandırılan bu grup oluşturmuştur. Dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan-Âli Yücel'in Tercüme dergisinin "Yunan Özel Sayısı"ndaki sözleri Erhat'ın görüşleri ile tam bir uyum içindedir:

Eski Yunan'ın sömürgeleri bilinen ve kendilerini onların torunları sayan insanlardan geriye aldığımız toprakların altında ve üstünde bizim olan Eski Yunan eserlerini, bugünkü medeniyetimizin bütün dünyanın istifadesine açık malları belliyoruz. Garp biliminin ilk kurucusu sayılan Thales güzel Menderes'imizin ağzındaki Milet şehrendendir. Onun için, yeni hali kadar 25 asır önceki durumu ile de bu yerleri ve bu yerlerin üstünde gelip geçmiş insanların eserlerini, her bakımdan benimsiyoruz ve kendi sorumluluğumuzda tutuyoruz. Ege denizini aşarak Yunanlıların ihtirasla dövüşüp zaptetmek istedikleri Troia şehri, aziz vatanımızın bahtiyar bir parçasıdır. Onun için, eski Yunanlılar belki vatandaşımız değil, fakat topraktaşımız hissetmeliyiz.⁸⁵

⁸³ Azra Erhat, *Mavi Anadolu*, İstanbul: Can Yayınları, 2009, s. s. 21-22

⁸⁴ Eyuboğlu, 1933-1947 yılları arasında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde doçentlik, maarif müfettişliği, Talim Terbiye Kurulu üyeliği, Hasanoğlu Köy Enstitüsü'nde kültür dersleri öğretmenliği, Tercüme Bürosu başkan yardımcılığı gibi görevlerde bulunmuştur. Bkz. Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, c. 1, s. 344-345

⁸⁵ Yücel, "Önsöz", *Tercüme Dergisi Yunan Özel Sayısı*, S. 29-30, 1945, s. III

Söylendiği gibi, yeni devlet lâik bir devlettir ve aynı zamanda bir ulus devlettir. Bu özellikleri ile Batı'yı kendine örnek almaktadır; ama en büyük düşmanı da “milli (ulusal)” olmasından dolayı, Batı'dır. Mavi Anadoluçuluk tam da bu çelişkinin aşılmasını sağlayan bir tarih yorumunu sunuyordular yeni devlete:

Bu hareketin iki önemli bileşeni bulunmaktadır. İlki Batı kültürüyle bir bütünleşmeyi sağlayıp hümanist bir yeniden yapılanmayı/uyanmayı/aydınlanmayı sağlamak amacıyla ortaya konulan eğitim ve kültür tasarısı, ikincisi ise ortak bir tarih bilincinin oluşturulmasına yönelik ortaya atılan tarih tasarısıdır. Mavi Anadoluçuların gerek eğitim yoluyla ortak bir bilincin yaratılması gerek her şeyin kökünü Anadolu'da bulma çabası, Batı uygarlığına doğuşunu bu topraklara bağlayarak eklemleme biçiminde gelişen varolan kültürü yeniden yapılandırma girişimi, Batı'yla nefret-hayranlık ikiliğinde yarılmış ilişkisi ulusun “milli” kültürünün kurulması yolunda Kemalizmin bu alandaki projesiyle yer yer örtüşmeler yaşamıştır. Dinsel göndermelerden kendini sakınarak ilerleyen bir Türk milliyetçiliği için verimli bir toprak olan Mavi Anadolu düşüncesi 1950'lerden sonra hâkim Kemalizm yorumu için elverişli değilse de toplumsal ve kültürel düzeyde etkileri hâlâ çok güçlü bir anlayış olarak varlığını sürdürmektedir.⁸⁶

Bu noktada Azra Erhat'ın mitoloji yorumunu anmak yerinde olacaktır. Tarih kasıtlı olarak saptırılmıştır. Uygarlığın kökeni, dolayısıyla Yunan ve Roma mitlerinin kökeni Anadolu'dur; ancak bu Batılılar tarafından kasten saklanmaktadır ya da saptırılmaktadır:

Mitoloji diye bir kitap yazmaya girişince bu bin bir kaynak arasından hangisini seçip anlatsın çağdaş bir yazar? Kaldı ki mitoloji deyince başta Yunan-Roma mitolojisi diye bir kavram akla gelir. Bu anlayış da hatalıdır. Aslında bir Akdeniz çevresi efsaneler topluluğu vardır, onu Yunanistan ve Roma'ya mal etmemiz, bu efsanelerin Yunanistan ve Roma uyruklu yazarların kalemıyla Yunanca ve Latince olarak yazılmış olmasından ileri gelir. Oysa bu efsanelerin çıkış yeri ne Yunanistandır, ne de İtalya, Anadolu'dur, Girit'tir, Mezopotamya'dır, Fenike, Mısır'dır, ya da bütün bu yerlerdeki sözlü geleneklerin karışımından ortaya çıkmış bir bütündür. Yunanlı ya da Romalı kaynak yazarlar anlattıkları efsanenin asıl kaynağını araştırmazlar, onu bilseler bile kimi siyasal amaçlar güderek saklarlar, bile bile değiştirirler. Hem ozanlar ve yazarlar özgür müdürler? Kimin için yazdıkları, kime hizmet ettikleri belli olur. En büyük iki destan yazarı buna örnektir: Homeros İonyalıdır, gönlü Troya'dan yanadır, ama efendileri Troya savaşını kazanmış, Anadolu'nun kilit noktası olan Dardanos kalesini yıkmış Akhalardır, onları kahraman göstermek zorundadır, oysa asıl insan kahraman Hektor'dur İlyada'da. Vergilius ise Augustus çağının kültür politikasına hizmet etmekle görevlidir., Roma'ya bir kahramanlık geçmişi yaratmak amacıyla yazar Aeneis destanını ve Homeros'un tam tersine asıl gücü kuvvet Troyalılarda göstermeye çalışır. Bu açı ve erek farkı mythos anlatımında da farklılıklara yol açar.⁸⁷

Böylece mitolojinin “doğru” bir tarihsel yorumunu vererek, bir düzeltmeye gidiyor Erhat. Anadolu'nun görmezden gelindiği anlatıyı coğrafi kökenine geri döndürüyor, onu doğru

⁸⁶ Karacasu, “Mavi Kemalizm’ Türk Hümanizmi ve Anadoluçuluk, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce*, C. 2, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, ss. 334-335

⁸⁷ Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2012, ss. 7-8

yerine oturtuyor. Bu da onu, farklı bir açıdan da olsa, bir geleneğe bağlıyor ki bu da yine Anadoluçuluktur.

Kimisi İslami bir sosyalist Anadoluçuluk tasavvur ederken⁸⁸, kimisi muhafazakâr bir köycülükte ısrar ediyor Anadoluçuların.⁸⁹ Kimisi dindar bir dünya görüşüne sahipken,⁹⁰ kimisi dinle arasına bir mesafe koyuyor.⁹¹ Ortak yanları, bir vatan olarak Anadolu, Anadolu insanı, Anadolu kültürü; ama ortak olan bir yanları daha var.

Anadoluçular; laik, dindar, muhafazakâr ya da reformist, Batı karşıtıydılar. İçlerinde Sabahattin Eyuboğlu⁹² gibi Avrupa'ya ilgisini gizlemeyenler olsa da, yazılarında, eserlerinde ortak oldukları bir yöndür bu: Anadolu Doğu'dur. Düşman olan Batı'nın karşı kutbudur. Yukarıda da söylediğimiz gibi içerisinde pek çok çelişki barındıran bir durumdan söz ediyoruz. Cumhuriyet Türkiye'sinin kendisine hedef olarak gördüğü uygarlık düzeyi Batı'dır. Tasfiye ettiği sistem, İslam epistemolojisine dayalı Osmanlılıktır. Ama buna karşılık yeni devletin bir "ulus" yaratmak için kullandığı söylem "Anadolucu"dur, Doğucudur. Kurulan vatan Anadolu'nun merkezi bir önem taşıdığı bir coğrafyadadır. Yeni devletin başkentinin "Anadolu'nun bağrında" kurulması bir tesadüf olamaz.⁹³

Yukarıda da gördük ki, Tanzimat aydını için Batı ile ilişkiler eşitler arası bir ilişkiydi. Ahmet Mithat, hiçbir biçimde kendi Osmanlı kimliğinin bir Batılıdan aşağı olduğunu düşünmez. Hatta "garb"ı içinde bulunduğu manevi buhrandan kurtaracak olan "şarklılar, Müslümanlar"dır Ahmet Mithat'a göre.⁹⁴ Şinasi'de görüldüğü gibi sentetik bir düşünce ile algılanır Avrupa/Batı Tanzimat aydınları arasında. Servet-i Fünûn döneminde ise, Avrupa'nın ileri bir toplum olduğu, Osmanlı'nın ise bu ileri toplumun gerisinde kaldığı düşüncesi yaygındır. Ama Batı'nın hem düşman olarak görülmesi hem de hayranlık uyandıran bir uygarlık düzeyi olarak örnek alınması yeni bir tavidir.

Tanzimat ve devamındaki Osmanlılarda planlı, programlı bir Batı düşmanlığı olduğunu görmüyoruz. Oysa Cumhuriyet Türkiye'si için aynı şeyi söyleyemeyiz. Batı ile

⁸⁸ Nurettin Topçu, *Ahlâk Nizamı*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999, s. 160-180

⁸⁹ Çınar, *Anadoluçuluk ve Tek Parti CHP'de Sağ Kanat*, s. 214

⁹⁰ Safa, *Türk İnkılabına Bakışlar*, s. 160-165

⁹¹ Eyuboğlu, *Mavi ve Kara*, s. 153

⁹² Eyuboğlu çağdaş değerlerin yaşatıldığı yer olarak Avrupa'yı görür (Eyuboğlu, *Mavi ve Kara*, s. 169-171); ancak katı bir Hellen ve Avrupa karşıtı olan Halikarnas Balıkcısı'nın bu yönünü hiçbir zaman eleştirmez (Eyuboğlu, *Sanat Üzerine Eleştiriler ve Denemeler*, s. 338-341).

⁹³ Cemile Burcu Kartal, "Ankara'nın Başkent Oluşu Sürecinde Dönem Basınında Ankara ve İstanbul: 'Makarr' ve 'Payitaht'", *Ankara Araştırmaları Dergisi*, S. 1, ss. 75-88

⁹⁴ Parla, *Babalar ve Oğullar*, s. 41

askeri bir kapışmadan sonra, durum farklılaşmıştır artık. Yeni devletin kurucularının da, yazarlarının da, sanatçılarının da kafası karmakarışıktır. Batı ile ilgili her düşünceye düşmanca tutumları besleyecek derin bir şüphe eşlik edecektir. Batı uygarlığına bakışı Anadoluçulardan farklı olmayan Attila İlhan'ın kitabına verdiği isim, bu anlamda manidardır: Hangi Batı?

Cumhuriyet kuşaklarının dramı Atatürk sonrasında başlar. Çağdaşlaşmayı batılılaşma yapan sonrakilerdir... Eğer bana ilkokuldan başlayarak emperyalistlere karşı doğu ülkelerinin ilk kurtuluş savaşlarından birini verdiğimiz, öteki 'mazlum milletlerin kurtuluşu için de savaştığımız' öğretilse, ülkemizin geleceğinin 'gerçek üretici olan köylünün' elinde olduğu, endüstrileşmenin 'bizi mahvetmek isteyen emperyalizme ve bizi yutmak isteyen kapitalizme karşı' tek kurtuluş dayanağımız olduğu belirtilse, acaba sosyalizmin babalarına o kadar heyecanla sarılır mıydım?... Hayır, bize bunları öğretmediler: Lisede Sophokles okuduk, klâsik Türk sanat musikisine sövmeyi, Divan şiirini hor görmeyi, buna karşılık devletin yayınladığı kötü çevrilmiş batı klâsiklerine körü körüne hayranlık göstermeyi öğrendik. Sanki Sinan Leonardo'dan önemsiz, Mevlâna Dante'den küçüktü, İtrî ise Bach'ın eline su dökemezdi. Aslında kültür emperyalizminin ilmiğini kendi elimizle boynumuza geçiriyorduk, ulusal bileşim arama yerine hazır bileşimleri aktarma hastalığımız tepmişti, o kadar ki İkinci Dünya Savaşı sonrasında batılı emperyalizmin örgütlü politikasını uygulamaya kendiliğimizden talip olduk.⁹⁵

Attila İlhan, Peyami Safa'da da görülen; kaynaklara dönmek, öze dönmek, kendini bulmak gibi bir itirazın sözcülüğünü yapıyor kitabının pek çok yerinde (aktaran Gürbilek, 2007:181)⁹⁶. Ancak onun ve diğer Anadoluçu yazarların Batı'ya karşı takındıkları bu tavır, Batı'yı eksik ya da yanlış tanımlarından kaynaklanmış gibi de görünmüyor. Öncelikle Attila İlhan; İzmir doğumludur, sanat yaşamında Paris'te geçirdiği yılların büyük etkisi vardır. Cevat Şakir Kabaağaçlı, Girit'te doğmuş ve yüksek öğrenimini İngiltere'de yapmıştır. Arapça ve Farsçanın yanı sıra İngilizce, Fransızca, İtalyanca, İspanyolca, Latince, Yunanca bilir. Nurettin Topçu Erzurum'dan İstanbul'a göç etmiş bir ailenin çocuğu olarak İstanbul'da doğar. Lise ve üniversite hayatı Fransa'da geçmiştir. Necip Fazıl'ın dergisinin adı "Büyük Doğu"dur; ama şair İstanbulludur ve bir süre Paris'te yaşamıştır, eğitimini Batılı okullarda

⁹⁵ Attila İlhan, *Hangi Batı*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2012, s. 14-15. Attila İlhan'ın Atatürk devri müzik politikaları ile ilgili görüşleri yanlıştır. 29 Aralık 1926'da Dârülelhan'ın (Konservatuar) "Şark Musikisi" bölümü kapatılmış, ülkede müzik eğitimi Batılı kurallara ve anlayışlara göre verilmeye başlanmıştır. Bu yasak 3 Mart 1976'da Türk Musikisi Devlet Konservatuarı kuruluncaya dek sürmüştür. 1924'ten itibaren Ali Rifat Çağatay'ın Acemaşiran bestesiyle okunan İstiklal Marşı, izlenen bu politikaya uygun olarak, 1930'dan itibaren Osman Zeki Üngör'ün Batılı tarzdaki bestesiyle okunmaya başlanmıştır. (Adnan Adıgüzel, "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türk Müziğinde Batılılaşma Faaliyetleri ve Türk Müziği'nin Yasaklı Yılları", *The Journal of Academic Social Science Studies*, 5/7, s. 4, 2012).

⁹⁶ Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, s. 184.

yapmıştır. Tipik Anadolu biyografileridir bunlar.⁹⁷ II. Abdülhamit'i deviren subayların onun açtığı okullarda yetişmesi gibi, Batı karşıtı Anadoluocular da yine Batı üniversitelerinde, kentlerinde yetişmiş insanlardır. Bunu nasıl açıklayacağız?

Batı ile karşılaşma sert, yıkıcı bir halde olunca, Batı algısı da doğal olarak onun kötü taraflarına odaklanarak ortaya çıkıyor ve bu durumda Batılı bir eğitimden geçmek, hatta Batı'da yaşamak nefreti azaltmıyor; çoğu kez artırıyor. Bunun Üçüncü Dünya'da pek çok örneği vardır. Marksizmi Khimer milliyetçiliği ile sentezleyen ve radikal bir Batı karşıtı olan Pol Pot Paris'te radyo teknolojisi okumuştur. Ali Şeriatî uzun yıllar Paris'te yaşamıştır ve Marksizmin İslamî bir yorumunu yapmakla tanınır, eleştirisinin hedefinde Batı uygarlığı vardır. Başlangıçta Osmanlılık fikrine yakın duran Sati Hüsri, Baasçılığın fikir babasıdır. Fransız Aydınlanma felsefesine karşı olan Fichte ve Herder gibi toprak ve kan birliğine dayalı bir halkçılığı destekleyen Alman romantiklerinin ateşli bir öğrencisidir. Arap milliyetçiliğinin en büyük düşmanı olarak Batı'yı görür⁹⁸. Bu insanların da ortak yönleri, Anadoluocular gibi, Batı'yı/Avrupa'yı yakından tanıyan insanlar olmalarıdır.

Ian Buruma ve Avishai Margalit, Batı'nın düşmanları tarafından insanlık dışı, şeytani bir varlık olarak resmedilmesine "Garbiyatçılık" adını veriyorlar. Ama işin asıl ilginç tarafı buradadır: Garbiyatçılığın düşünce cephaneliğini besleyen bütün kavramlar da yine Batı'da doğmuştur bu yazarlara göre.⁹⁹

Benzer nedenlerin benzer sonuçları doğurduğu bir durumdan bahsedeceğiz. Almanya'dır söz konusu olan.

Avrupa devletleri arasında Almanya'nın özel bir yeri vardır. İngiltere, Fransa hatta Hollanda kadar merkezi bir devlet geleneğine sahip olamayan Almanya, 18. yüzyılda bile hala üç yüz prenslik ve bin iki yüz alt prenslikten oluşuyordu ve daha da önemlisi Otuz Yıl Savaşları¹⁰⁰ sonucunda meydana gelen şiddetli kargaşa Almanya'nın merkezi bir devlet haline gelip büyümesinin önüne geçmişti:

⁹⁷ Biyografiler için bkz. *Tanzimat'tan Günümüze Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, 2 cilt, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001

⁹⁸ Ian Buruma ve Avishai Margalit, *Garbiyatçılık*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 112-113.

⁹⁹ Garbiyatçılık: İngilizce orijinal adı "Occidentalism" olan kitap, Edward Said'in Batılıların Doğu anlayışlarını anlattığı kitabı "Orientalism" kitabı Türkçeye "Şarkiyatçılık" olarak çevrildiği için, iki kitap arasında bir paralellik kurulabilmesi için bu şekilde çevrilmiştir. (Buruma ve Margalit, *Garbiyatçılık*, s. 6.)

¹⁰⁰ Otuz Yıl Savaşları (1618-1648): Protestanlar ile Katolikler arasında yaşanan temelde dinsel nitelikli savaşların genel adı. Savaş Almanya topraklarında meydana gelmiştir. Bir birlik kurarak 1618 yılında ayaklanan Protestanlar Fransa, Hollanda ve İngiltere'nin desteğini alırken, Katolik Alman prenslikleri ise Kutsal Roma

...bu savaşlar sırasında, aralarında Fransa'dan gelenlerin de bulunduğu yabancı askerler, Alman nüfusunun geniş bir kesimini mahvetmiş ve öldürmüş, bir kültürel gelişme olabilecek şeyleri kan deniziyle ezmişti. Bu, Avrupa tarihinde eşi görülmemiş bir talihsizlikti. Cengiz Han'dan beri herhangi bir sebeple bu kadar çok insan öldürülmemiş ve Almanya'ya düşen felaket ezici olmuştu. Bu olaylar, onun ruhunu o denli ezdi ki, Alman kültürü taşralaştı, parçalanarak o minik kasvetli taşra saraylarına dağıldı. Ne bir Paris'leri vardı, ne merkezleri, ne yaşamları, ne gururları, ne gelişme, dinamizm ve iktidar duyguları. Alman kültürü ya Lutherci türünden aşırı skolastik bir ukalalığa –titiz, ama hayli kuru bir bilginliğe- dönüştü ya da bu bilginliğe karşı, insan yaşamının iç ruhuna yönelik, bir isyana. Bu hiç kuşkusuz Luthercilikten dürtüleniyordu, fakat özellikle de büyük ilerici Batılı Devletler karşısında kapıldığı bir çeşit devasa aşağılık kompleksinden. Hele Fransa, onları ezmeyi ve küçük düşürmeyi başarmış olan, o ışıltılı parlak Devlet, bilimlere ve sanatlara, insan yaşamının bütün alanlarına, o zamana değin görülmemiş bir küstahlık ve başarıyla egemen olmuştu. Bu gerçekten de, Almanya'da onyedinci yüzyıl sonlarının hayli hüznü Alman ballad edebiyatında ve halk edebiyatında etkileri görülebilen, kalıcı bir keder ve aşağılanma duygusu yaratmıştı...¹⁰¹

Bu aşağılık kompleksinin bir ürünü olarak Batı düşmanlığının edebiyatını besleyecek olan Alman romantizmi doğar. Avrupa'nın muzaffer ülkelerine, özellikle Fransa'ya karşı beslenen derin nefret giderek bir Avrupa karşıtlığı olarak kendini gösterir: “Köksüzlük imgesiyle, kibirliliğiyle, açgözlülüğüyle, hoppa kozmopolitliğiyle Şehir'e; bilim ve akılcılıkta kendini gösteren Batı düşüncesine, kendini feda etmekten çekinmeyen kahraman karşıtı olan yerleşik burjuvaya ve saf inanca dünyada yer açabilmek için kafası ezilmesi gereken kâfirlere düşmanlık.”¹⁰²

Burada Köksal Alver'in Anadoluçuluk için saptadığı durumun bir benzeri söz konusudur: İmparatorluğun tasfiyesiyle modern Türkiye'nin doğmasından çok önce Almanya da bir “daralma ideolojisi”nin pençesine düşmüştür. Toprak kaybettikçe, Batılı güçlerin yıkımına maruz kaldıkça içine kapanmıştır:

Olan, derinden bir tür geri çekilmeydi. Koşutluklara bakmak tehlikeli olmakla birlikte, bazan insanlık tarihinde böyle olur –insanın kendisini gerçekleştirmesinin doğal yolu tıkanınca, insanlar kendi içlerine çekilirler, kendileriyle ilgilenirler, kötü bir kaderin kendilerine dışsal olarak kapattığı o dünyayı içsel olarak yaratmaya çalışırlar... Dünyadan gerçekten istediklerinizi elde edemeyecekseniz, kendinize onları istemediğinizi öğretmelisiniz. İstediklerinizi alamayacaksanız, kendinize alabileceğiniz neyse onu istemeyi öğretmelisiniz. Bu, iç derinliklere, bir çeşit içkaleye ruhsal olarak çekilmenin çok sık görülen bir biçimidir – orada dünyanın bütün korkutucu kötülüklerine karşı kendinizi kapılar ardına kilitlemeye

İmparatorluğu'nun desteğini almışlardır. Önceleri tamamen bir dinler arası savaş görünümündeki çatışmalar, Katolik Kutsal Roma İmparatorluğu'na karşı bağımsızlık talebiyle Protestan prensliklerinin ayaklanmasıyla iyice karmaşık bir hal almıştır. Savaş sonucu Almanya'nın 20 milyon olan nüfusu 14 milyona kadar düşmüştür. (Yalçın Alganer ve Müzeyyen Özlem Çetin, “Avrupa'da Birlik ve Bütünleşme Hareketleri”, Marmara Üniversitesi İİBF Dergisi, 12, 2007, s. 292-293)

¹⁰¹ İsaiah Berlin, *Romantikliğin Kökleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 55.

¹⁰² Buruma ve Margalit, *Garbiyatçılık*, s. 16.

çalışırsınız... Kendi çevrenize, incinebilecek yüzeyinizi azaltmaya çalışarak sıkı bir duvar özersiniz – olabildiğince az yaralanmak istersiniz. Üstünüze her türlü yaralar yığılmıştır; onun için, kendinizi olabilecek en küçük alana bağlarsınız ki, yeni yaralar için olabilecek en az yeriniz açıkta kalsın... Sonuç, yoğun bir iç yaşam, büyük miktarda çok etkili ve çok ilginç, ama son derece kişisel ve şiddetle duygusal edebiyat, zekâ/zihinden nefret ve elbette, her şeyin başında Fransa'dan, peruklardan, ipek çoraplardan, salonlardan, yiyicilikten [irtişadan], generallerden, imparatorlardan, servetin, kötülüğün ve şeytanın cisimleşmiş hali olan bu dünyanın bütün büyük ve görkemli figürlerinden nefret. Bu, sofu ve aşağılanmış bir halk açısından doğal bir tepkidir ve başka yerlerde de öyle olmuştur. Bu, özellikle Almanların o belirli dönemde yatkın buldukları gibi, kültür-karşıtlığının, aydın-karşıtlığının ve yabancı düşmanlığının belirli bir biçimidir.¹⁰³

Berlin'in yukarıda işaret ettiği durumun sonucu sınırsız bir otantiklik, folklorik öğelerle süslenmiş mistik bir edebiyattır. Nitekim Alman romantik akımının öncü isimlerinden Johann Gottfried von Herder bir ırkçı değildir belki; ama “ulusların organik topluluklar olduğuna, tıpkı ağaçlar gibi geliştiğine, öz toprağına kök saldığına inanan keskin bir folklorcü”dür.¹⁰⁴ Berlin'in romantiklerden saydığı ünlü Alman filozofu Friedrich Nietzsche de Avrupa'dan, Avrupalılık fikrinden nefret eden bir Batı karşıtıdır. Batı ya da Avrupa, on yıldan on yıla batmakta olan bir dünyadır ona göre. Yayılan kapitalizm, piyasa ekonomisi, demokratikleşme tüm değerlerin yitirilmesinin nedenidir:

Bu bayağı ve saçma sapan ortamda, bir işaret şaşırtıcı değildir: Kitleler parayı Tanrılaştırdılar! Çünkü “Para güç, zafer, üstünlük, paye, nüfuz demektir.” O, güç istemi sanılan şeyi dışa vurur ve güç olduğuna inanılan şeyin hizmetindedir. Almak ve sahip olmak susuzluğunun insan türünün yarası haline geldiğini gösteren bu Tanrı, varoluşu uğursuz bir komediye dönüştürür –ticaretin kral olduğu bir komedi: Maddi ve manevi her şey satılık olmuş, paraya dönüştürülmüş, yani türdeşleştirilmiştir. Her şey sarsılır: Yeryüzünü de bu evrensel değer yitimi sarsar. Farklılığın saltanatının artık hiçbir geçerliliği kalmaz. Artık, başkasılığın anlamı kalmamıştır. Soyluluğun belirtisi olan sınıf ve mesafe duygusu yok olmuştur. Toplumun basitliği böyledir işte. Anonimlik, kitlelilik, kişiliksizlik, toplumsal dünyanın farklı bütünler oluşturan türdeş unsurlarını..., yoksunluk ve vasatlık olan tekbiçimciliğe ve tekdüzeliğe vardırır. Batı'da her yerde, doğuştan gelen güç istemi tersine çevrilerek özgünlük yetersizliğine dönüşmüştür. Yakında kültür yasa girecektir; “kara bir örtü” tüm dünyayı kaplamaktadır. Her şey, çoktan, iç karartıcı bir günbatımından ibaret olmuştur: Toplumsal hiçlik yayılmaktadır.¹⁰⁵

Herder, 1770'lerde Paris'e gittiğinde Fransız entelektüelleriyle ilişki kurmakta zorlanır. Parisli muhalif aydınlar ona son derece yapmacık, bencil ve ruhsuz görünür.¹⁰⁶ Almanya'nın ateşli romantiklerinin değer verdiği insan tipi; ne Nietzsche'nin nefret ettiği paradan anlayan adamlar ve kadınlardır ne de Paris'in özentili aydınlarıdır. Romantik

¹⁰³ Berlin, *Romantikliğin Kökleri*, s. 56-58.

¹⁰⁴ Buruma ve Margalit, *Garbiyatçılık*, s. 35.

¹⁰⁵ Simone Goyard-Fabre, “Nietzsche: Modern Devletin Eleştirisi”, *Cogito*, 25, 2001, s. 152, 155.

¹⁰⁶ Berlin, *Romantikliğin Kökleri*, s. 59.

Almanya büyük şeylere kendilerini adayanlara değer verir. Bu büyük şeylerin neler olduğunun bir önemi yoktur. Önemli olan adanmış olmaktır: “Böyle yapmazlarsa, o zaman onlar *philistine*’lerdir, burjuvazinin üyeleridir, o zaman onlar iyi insanlar değildir ve haklarında yazı yazmaya değmez.”¹⁰⁷

Batı uygarlığının eş tutulduğu paradan nefret, salon erkeğinden/kadınından nefret, yabancından nefret, ışıltılı kentlerden nefret, rasyonalizmden nefret... Bunun karşısında kahramanlık arzusu, doğaya özlem, “hallerinden memnun, basit köylülerin alışılmış görünüşleri ve sesleri... toprağın pembe yanaklı evlatlarının sağlıklı ve mutlu bilgeliği”, diğerkâmlık, coşkulu duygular..¹⁰⁸. Bütün bunlar Alman romantizminin Batı ile nefret dolu ilişkisinde ortaya çıkardığı temel izleklerdir edebiyatta. Avrupa’yı hem öğretmeni hem işgalci emperyalist, hem tutku ile bağlı olduğu ideallerin yurdu hem de soysuzluğun kökeni olarak gören Anadolucuların da eserlerindeki belirgin izleklerdir bunlar. Batı karşıtlığı ve milliyetçi vurgu belirgin bir şekilde Alman romantikleri gibidir bu grupta yer alan yazarlarda.

Peyami Safa için Batı; Yunan, Roma ve Hıristiyanlıktır ve bu üç etkinin dışında kalan herkesi dışlar.¹⁰⁹ Nurettin Topçu için Batı, önceki uygarlıkların dayandığı ruhi ve ahlaki temelleri yıkan bir sömürücüdür.¹¹⁰ Necip Fazıl Kısakürek için Batı Müslüman dünya için tuzaklar hazırlayan, maddi olarak zenginleştikçe manevi bir buhran içine sürüklenen bir dünyadır.¹¹¹ Cemil Meriç için Batı, iflah olmaz bir Osmanlı ve İslam düşmanıdır. Avrupa’nın bu görüşünü değiştirmenin imkânı yoktur Meriç’e göre: “Bütün *Kur’an*’ları yaksak, bütün camileri yaksak, Avrupalının gözünde Osmanlıyız; Osmanlı, yani İslâm. Karanlık, tehlikeli, düşman bir yığın!”¹¹²

Örneğin Kemal Tahir’in tarihi romanı “Devlet Ana” Batı karşıtlığı açısından tipik bir Anadolucu romanıdır. Berna Moran bu romanda, Batı ve Doğu karşıtlığını yazarın ısrarla vurgulamak istediği bir karşıtlık olarak yorumlar:

Kemal Tahir, Batı ve Doğu toplumları arasında kurduğu karşıtlığı, ahlak düzeyinde en abartılı biçimde vurgular. Türkler, törelere bağlı, dürüst, insancıl, erdemli ve barışseverdirler. Feodal düzenin ürünü olmadıkları için Bizanslılar da dürüst, yiğit ve güvenilir insanlardır. Bilecik tekfurunu Rumanos, Osman Bey’in güvenilir dostudur; Köse Mihail yiğit ve dürüst, soylu bir Bizanslıdır. Papaz Pop Markos da Hıristiyan-Müslüman ayırmayan, Türk dostu, doğru bir papazdır.

¹⁰⁷ Berlin, *Romantikliğin Kökleri*, s. 31.

¹⁰⁸ Berlin, *Romantikliğin Kökleri*, s. 35.

¹⁰⁹ Safa, *Türk İnkılabına Bakışlar*, s. 115.

¹¹⁰ Nurettin Topçu, *Kültür ve Medeniyet*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998, s. 92.

¹¹¹ Kısakürek, *İdeolocya Örgüsü*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2003, s. 80-83.

¹¹² Cemil Meriç, *Umrandan Uygarlığa*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004, s. 9.

Romanda kötülüğü, Batı feodalizminin ürünü olan Notüs Gladyüs ve onunla işbirliği yapan müttefikleri temsil eder. Filatyos ve Aya Nikolas feodal düzene imrendikleri için; bir zamanlar Osman Bey'in dostu olan Rumanos ve Eskişehir Sancak Beyi Alişar, kadın tutkusu yüzünden; Keşiş Benito, sırf ortalık karışsın diye alçakça işlere kalkışır. Cinsel bakımdan da sağlıklı kişilerdir kimisi. Romanos ve Alişar'ı yoldan çıkaran Osman Bey'e ihanet ettiren kadın tutkusudur. Benito oğlancıdır; Çudaroğlu da. Notüs Gladyüs ise, ayrıca cinsel bakımdan hasta bir sapıktır, çünkü seviştiği kadını o sırada boğarsa ancak doyuma ulaşabilmektedir.¹¹³

Anadolucular Avrupa'nın bu ruhsuz, mekanik, maddeci dünyasına karşılık yoğun bir iç yaşamın, mistisizmin savunucusudurlar. Nurettin Topçu'nun "Millet Mistikleri" hem topluma kaybettiği anlamını yeniden verirken, hem de yitirilmiş bir altın çağa duyulan romantik bir özlemi yankırlar. Politik bir ayırım da gütmez Topçu. Millet mistiği saydığı sosyalist yazar Sabahattin Âli'yi "Anadolu'nun toprağına olduğu gibi Anadolu'nun kalbine de en çok yaklaşan" bir yazar olarak değerlendirirken, "Avrupa'nın gözler kamaştırıcı yüzünü seyreden" yerli aydınların, "millet mistiği" Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu gibi bir Anadolu milliyetçisinin ruhunu anlamadıklarını iddia eder.¹¹⁴ Kimdir "millet mistiği"? Millet mistiği, insanlığın manevi değerlerini kendi iktidar ve mutlulukları uğruna insanlıktan çalanlara karşı, bir maneviyat, mistisizm savaşı veren ruh dünyasının fatihleridir: "Bunlar, bizdeki zaafı neşterlemekle işe başlarlar. Bu neşter bize ızdırap verici olduğu için onlar, kendilerine ilk düşman olarak kurtarmak istedikleri beşeriyeti bulurlar ve ilk mücadeleleri, kurtaracakları bu zümre ile olur. Bu mücadele, belki de mücadelelerin en çetindir."¹¹⁵

Mistisizme kaçış Necip Fazıl'ın, Kemal Tahir'in, Peyami Safa'nın, Halikarnas Balıkcısı'nın ve daha pek çok Anadolucunun eserlerinde ortak yöndür: Kısakürek'te sanattan maksat Allah'ı aramaktır.¹¹⁶ Peyami Safa'nın "Matmazel Noraliya"nın koltuğu adlı romanı, tıpkı Halide Edip'in "Sinekli Bakkalı" gibi mistik bir dünya görüşünün anlatıldığı bir romandır, Kemal Tahir'in "Devlet Anası"nda sonuçta ticari bir teşkilat olan Ahilik bile, Batı'daki lonca teşkilatından farklı olarak dinsel yönüyle tasavvufa bağlı bir kuruluş olarak anlatılır.¹¹⁷ Halikarnas Balıkcısı'nda da dünyadan el etek çekip mistik deneyimler yaşayan tiplere rastlarız. Örneğin "Gençlik Denizlerinde" kitabındaki "Bir Damla" adlı öykünün kahramanı Deli Aliş mistik bir deneyim geçirerek farklılaşır, bir içsel aydınlanma yaşar (G. D. s. 183-187).

¹¹³ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, c. 1, s. 225-226.

¹¹⁴ Nurettin Topçu, *Millet Mistikleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001, s. 104, 109.

¹¹⁵ Topçu, *Millet Mistikleri*, s. 68.

¹¹⁶ Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2006, s. 39.

¹¹⁷ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, c. 1, s. 217, 237.

Kente ya da kentliye karşı bakışta da bir ortaklık vardır. Kent bütün günahların serbestçe yaşandığı bir günahkârlık merkezidir. Anadoluocular için kent çoğunlukla İstanbul'dur. Ve İstanbul Batı'nın işgal ettiği bir yer olarak Kemal Tahir'de "esir şehir"dir¹¹⁸. Beş Şehir'in yazarı Tanpınar'da bile artık "sahnenin dışı"ndadır¹¹⁹. Topçu'nun anlattığı İstanbul bir hapisshaneden faksızdır. Kentteki tek olumlu tip bir taşralıdır. "Taşralı" adlı öykü kitabına adını veren öyküde Topçu, kentlilerin saf, bozulmamış Anadolu insanına hazırladıkları tuzakları, taşralının aşağılanışını anlatır. Bu öyküdeki Hasan kentlilerin hazırladıkları bir tuzak sonucu hırsızlıktan hapse düşer. "İstanbul bir cehennemdi"r, orada "herkes zebânidir", orası "Anadolu'nun kabri"dir: "...İstanbul'da bu efendilerin hepsinden işittiği 'alçak taşralı' sözü idi. Taşralı olmak bir kötülük müydü? Şerefli insan olmak için nereli olmak lâzımdı? Bu İstanbul'daki insanların çoğundan da kötülük geliyordu."¹²⁰ Alafranga züppenin yeni bir yorumu ile karşı karşıyayız: Züppe artık "hain" olmuştur:

...Felâatun ve Bihruz aptal, cahil ve gülünçtürler; sonrakiler okumuş, zeki ve tehlikeli. Birinciler alafrangalık uğruna servetlerini batıran mirasyedilerdir; ötekiler alafrangalığı servet yapma yolunda kullanırlar. Birinciler alay konusudurlar çünkü "olmak istedikleri" ile "oldukları" arasındaki farktan güldürü doğar; ikinciler ise gülünç değillerdir, çünkü olmak istedikleri gibi olmuşlardır. Bundan ötürü Ahmet Mithat, Recaizade Ekrem ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'da anlatım yolu mizahdır ve kahramanlarına gülerek bakar, onlara acırlar. Peyami Safa ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nda mizah yerine acı bir yergi görürüz; yansıttıkları sömürücü, alafranga kokuşmuş zümreye tiksinti ve nefretle bakar, onlara değil savaştan, sömürülen millete acırlar. Bütün züppeler arasında ortak tek nokta Türkleri ve Türklerle ilgili her şeyi hor görmeleridir.¹²¹

Kentin ve kentlinin bu resminin karşısında, doğa, kırlar ve köy yaşamı vardır Anadoluoculara. Cumhuriyet'in ilk yıllarında yazı yaşamına başlayan Anadoluocular, Metin Çınar'm da belirttiği gibi, köylerde ve köylülerde bozulmamış, saf bir yaşam kaynağı bulurlar. İşin gerçeği genç Cumhuriyet de köylü nüfusun yoğun olarak yaşadığı bir coğrafyada kurulmuştur. Bu köylü nüfusun eğitimi, köye bağlı kalkınma, köylünün yaşamının iyileştirilmesi Cumhuriyet döneminin yazarlarının da, politikacılarının da temel problemlerindedir.

Ayrıca köy Batı ile bir tutulan kentin tam karşıtı bir anlama sahiptir. Bu açıdan köycü düşünüş Anadoluçuluğun edebiyatını da derinden etkilemiştir. Bedri Rahmi ne zaman bir köy

¹¹⁸ Kemal Tahir, *Esir Şehrin İnsanları*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2005 ve aynı yazar, *Esir Şehrin Mahpusu*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2005.

¹¹⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999.

¹²⁰ Nurettin Topçu, *Taşralı*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998, s. 22, 24.

¹²¹ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, s. 267.

türküsi duysa şairliğinden utanır.¹²² Sabahattin Âli için şehirler tuzaktır; onun meskeni dağlardır.¹²³ Öykücü ve romancı Memduh Şevket Esendal Batı dünyasının simgesi olan endüstrinin ve endüstri medeniyetinin düşmanı olacak kadar köycüdür. Uygarlıklar arasında biri “yatay (ufki)” yani tarım ve diğeri “dikey (amudi)” yani endüstri uygarlığı olarak adlandırdığı bir ayrıma gider ayrıca Esendal. Sanatçının görevi “ufki medeniyet”i yani toprak medeniyetini, tarım toplumunu kabul etmek, yaymak ve savunmaktır yazara göre:

“Amudi medeniyet” yoktur beyefendi, ayakta duramaz, yaşayamaz... Bugün, gördüğümüz şeyler var ya, şu atomlar falan, yeni silahlar, icatlar ve siyasi krizler, buhranlar, bunların hepsi “amudi medeniyet”in çökmekte olduğunun delilidir. Ben, ergeç “ufki medeniyetin”, yani “toprak medeniyetinin” galebe çalacağına inanıyorum. İnsanların huzurunu, milletlerin istikrarlı bir hayata kavuşmasını, “toprak medeniyeti”nde görüyorum. Bu işi hükümetler yapamaz. Bu sanatkârın işidir. Bu fikri, çok taraflı işleyip, geliştirerek, olgunlaştırarak cemaatin önüne düşecek, “toprak medeniyeti” fikrine cemaati ısındırarak, bu fikri benimsetecek adam, sanatkârdır.¹²⁴

Halikarnas Balıkcısı'nın estetik dünyası zamanının bu Anadolu dünyası tasavvurları arasında şekillenmiştir. Halikarnas Balıkcısı da, tipik bir Anadolu olarak, Batı uygarlığının “amudi medeniyet” anlayışının karşısında bir “ufki medeniyet” savunucusudur, kent karşıtıdır. Tam da bu nedenlerle sürgün için gittiği bir köy görünümündeki Bodrum'dan bir daha İstanbul'a dönmek istemez. Mavi Sürgün'de Bodrum'da Cevat Şakir'in küllerinden Halikarnas Balıkcı'nın doğuşunu şöyle anlatır:

Parmaklarımı yosunlara, kumlara daldırdım. Güzel dünyanın kumlarını, deniz çakıllarını, yosunlarını, sanki inci pırlantaymışlar gibi yüzüme gözüme sürdüm, üstüme başıma avuç avuç akıttım. O deniz, o adalar güzellikte en aşırı hayalin cennet diye göz önüne getirebileceğinde bir kat daha güzeldi. Hele o berrak gök, uzaklıklarda ne uysaldı! Denizi, asma yapraklarının fısıltısını duyuyordum. Burada ölmeyecek kadar kuru ekmek ve suyla yaşamak mutluluğunu özlüyordum.

*Diz üstü düşmek, bir çeşit fırlamak, havalanmaktır. Babîâli yokuşunun boyunduruğuna vurulmuş olan Cevat, boş bir kalıp olarak yerde yığılı dururken, onun ortasında –içinde sanki bir milyar kuş, sevinçle cıvıldaşarak- **Halikarnas Balıkcısı** irkilip, dikilmeye koyuluyordu. Yerde bir kalıp kalıyordu. Yıllarca İsviçre'de yapılan Longine ya da Omega marka sağlam saatlere ve gündoğumu ve batımıyla ölçülen zamana göre Üsküdar'dan altı ay önce ayrılmıştım. Oysa ki yalan! Yerden kalkan “**Balıkcı**”, Üsküdar'dan binlerce yıl önce ayrılmıştı! Üsküdar çarşısından omuzları çökük olarak geçen adamdan, ta o kadar uzaktı ki. Oydu, ama tepeden tırnağa yepyeni... (M. S., s. 156-157)*

Halikarnas Balıkcısı'nın coğrafya ile karşılaşması bir yeniden doğuştur. Kuşağının diğer sanatçıları ile beraber değerlendirildiğinde anlam kazanacak mistik bir deneyimdir bu. Ve bu

¹²² Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Dol Karabakır Dol*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2012, s. 194

¹²³ Sabahattin Ali, *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004, s.31.

¹²⁴ Asım Karaömerlioğlu, *Orada Bir Köy Var Uzakta*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, s. 174-175.

deneyimin edebiyatı, Üçüncü Dünya edebiyatı bağlamında onun estetiğini oluşturacaktır: Zalim ve düşman Batı'nın karşısında uygarlıkların doğum yeri olarak Doğu'nun, "Mavi Anadolu"nun; kentin karşısında köyün, uçsuz bucaksız denizlerin; endüstriyel çağın çok öncesindeki eski zamanların yüceltiği romantik bir estetik.

1.3. Halikarnas Balıkcısı'nın Kurmaca Yapıtlarında Batı Karşıtlığı

Mehmet H. Doğan'a göre Halikarnas Balıkcısı'nın tüm yapıtlarında tek bir temel eğilim vardır: "Anadolu, Anadolu insanı ve onun Batı Uygarlığının kökeni olarak gösterilmeye çalışılan Hellen Uygarlığı karşısında savunulması." (Hey Koca Yurt içinde; 2001: 16).¹²⁵ Gerçekten de, kurmaca yapıtlarından basılmış radyo konuşmalarına kadar Cevat Şakir Kabaağaçlı'nın bütün eserlerinde bu tezin öne çıktığını görürüz. Bu ne anlama geliyor?

Halikarnas Balıkcısı, bu tutumuyla tarihi kasıtlı olarak yanlış yorumlayan Batı uygarlığına karşı yeni bir tarih okuması teklif ediyor okurlarına: Anadolu tüm uygarlıkların, dolayısıyla, Batı uygarlığının da doğum yeridir. Bu coğrafya uygarlığın kökenidir:

Gediz'in, Küçük ve Büyük Menderes'lerin suları, yalnız sazan ve yüz kiloluk yayın balıklarına değil, ama o balıklarla birlikte gelmiş geçmiş Anadolulu insanların görmüş oldukları düşlerini ve efsanelerini de taşıyorlar... Ama asıl bunlardan çok daha önemlisi, Galileo ile başlayıp Atomistlere varan 20. yüzyıl uygarlığının kökenini, yani Anadolu'nun İsa'dan önce yaşamış yedinci, altıncı ve beşinci yüzyılların filozoflarının da düşüncelerini de taşımıştır bu akarların suları. (H. K. Y. s. 16)

Yazar Anadolu coğrafyasını "uygarlıkların kökeni" olarak tanımlarken, Batılıların kendileri gibi Hristiyan olan Hellenlerle din üzerinden bir bağ kurduklarını ve yarattıkları Hellenizm tutkusu ile doğunun ya da Üçüncü Dünya'nın aydınlanmasının önüne geçtiklerini iddia etmektedir. Yazar Ortodoks ve Katolik kiliselerinin aralarındaki büyük ayrışmayı¹²⁶ görmezden gelir: Batı yekvücuttur. Tıpkı Peyami Safa, Necip Fazıl ve diğer Anadolucularda görüldüğü gibi, bir bütün olarak kendi aralarında anlaşmış Hristiyan bir kütledir. Yazarın Anglikanlığı doğuran Yüzyıl Savaşları'ndan, Protestan-Katolik ayrışmasından kaynaklanan Otuz Yıl Savaşları'ndan da haberi yok gibidir. Yazara göre Protestan, Katolik ya da Ortodoks, bir bütün halinde Batılılar bilinçli olarak Üçüncü Dünya toplumlarında bir aşağılık duygusu yaratmak için ellerinden geleni yaparlar (H. K. Y., s. 39, 121). Batı uygarlığına karşı zaman zaman ırkçılığa kadar varan düşmanca tutumuna rağmen Halikarnas Balıkcısı hakkındaki

¹²⁵ Mehmet H. Doğan, "Önsöz", *Hey Koca Yurt*, Halikarnas Balıkcısı (yaz.), Ankara: Bilgi Yayınevi, 2001, s. 16.

¹²⁶ Doğu Kilisesi (Ortodoksluk) ve Roma Kilisesi (Katoliklik) 1052'de daha çok siyasi nedenlerle birbirinden tamamen ayrılmıştır. Bu konuda bkz. Mehmet Katar, "Ortodoksluk", *Yaşayan Dünya Dinleri*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2007, s. 111-117.

anlatı, çoğunlukla, onun bir insan hakları savunucusu, bir anti-emperyalist, bir hümanist olduğu yönündedir.

Öner Yağcı'ya göre "Yazdıkları tümüyle bir insanlık şiiridir Halikarnas Balıkcısı'nın."¹²⁷ Azra Erhat'a göre Halikarnas Balıkcısı'nın "düşüncesi evrensel ve politikte(r); "kişiliğinin yönü tüm çoğulcu kapsamıyla belirli ve olumlu insanlığın ve insancılığın mutlu geleceği yolunda(dır)."¹²⁸ Mehmet Doğan ise Halikarnas Balıkcısı'nın portresini çizerken onun yapıtlarında insana, evrensel insan haklarına duyduğu saygının merkezi önemine dikkat çeker:

...70 yılı bulan sanatçılık uğraşı içinde, yazdığı romanlarda, hikâyelerde, mitoloji, tarih, Anadolu uygarlıkları üzerine yazılarda, kitaplarda kendine özgü bir dünya yaratmış bir insandır.

Bu dünya dört temel üzerine kuruludur.

Bunlardan birincisi, İnsana, insan aklına ve çabasına karşı duyulan sevgi, saygı ve güvendir. Bütün yazdıkları, "sırtını evrene dayamış, bütün yaradılışı arkasına almış canlı insanın" bir – ve başsız-sonsuz – serüvenidir desek daha doğru söylemiş oluruz.

...bu insanın özellikleri hep aynıdır: yaşama bağlılık, insani ilişkilerde dürüstlük, tok gözlülük, namusluluk, sömürüye, aldatmaya ve insanı küçük görmeye, küçük düşürmeye karşı koyu bir nefret ve direniş...¹²⁹

Hakkında Nazım Hikmet'in "Cevat Şakir, hepimizden büyük şair."¹³⁰ dediği yazarı yakın dostu Sabahattin Eyuboğlu İtalyan, İngiliz ve Fransız kültürlerini Akdeniz insanlarına taşıyan bir entelektüel olarak över.¹³¹ Yani Batı karşıtı olmak bir yana, Batı'nın kültürünü tanıtan biri olmasıyla öne çıkarıyor Eyuboğlu yazarı.

Edebiyat eleştirmenleri de Halikarnas Balıkcısı için yazdıkları eleştirilerde onu bir "hümanist" olarak resmediyorlar. Ahmet Oktay "Mavi Hümanizma"nın başlatıcısı olarak değerlendirdiği yazarın Anadolu kültürünü Hititlerden başlayarak Selçuklu ve Osmanlı'ya kadar bir bütün olarak ele aldığını söyler ve onun şovenist bir tavır takınmadığını özellikle belirtir.¹³² Fethi Naci için Halikarnas Balıkcı'sının eserlerinde insanlar arasındaki ayrım iyi "deniz insanları" ile kötü "kara insanları" arasındadır.¹³³ Olcay Öner Toy Halikarnas

¹²⁷ Öner Yağcı, "Halikarnas Balıkcısı Aydınlığı (ve Romanları)", Balıkcı'ya Merhaba *Halikarnas Balıkcısı Günleri*, Özgen Seçkin-Aydın Şimşek (haz.), Ankara: Edebiyatçılar Derneği Yayınları, 1999, s. 44.

¹²⁸ Azra Erhat, *Mektuplarıyla Halikarnas Balıkcısı*, İstanbul: Can Yayınları, 2002, s. 19.

¹²⁹ Mehmet Doğan, "Halikarnas Balıkcısı'nın Yarattığı Dünya", *Yeni Dergi*, 91, Nisan 1972, s. 170-181.

¹³⁰ Son Bin Fen Halikarnas Balıkcısı'nın Sarmal Yaşamı içinde, s. 53.

¹³¹ Sabahattin Eyuboğlu, *Sanat Üzerine Eleştiriler ve Denemeler*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1997, s. 339.

¹³² Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993, s. 784, 787.

¹³³ Fethi Naci, *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, İstanbul: Adam Yayınları, 1981, s. 352.

Balıkçısı'nın yapıtlarında insanların arasında yapılan ayırımın "iyiler ve kötüler", "denize tutkusu olanlar ve denizden nefret edenler" ya da "çalışanları sömürenler ve onlara baş kaldıranlar" arasında olduğunu söyler.¹³⁴ Fethi Naci de Öneroy da Halikarnas Balıkçısı'nın insan anlayışında bir kültür düşmanlığı, bir Batı karşıtlığı görmezler.

Halikarnas Balıkçısı'nın kendisi de yer yer şovenliğe, kültürel milliyetçiliğe karşı olduğunu söylüyor. Örneğin Mimar Sinan'ın etnik olarak Bulgar olduğu iddiası karşısında, "varsın olsun, biz meleziz" der ya da Türk mimarisinin Arap-Bizans kökenli olmasından bir rahatsızlık duymaz (D. Y., s. 16, 101). Ama yapıtlarına egemen olan esas düşünce, tipik bir Anadolu yazarı olarak, Batı karşıtı olmasıdır. Yazarın bütün yapıtlarına, hem kurmaca hem düşünce yapıtlarına, damgasını vuran da bu özelliğidir.

Türk edebiyatında Batı karşıtlığı belirli izleklerde yoğunlaşır, ki bunlar Halikarnas Balıkçısı'nın yapıtlarının da belirgin özellikleridir. Herkül Milas "Anadolucular" başlığı altında değerlendirdiği Halikarnas Balıkçısı, Kemal Tahir, Fikret Otyam, Hasan İzzettin Dinamo ve Yılmaz Karakoyunlu'nun metinlerinde ortak olan yönleri şu şekilde sıralıyor:

1) Rum 'bizden' sayılmaktadır; 2) ancak bu Rum, ulusal özellikleri yok olmuş, Türkleşmiş bir kimsedir; 3) Batı genellikle olumsuzdur, 'öteki' konumundadır; 4) Türk 'öteki'ne göre olumludur, üstündür; genellikle Anadolu ve Doğu üstündür. Bütün bu yazarların tek bir 'Anadolucu' başlığı altında ele alınması, büyük yakınlıklarından değil, birbirini anımsatan benzerliklerinden dolayı uygun görülmüştür.¹³⁵

Coğrafyanın ideolojik bir bakışla betimlendiği Halikarnas Balıkçısı'nın yapıtlarında bunların dışında başka izlekler de Doğu-Batı çatışmasının görünümüleri olarak karşımıza çıkarlar:

1) Özellikle Batı/Batılı düşmanlığı ile kendini var eden yoğun bir milliyetçilik ve otantiklik vurgusu. Bu düşünce uyarınca Batılılar/Avrupalılar sinsî, hain, kıt zekâlı, ahlaksız, para canlısı, ruhsuz insanlardır ve geri bir kültürü temsil ederler.

2) Batılı yaşam tarzı ile yozlaştığı düşünülen kente ve kentte görülen endüstriyel üretime dayalı yaşama, teknolojiye düşmanlık, kente ve kentliye karşı takınılan güvensiz tutum. Bunun karşısında doğanın romantik bir sunumu; denize, bilinmeyene duyulan özlem, mistik bir panteizm, diğerkâm denizciler ve deniz kasabalarının, köylerin folklorik öğelerle içinde betimlenen saf ve temiz insanları ve tüm bu insanları var eden doğurgan, yaşam dolu bir doğa tasavvuru.

¹³⁴ Olcay Öneroy, *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*, Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 1984, s. 90.

¹³⁵ Herkül Milas, *Türk Romanı ve Öteki*, İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınevi, 2000, s. 125.

1.3.1. Halikarnas Balıkcısı'nın Kurmaca Yapıtlarında Genel Olarak Batı Karşıtlığı

Coğrafya tarafgirdir Halikarnas Balıkcısı'nda. Ege (Batı ve Güney Anadolu) ve Avrupa kıyıları tarafgirdir. Avrupa kıyılarının, insanı kalles, korkak, ahlaksızdır. Bu kıyılar "küffar yakası"dır (U. R., s. 91). Ege kıyılarının insanı ise tıpkı coğrafyası gibi mert, güvenilir, masum ve ahlaklıdır:

Murat on sekiz yaşında iken baba olmuştu. Artık Turgutca da on dört yaşında idi. Sık sıkı buluşup konuşuyorlardı. Bir akşam bir burunun üzerine çıkmışlar, Turgut yüksek bir taşa oturmuş, Murat da toprağa uzanmıştı. Daha gece olmamıştı. Ay ışığı, denizi grubun kızılığı ile paylaşıyordu. Arşipel saf saf dalgalarını, uzak enginlerden getirerek, yeşil ve altın lüleler halinde koyup kumlarına yuvarlıyordu. Sanki deniz Hızı ve Oruç Reis gibi Arşipellilere ait haberleri, kendi yurtlarının kıyılarına taşıyarak yavaş yavaş çekiyordu...

O anda bütün yaradılış, iki gencin bakışlarının önüne, o günkü savaş, boğuş dünyasına çok yabancı ve uzak bir masumluk ve güzellikle yayılıyordu. (T. R. s. 53)

Halikarnas Balıkcısı'nın Batı uygarlığına karşı takındığı tavır, özellikle yazmış olduğu iki tarihi romanda belirgindir: Uluç Reis ve Turgut Reis. İki Osmanlı denizcisinin kahramanlıklarının anlatıldığı romanlar baştan sona Batı karşıtlığının simgeleriyle yüklüdürler. Bu iki hacimli metinde Batılı tek bir olumlu kahraman yoktur. Alman romantiklerinde ve diğer Anadolu yazarlarda da görülen ve Batı karşıtlığının temel izlekleri olan ruhsuzluk, acımasızlık, ahlaksızlık, korkaklık vb "biz" Türklerin karşısındaki "öteki"ler olarak Avrupalıların en belirgin özellikleridir.

Uluç Reis adlı romanın henüz başında, Batı karşıtı Alman romantiklerinin resmettiği gibi, ipek çoraplı, haz düşkünü Fransızlara benzeyen bir Fransız altesi Türklere olan düşmanlığını kumar:

Fransa kralı hanedanından ince bıyık ve bacaklı, ipek çoraplı, şapkası uzun tüylü, kordonlu, dantelâlı Dük dö Giz'in kardeşi son altes Fransua dö Loren, Malta Sen Jan tarikatına mensup Fransız haçlı şövalyelerinin büyük reisi, yani Gran Priyörü idi.

Yirmi beş yaşında, cesur, cakalı ve ateşli bir delikanlı olan son altesin, kendini bildi bileli derdi günü Türklerle boy ölçüşmek ve mümkün merteye çok Türk öldürmekti. (U. R. s. 7)

Söz konusu altesin neden Türk düşmanı olduğu belli değildir. Kendisine o zamana kadar denizlerde görülmedik iki tane kadirge yaptıran altes, gemileriyle Akdeniz'e açılır, Doğu Akdeniz adalarının Müslüman ya da Rum ahalisine yapmadığı işkenceyi bırakmaz:

Ve Türleri öldürmek, Türk kanı içmek susayışıyla, Yakındoğu'nun Güney Ege kıyılarına doğru yelken açtı.

Son altes, ilk önce Naksos, sonra da Kalimnos adasının – Rum olsun, Türk olsun – uysal ve barışsever halkına değme işkenceyi reva gördükten sonra Rodos boğazına ilerleyerek İskenderiye, Beyrut, İzmir ve İstanbul arasında gidip gelen Türk taşıt ve ticaret gemilerine musallat oldu. (U. R.,s. 8)

Türk öldürmekte kadın ya da erkek, genç ya da ihtiyar ayrımı yapmayan Avrupalılar (İspanyollar, Fransızlar ya da İtalyanlar) sadece saplantılı bir Türk düşmanı değildirlendir; aynı zamanda ahlak yoksunudurlar, tecavüzcüdürler. Tıpkı deniz kıyısındaki bir Türk köyüne baskın yapan Avrupalı denizciler gibi:

İspanyolun biri Frappa'nın kulağına eğilip, "Son ekselans d'Aspromente Kontunun masasına bonfile, bardağına kırmızı Malvaziya şarabı, yatağına da on altı on yedi yaşlarında fıstık gibi bir Türk kıızı istediğini söylüyordum. İşte fıstık gibi kız! Ama bu, daha ziyade bizim ağzımıza layık. Bonfile ile şarap son ekselansın olsun; bu kâfir kızının ırzına geçmek de bana ait olacak. (U. R., s. 23)

Avrupa'nın sadece denizcileri değil halkı da sapıktır, sadisttir. Örneğin İspanya'nın Kordova kentinde Engizisyon'un verdiği cezaları izlemek için toplanan halk, işkence manzaralarını keyif alarak izler:

Jose Romero'nun böylece hesabı görülmüş oldu. Benim yüreğim ağzımdaydı. Çünkü ilk önce hafif cezaları veya – pek ender de olsa – beraat edecekleri çağırıyorlardı. tepeden tırnağa kadar kulak kesilmiştim. Anamın çağırılmasını bekliyordum. Romero'dan sonra bir başkasını çağırıldılar.

Onu da, çok merhametli kilise, iki yüz kamçı yemek ve sekiz sene kürek çekmek gibi bir çileden sonra günahını affedip gene bağrına basmak lütfunda bulunacağını söyledi. Sıra, bir başkasına geldi. Fakat herif hükmü dinlemedi; çıldırmıştı. Halka sırtıyor, suratlar ediyor ve dilini çıkarıyordu. Halk ise memnundu. Çünkü kâfirlerin kamçılanmalarını seyredeceklerdi. İşte bu manzara, onlar için, son derece eğlenceli idi. (U. R., s. 51)

Avrupalılar sadist ve sapık olmanın yanı sıra korkak ve kalleştirler. Düşmanları olan Müslüman Türkleri katletmek, ırzlarına geçmek, mallarına el koymak için her türlü kalleşliği yaparlar ve bunları yaparken en ufak bir vicdani rahatsızlık duymazlar. Örneğin Şarlıken ve ordusu Tunus'a girince ırzına geçilmedik kadın ve kız bırakmazlar; fakat Türk askerleriyle karşılaşınca nereye kaçacaklarını bilemezler:

Şarlken bütün kuvvetiyle Tunus'a yüklendi. Gaziler bazı Tunuslularla beraber düşmana öyle saldırdılar ki, Barselona'da pür altın, pür mücevherat bütün bir kibir ve gururla geçit resmi yapanlar kuyrukları bacaklarının arasına sıkışmış ve topukları ardlarını döver bir tarzda tabana kuvvet kaçıp denize dökülüyorlardı. Barbaros korsanlar ve birkaç yeniçeriyle peşlerine düşmüştü. Şarlken'in bu heybetli seferinin tam bir dayakla sona ermesine ramak kalmıştı. (U. R., s. 316)

Hristiyan Avrupalılar sadece ruhları pis olan insanlar değillerdir. Batıların gemileri de, yaşadıkları kentler de pislik içindedir. Yani ruhsal pisliğe fiziksel pislik de eşlik etmektedir:

İspanyol, maltız, Ceneviz, Venedik ve Papalık gemileri, pislikten ve bittenden ve insanın içini bulandıran fena kokulardan bir lağıma benzerken, Türk gemileri baştan başa "gemiye şartlama" denilen esaslı temizleme ve yıkanmalara tâbi tutuluyordu. Araplar İspanya'dan çıktuktan sonra, oranın Katolik kilisesi Hristiyanlığın ruhuna aykırıdır diye, Arapların bıraktığı bütün hamamları kapattırmıştı. İspanya'daki Müslümanlar aptes aldıkları için, İspanya Hristiyanları yıkanmayı dinden çıkma sanıyorlardı. Birisinin gizlice yıkandığı Engizisyon'a haber verilince, bu suçu işleyene bazan diri diri yanmak cezası veriliyordu. Bu ruhani cezadan başka İspanya Kralı İkinci Filip'in fermanı gereğince yıkanan her insan kadirgalarda altı sene kürek cezasına mahkûm oluyordu. Fransa Kraliçesi Katerin de Medici'nin kızı Elizabet, kral İkinci Filip'le evlenmek üzere İspanya'ya geldiği zaman çeyizi arasında gümüş bir banyo getirmişti. İspanyollar prensesin bu küfrüne şaşılar. Prensесin bu banyoda yıkandığı duyulunca kıyametler koptu. Çünkü ancak doktorun hastaya tavsiyesi üzerine banyo edilebilirdi. Elizabet'in bir hastalığı dolayısıyla, doktor tavsiyesi üzerine banyoya girdiği ilan edilerek bu büyük suç kitaba uyduruldu. On altıncı asır sonlarına kadar Fransa, İtalya ve İspanya'nın birçok asilzade kadınları, gövdelerinin saklı yerlerinden çıkan fena kokuları yenmek üzere, oralarına güzel kokulara bandırılmış süngerler koyarlardı. Kadirga ve ona benzer çekirtti gemilerinin pek pis olduklarına dair kanaat, bu anlattıklarımızdan dolaydır. (U. R., s. 103-104)

Avrupalı düşmanlarla işbirliği yapan Müslümanlar da vardır. Araplar Türk denizcilerinin kurtarıcı olduğu romanda, onları arkadan vuran kalleşler olarak gösterilir. Barbaros Hayrettin Paşa'nın Şarlken'i yendiği bir savaşta Tunuslu Araplar'ın lideri Mevlay Hasan Tunus tahtının kendisine verilmesi karşılığında Müslüman Türklere ihanet ederek Hristiyanlarla işbirliği yapar ve onları arkalarından vurur:

... Tunuslular'ın yarısı düşman tarafına dönerek onunla elbirliği etti. Geri kalan Tunuslular da kaleye kaçtılar. Düşman bu hali görünce yüz geri ederek yeni baştan saldırmaya koyuldu. Barbaros ve korsanlar kaleye çekilmek istediler. Fakat kaledeki Tunuslular kale kapısını yüzlerine kapadılar. Zaten bu kadar ihanet yetmiyormuş gibi düşmandan esir edilip de kalede hapsedilmiş olan üç dört bin düşmanı serbest bıraktılar...

21 Temmuzda Şarlken Tunus'a girerken onu Mevlay Hasan karşıladı ve ata binmiş olarak ilerleyen Şarlken'in eteğini öptü. Bu arada boğazları kesilenlerin ve ırzlarına geçilenlerin avaz ve çığlıkları çın çın ötüyordu. Mevlay Hasan Şarlken'e, İspanya'dan kendiliğinden veya Türk korsanların marifetiyle kaçmış olan İspanya Müslümanlarını kabul etmemeyi ve İspanya'ya iade etmeyi ve her yıl on iki bin

altın dukat ödemeyi, her yıl halis altı bin Arap atı vermeyi vaad ediyordu. (U. R., s. 316-317)

Aynı Batılı betimlemesi Turgut Reis romanında da vardır; ancak buradaki Avrupalı/Batılı düşmanlığına Afrikalı siyahları aşağılayan bir dil de eşlik etmektedir. İspanyollara esir düşen bir Türk korsanı, forsalık hayatını şöyle betimliyor:

İki gali, yani sizin anlayacağımız iki kadırğa ile denize açıldık. Bizim galinin adı, 'Madre Dolorose' idi. komutanı da Kastil ya da Aragon asilzadelerinden Don Guzman Gonzales Maria Simenez de Soto adlı bir kefereydi. Öteki galinin adı 'Santa Katerina' idi. Onun da kumandasında bizimki gibi uzun adlı bir İspanyol keferesi vardı. Bizim kadırgadakiler, forsalar birkaç beyaz Portekizli hariç hepsi de Afrika zencilerindendir. Sıcak havada leş gibi kokuyorlardı. Fakat ben o zavallılara çok acıyordum doğrusu. Benim sağ tarafımdaki zenci, herhangi dört kişiye bedel bir izbanduttu. İspanyolca biliyordu, bana anlattı. İspanyollar onlara o kadar işkence etmişler ki, onların kabilesi yamyam olmamakla beraber, ellerine fırsat geçer de bir İspanyolu yakaladılar mıydı onu hemen yavaş yavaş ateşte kızartırlar ve yalnız yüreğini kemali afiyetle yerlermiş. Onun söylediğine göre İspanyol yüreği kin bâdelerinin en güzeli, içindeki kan da kin şerbetlerinin en içimine doyulmaz olanı imiş. (T. R., s. 21)

Türk korsanı siyah esirlerle birlikte aynı şartlar altında bulunduğu halde, onlar gibi “leş gibi” kokmuyor. Korsan siyahlara acıyor; ama onların bazılarının “yamyam” olduklarını da ima ediyor: Gemideki esir siyahın kabilesi yamyam değildir; ama belli ki başka kabilelerde yamyamlık vardır. Avrupalılara duyulan kinin derecesi ise bir siyahın ağzından dile getiriliyor. Benzer bir ırkçı aşağılama Turgut Reis'te Rüstem Paşa'ya karşı yapılır. Rüstem Paşa bir “Hırvat ve kul, yani tutsak çeşitinden”dir ve “sarayda yetiştiği için dalkavukluk sanatının sembolü”dür (T. R., s. 311).

Turgut Reis'te Batı'nın emperyalist olduğu teması sıklıkla işleniyor. Örneğin İspanyolların Amerika kıtasının keşfinden sonra, yerli Amerikalıları kılıçtan geçirerek ellerindeki altınları, gümüşleri ve diğer değerli madenleri İspanya'ya, Afrikalı siyahları da, köle olarak kullanmak üzere, Amerika'ya taşırlar (T. R., s. 132-153). Ve Batılılar yine tecavüzcü, kalles ve gaddardırlar:

Zehra, İspanyalı genç bir kadındı. Kartajena'nın üç dört mil kuzeyinde, deniz kenarındaki bir Müslüman köyündendi. Fakat kocası Ali başka köyden olduğu için Zehra da, iki kız kardeşi ve bir erkek kardeşini kendi köylerinde bırakarak, buraya, yani kocasının köyüne gelmişti.

Günün birinde, köye yaya olarak on dakika uzaklıkta olan bir koya iki kara gemi geldi. Akşamüzeri gemilerden yüzlerce sarhoş asker çıktı. Hepsi de tepeden turnaklarına kadar silahlıydılar. (Quercmos müjeres Mohamedanos!) “Müslüman kadınları isteriz!” diye naralar atarak köye saldırdılar. (T. R., s. 147-148)

Uluç Reis'te olduğu gibi Batılılar gaddar, tecavüzcü, kalleştirler; ama canlarına düşkün korkak insanlardır yine. Oruç Reis'in saldırdığı ve Türk esirlerin duvar tamiri için kullanıldığı bir kalede çıkan çatışma onların ne kadar korkak olduğunu açığa vurur:

Dışarıda kazma, küreklerle sava duvar tamircilerinin her biri, birer ifrit kesilmiş, çelik seli gibi hücum eden İspanya'nın ün salmış zırhlı piyadesini silahlarını atarak kaçmak zorunda bırakmışlardı. Tamircilere Oruç Reis'le Turgut Reis yetişti. o çünkü savaştan sonra on beş bin İspanyol askerinin ancak bini güç bela kurtulabildi.

Kurtulabilenler, artan esen bir rüzgârla tüyleri ters dönmüş tavuklar gibi kaçarken, gemidekiler coşkun savaştı selinin deniz kenarına varınca orada durmayarak gemilere hücum edeceğini anladılar. Hemen acele demir alıp açığa uzaklaştılar. (T. R., s. 211)

Turgut Reis'te de Uluç Reis'te de Batılı denizciler "efemine"dirler, kadınsıdırlar ve bu yönleriyle aşağılanırlar. Örneğin Uluç Reis'te Türk bahriyeliler uzun saçlı Avrupalı denizcileri görünce "Bu avrat zenneleri neye kadırgalarına aldılar?" diye birbirlerine sorarlar (U. Ç., s. 318). Turgut Reis'te de Barbaros'un deniz erleri uzun saçlı Fransız deniz şövalyelerini görünce "Bu avratlar niye kadırgalarla gelirler?" diye sorarlar birbirlerine, şaşkınlık içinde (T. R., s. 244).

Avrupa'nın/Batı'nın kadınları da, tıpkı erkekleri gibi, ahlaksızdırlar bu iki romanda. Bu kadınların ahlaksızlıkları Türk denizcilerin kendilerine tecavüz etmelerini arzulayacak kadar sapıkçadır. Uluç Reis'te iki papaz kadınların ahlaksızlıklarından yakınırırlar birbirlerine:

Ah, bilemezsin, kardeşim Bernardo; bana itiraf edilen günahları kimseye söylememeliyim lazım. Fakat dayanamıyorum Sizden de herhalde laf çıkmaz; zaten hemen hemen elli seneden beri arkadaşız. Korsanlar, bugün yaptıkları gibi, her ne zaman şehre akın ederlerse konfesiyonal (günahların itiraf edildiği kafesli yer) hiç olmazsa bir ay için, akşama kadar, arı kovarı gibi dolar, boşanır. gelenlerin hepsi de kadındır; hepsinin itiraf ettikleri günahlar aynı günahdır. Mesela, korsanlar geldi, - Allah belalarını versin gelirler a. Sonra bu herifler erkek.Eh olurlar a. Zaten insan dediğin ya erkek, ya kadın olur... dilim söylemeye varmıyor; nelerin olup bittiğini sen anlıyorsun değil mi?...

Onlara on bin kere Ave Mariya, on bin kere de Pater Noster dualarını okumalarını emrediyorum. Fakat işin garibi şu ki, neredeyse günah işlemeyen, bu duaların onar binini peşin okuyacaklar; sonra da 'Günahın kefareti biz ödedik, gel keyfim gel! Artık gelsin günah!' deyip çıkacaklar. Hep kendilerine tecavüz edildiğinden bahsediyorlar; fakat asıl tuhafı, tecavüze uğramalarını dört gözle bekliyorlar. Başka bir şey de var; gövdelerinde taşıdıkları çocukları, şimdiden kendi kocalarının çocukları imiş gibi seveceklerini söylüyorlar... (U. Ç., s. 246)

Turgut Reis'te rahibeler bile ahlak yoksunudurlar. Ele geçirilen bir gemide yolcular arasında rahibeler de vardır ve onların cinsel taşkınlıklarıyla başa çıkmak mümkün olmaz

(TR., s. 200) Bazen eşlerini, maddi çıkar için, başka erkeklerle ilişkiye iten kocalara da rastlarız romanlarda. Bunlar kont ya da prens gibi aristokratlar bile olabilirler (U. Ç., s. 361). Kadınlar bu gibi duruma gönülsüz olarak katlansalar da Türk korsanlarla birlikte olmak için can atarlar:

Bir tarafta kocam, bir de para için beni kucağına ittiği prens. Eh kardeşim, yaz olduğu halde öyle bir yalnızlık duyuyor, karlar buzlar arasındaymışım gibi tir tir titriyordum. O acı ıssızlık duygusu korsanı gördüğüm zaman kayboldu. Vallahi nasıl olduğumu bilmiyorum, dünyanın en doğal şeyini yapıyormuşum gibi ben kendimi onun kolları arasında ve onun dudaklarını da dudaklarım üzerinde buldum. Kocamı da, prensi de unutmak istiyordum. Dudakları yumuşaktı, sıcaktı, ipek gibiydi, sonra birden bire ateş kesildi. Nasıl ki koyun sürüleri otlakta otlarlar ve beslenirlerse onun da dudakları benimkilerin üzerinde öyle besleniyordu. İşte o sırada sanki – deyim sana garip gelir ama – üzerime bir güzellik geliyormuş gibi oldu. O güzelliği ona veriyordum. O güzelliği ancak ona vermek için alıkoyuyordum. Tuhaf ama sanki ona verdikçe daha ve daha güzel oluyordum. Biliyorum ya! Güya kadınların itibarları yüksek bulunduğu ilk toplumlarda, bir kadın gövdesinin içinde çocuk diye geliştirip doğuracağı insanın tohumunu seçme hakkına sahipmiş. Öyle bir toplumda olsaydık ben bu korsanı seçerdim. Hem sana güzel bir müjde vereyim, galiba ondan gebe kaldım. Çünkü kocamdan tiksinti duyuyorum. Siftah olarak o korsanla ne kadar kadın olduğumu anladım. (U. Ç., s. 362)

Müslüman Türk kadınlarıysa Avrupalı kadınların aksine namuslarına düşkün, mert kadınlardır. Güzellikleriyle ve cesaretleriyle evlenilecek ideal kadın tipini oluşturmaktadırlar:

Uluç Ali, Cezayir'e son olarak uğradığı zaman ardi sıra ah, vah çeken kadın ve kızların arasında, kocasıyla Cezayir'e yeni göç etmiş Yörük karısı Ümmüşan Bacımın on beş yaşında Hatice – ona Hatçe derlerdi- adında bir kızı da vardı. Doğrusu Tanrı o kızın boyunu bosunu, endamını, simasını özene bezene yaratmıştı. Saçlarının bilek kadar kara örgüsü, topuklarını dövüyordu. Bunca inceliğine rağmen bir çelik tel kadar kuvvetli ve cıva gibi de çevikti. İlk bakışta insan onu pısrık ve çekingen sanırdı; fakat gözlerini insana çevirince ceylan bakışlarının hiç de ürkek olmadığı görülürdü. Uluç Ali, İspanya'dan dönüşünde Hatçe, genç korsana âşık olmuştu. Annesi Ümmüşan Bacıya, "Anne, ben varırsam, ona varırım; yoksa kimseye varmam" demişti. (U. Ç., s. 257)

Erkeklerin de evlenmek için özellikle Müslüman kadınları seçtiklerini, ama buna rağmen Arap kadınlardan da uzak durmaya çalıştıklarını görüyoruz:

... Biz Midilli'de iken yaşlılar konuşurlardı da, adama 'Nerelisin?' diye sormuşlar, adam da 'Karımın köylüsüyüm' diye cevap vermiş, derlerdi. Evet, biz korsanız fakat burada, karada tutunmak istiyoruz. gelgelelim, korsanlar yerli Arap kızlarına pek o kadar iltifat etmiyorlar. Evlenenler, çoluk çocuk sahibi olanlar yok değil. Fakat denizcilerin beşte ya da dörtte biri, İspanya'dan kurtardığımız Endülüslü kızlarla evleniyorlar. Tutsak ettiğimiz Frenk kızlarını Müslüman edip evlenenler ise en azı. Zaten onları tutsak edince güzelliklerine değil, fakat kâfirlerin elmas ve mücevharatı nerelerine sakladıklarını merak ediyor. (T. R., s. 141)

Türk korsanların Batılı kadınların mücevherlerini zorla almalarına hatta bunun için onları soyunmaya zorlamalarına Halikarnas Balıkcısı kötü gözle bakmıyor (T. R., s. 141-142). Buna rağmen iki tarihi romanda sadece Batılılar ruhsuz, para düşkününü ve kendilerinden başka bir şey düşünmeyen insanlar olarak gösteriliyorlar. Kendileri bile bu özelliklerini aşağılık buluyorlar. Turgut Reis'in yaptıkları zalimliklerden dolayı cezalandırdığı Avrupalı mahkûmlar günahlarını tek tek itiraf etmek isterler:

Turgut Hamra'ya "Bunları tanıyor musunuz?" diye sordu. Hamra, "Şu kara yüzlüsü Engizisyonda'ydı, ötekini de görmüştüm. O mahkeme üyelerinden değildi" dedi. Turgut, "Şu karasını da sallandırın!" dedi. Mahkeme üyesinden olmayan papaz, yüzünü avucuna aldı ve ağladı. Esmer papaz gaddarlığa alışkın bir adamdı. Tutuculuğunda demir gibiydi. Belli ki işkenceye dayanmaya, işkence etmeye olduğu kadar hazırды. Turgut Reis'e "İzin verin de günahlarımı itiraf edeyim" dedi. Turgut, "Ne itirafı mitirafı? Allah her şeyi bilir" dedi. Esmer papaz, öteki papaza dönerek, "Ey Gerundo kardeş, benim ruhum için dua et, mahvoluyorum. Param gitti. Günahlarım affedilmedi. Bir köpek gibi!" dedi. Uzakta güneşli Kastil yamaçlarında küçük bir bağı olduğunu, onun kızkardeşine verilmesini tembih etti. Korsanlardan birisi, "Bu herif, uzak Endülüsün güneşli yamaçlarında yaşayan kim bilir kaç masum insanı ateşte yakmıştır" dedi. Onu da götürüp serene çektiler. (T. R., s. 198-199)

Avrupalıların bütün olumsuz yönlerine karşılık, Türk korsanların olumsuz hiçbir özellikleri yoktur. Onlar Avrupalıların tam zıddıdır. Mesela Avrupalı korkaksa Türk cesurdur. Uluç Reis'teki bir düello sahnesi bunun tipik bir örneğidir:

Kara Yusuf'un düello edeceğine dair söylediği sözlere hemen herkes şaşırды ve candan itiraz etmeye koyuldu. Ne var ki, reis olarak son söz Kara Yusuf'undu. Kara Yusuf İspanyol'a dönerek, "Buyurunuz son ekselans, siz kılıçla, ben de kılıcınızın kınıyla kozumuzu paylaşacağız. Hiç korkmayınız. Beni öldürdüğünüz takdirde kılınıza bile zarar gelmeyecektir. Söz verdim, sözüm de tutulur. Buyurun!" dedi.

Fakat İspanyolda manevi kuvvet namına bir şey kalmamıştı. Bu insan değil, iradesiz bir et ve kan külçesinden ibaretti. Belki de İspanyol herkesi kendi gibi sandığı için Kara Yusuf'un verdiği söze inanmıyor ve kendisine bir hile yapılmakta olduğunu sanıyordu. Her ne hal ise, gene kılıcının keskin tarafından tutarak sapını Kara Yusuf'a sundu. Kara Yusuf'un yüzünü, insan görmektense ölmeyi tercih edecek bir alaydır kapladı. (U. R., 112-113)

Türk denizciler Avrupalılara göre, denizcilikte daha ustadırlar. Hatta doğuştan getirdikleri bir marifetleri vardır bu konuda. Turgut Reis, böyle bir denizcidir mesela. Henüz daha bir denizci değilken Ege'den geçen Türk gemilerini izleyen Turgut (Turgutca), denizin ve denizciliğin dilini oturduğu yerden anlar:

Sertçe bir sağanak, buğuları kadirgaların üzerinden büsbütün siliverince bütün gemiler tepelerinden tırnaklarına kadar ışıklandılar. Yelkenler güneşe tutulan aynalar gibi çakıyordu. Gemilerin topları güneşte pırıl pırıl parlıyordu. Ne yazık ki, gemiler geçip gittiler. O âna kadar yoksul yoksul ötmüş kavalının, anlatmak

isteyip de bir türlü anlatamadığı şeylerin ne olduğunu Turgutca birdenbire anladı. Çünkü kalitaların her biri ona doğuştan bildiği bir dille konuşuyor ve etrafındaki bütün muammaları (bu arada da kavalın sesini) çözüyordu. (TR., s. 36-37)

Avrupalılar Türklerden daha geri bir uygarlığın temsilcileridirler. Haçlı seferleri ile Avrupalılar kendilerinden daha ileri bir uygarlık ile karşılaşmışlar ve kendi uygarlıklarını geliştirecek birçok şeyi öğrenme fırsatı bulmuşlardır:

1- Avrupa'dan ne kadar haydut ruhlu gangster istidatlı insan varsa hepsinin Haçlı seferlerine iştirakiyle Avrupa temizlenmiş ve yaratıcı bir uygarlığın gelişmesine yatkın bir ortam ve toplum halini almıştır.

2- Haçlı seferleri dolayısıyla Avrupa daha yüksek bir uygarlıkla sınırdas olmuş ve kendi uygarlığına esas teşkil edecek bilgiler elde etmiştir. Bazı batı tarihçilerinin eski bir Türk uygarlığı ve kültürüne kör kalarak, Türklerin askerlik başarılarının dışında başka bir başarı elde etmedikleri ve yaratıcılık hususunda kısır kaldıkları yolundaki iddiaları da doğru değildir. Haçlı seferlerine mütemadiyen maruz kaldığımız için askerliğe istidadımız zorunlu olarak gelişti. Birkaç kere batıyla barış yapılmış, ne var ki; bir sulh ve gelişme devri yaşanmak üzere askeri kuvvetler dağılınca batı hemen bir Haçlı seferiyle üzerimize çullanmıştır. (U. Ç., s. 30-31)

Avrupalı denizciler Türk korsanlar karşısında acz içindedirler. Onların ustalıklı savaş manevralarına korkularının yanı sıra beceriksizlikleri de eşlik eder:

...Kara Yusuf, birkaç manevra mucizesi yaptı. Korsanlar reisin manevralarına alışkın idiler. Fakat Uluç Ali'nin gözleri hayretten faltaşları gibi açıldı. Kara Yusuf, ilk önce ne kadar mümkünse rüzgâra yakın orsaalabanda ederek yüklendi. Sonra döndü, bocaalabanda ederek tam yolla köpüre köpüre barçanın üzerine davrandı. Yanaştı... Yanaştı... "Şimdi çarpıp tuzla buz olacağız" diye Uluç Ali'nin tüyleri diken diken oldu. Berkendenin yanaşmakta olduğunu gören barçadakiler gemilerinin başına toplanmışlardı. Berkende düşman gemisine on adım kadar yanaşınca topaç gibi döndü. Bu dönüş esnasında berkendenin arkasından Koca murat barçaya bir çıma attı. Fakat barçadakiler acemi miydiler ne? Çımayı tuttular fakat barçanın baş omuzluğundaki babaların birine çabucak takamadılar... Korsanlar, düşmanlarının beceriksizliğine kızıyorlardı. Kara Yusuf'un gemisi sakat geminin etrafında denizdeki bir süprüntünün etrafında çark eden bir martıya benziyordu. (UÇ., s. 120-121)

Türkler Avrupalılar karşısında silah ve teçhizat açısından daima zayıf gösteriliyor iki romanda da. En büyük silahları maneviyattan yoksun bu korkak adamlar karşısında cesaret ve maneviyat sahibi olmalarıdır. Örneğin Uluç Reis'te yaşanan bir deniz savaşı, her şey aleyhlerine iken Türkler tarafından kazanılır (burada Halikarnas Balıkçısı zaman zaman kurmacanın sınırlarını iyice zorlayarak, metinlerine tarihi belgelerle inandırıcılık kazandırmaya çalışıyor):

Merkezde savaş pek şiddetlendi. Düşmanın 2 mavna ve 66 kadirgasına karşı Türkler 47 kadirga ve 38 kalita ile dövüşüyorlardı. (Oysa kalitaların böyle bir savaşta hemen hemen hiç kıymeti yoktu.) Don Juan'ın üstünlüğü bundan ibaret değildi. Gemilerdeki kat kat siperlerden bundan önce söz etmiştik. Türk

kadırgalarında sığınacak bir siper olsun yoktu. Kadırgaların pruvaları tamamen açıktı. Topçular düşman arkebüslerinin ateşiyle vurulup ölü olarak düşüyorlardı. Düşman kadırgalarının mahmuzlarının eğri uçları yontulmuştu., öyle ki, düşman topları alçağa, yani Türk gemilerinin su kesimine ateş edebiliyordu. Oysa Türk topları ancak düşmanın ancak yüksek kısımlarını dövebiliyordu. Fransız tarihçisi ve amirali Cürriyen de la Graviyer, “Hıristiyan askerlerini bir zırh bir de miğfer muhafaza ediyordu. Türk askerlerinin sarıktan başka siperi yoktu” der. Hıristiyan kadırgalarının her birine 150n ila 250 arkebüscü verilmişti, Türk kadırgalarının içinde ancak fors ve fener taşıyanlar arasındadır ki, bu sayıya uygun arkebüscü bulunuyordu. Öteki gemilerdeki arkebüscü sayısı hiçbir zaman 30 ila 50’yi aşmazdı. Bu duruma göre savaşı Türkler kaybetmiş saymak gerekti. Fakat tersine savaşı kazanıyorlardı ve bunun biricik nedeni maneviyatın yüksekliği idi. (U. Ç., s. 443-444)

Halikarnas Balıkcısı’nın İslamiyet ile ilgili yorumları da bu iki romanda dikkat çekicidir. Müslümanlar arasında bir ümmet birliği aramadığı, Araplar ile ilgili görüşlerinden belli olmaktadır. Onunki daha çok ulusal bir din anlayışıdır. Örneğin Hıristiyanlığı bırakıp Müslüman olmak isteyen bir esir bu durumu “Ben çocukluğumdan beri gizli müslümandım; çocukluğumdan beri Türkleri sever ve Türk olmak isterdim.” şeklinde ifade eder, yani Müslüman olmak Türk olmaktır (U. Ç., s. 76). Hıristiyanlar pistir, leş yerler ve yıkanmazlarken; Müslümanlar temizdirler, yıkanır ve temiz şeylerle beslenirler. Hıristiyanlar Müslümanları kınarken bile aslında onları överler:

Bunlar gibi kâfir ve putperest köleleri hep kamçı altında bulundurmamak gerek. Zaten İspanya kâfirlerle doldu. Sen ... İspanya’nın Moriskolarının (İspanya’nın Müslüman Araplarının) Hıristiyanlığı sahiden kabul ettiklerini mi sanıyorsun? Onların Hıristiyanlıkları tamamen yalan ve sahte. Onların birçoğu domuz eti ve kendiliğinden ölen hayvan eti yemedikten başka sık sık hamama giderek yıkanır, bu suretle eski âdetlerine sadık kalırlar. (U. Ç., s. 186)

Halikarnas Balıkcısı’nın diğer eserlerinde de Batılı tipi romanlarındakilerden farksızdır. Zaman zaman Rum ve Yahudi karşıtlığının (B., s. 302) eşlik ettiği metinlere yine yoğun bir milliyetçilik egemendir. Örneğin Gençlik Denizlerinde’deki “Leş Kargası” öyküsünün başkahramanı Vasiliyos Zaharyadis böyle biridir. Batan gemilerden çıkardığı işe yarayacak malzemelerle para kazanan ve para kazanmaktan başka bir düşüncesi olmayan vicdansız bir adamdır bu İstanbullu tüccar:

İster fırtına, ister acemilik nedeniyle olsun, vapur, motor ya da bir kayık kayalara çarpıp parçalandı mı, Vasiliyos Zaharyadis’e gün doğdu demektir.

Sokrates’in soyundandı... Ama Sokrates’e zehir içirenlerin... Tüccardı... Hem de anadan doğma... Çekirdekten yetişmeydi. Karaya çarparak leş olmuş bir vapu görmesin. Hemen oraya varıp, vapura pruvadan kıça, sancaktan iskeleye iki çapraz bakış şimşekledi mi teknenin top tüfek yapımına yarar ne kadar demiri, çeliği, bronz, bakırı varsa içgüdüyle ölçüp biçer, tartıp hesaplardı. Tahmin ettiği fiyatın üçte birini sayar, saydığı sermayenin iki katını cebe atardı. Siz onu aklımızla, zekânızla istediğiniz kadar taklide kalkışın, onun kâr ettiği yerde siz

zarar edersiniz. Bir zehirli mantar nasıl çürük ağacın üstünde büyürse ve nasıl ağaç kökleriyle topraktan suyu çekip alırsa, Vasilyos Zaharyadis de öylece kelepirc bir şeyler bulur, emer, şişer, dallanıp budaklanırdı. (G. D., s. 74)

Görüldüğü gibi, Batı karşıtlığı/Batılı düşmanlığı Halikarnas Balıkcısı'nın özellikle iki tarihi romanının temel izleğidir. Buruma ve Margalit'in Garbiyatçılarda saptadıkları tüm Batı karşıtı temalar Halikarnas Balıkcısı'nın bu iki eserinde mevcuttur: Batılılar “yumuşak, iğrenç, hasta, çöküş halindeki bir uygarlık olarak” sadece kendi konforlarını düşünen “para delisi” tiplerdir.¹³⁶ Ahlaksız ve korkaktırlar; düşünce yönünden bir “idiot savant”tırlar (kutsal budala): “Ruh'suz bir düşünce tarzıdır bu, bir hesap makinesi gibi faydalı ama insancıl davranışlarda bulunma konusunda umutsuz vaka”dırlar.¹³⁷

Batı karşıtlığı Anadoluocuların tamamında görülen ve Tanzimat'tan sonra Türk edebiyatının her döneminde farklı görünümde açığa çıkan tipik bir olgu. Bu İki tarihi romanda bu durum aşırı bir görünüm kazanıyor. Murat Belge, “genesis” yani “köken” romanları kapsamında değerlendirdiği Uluç Reis ve Turgut Reis romanlarında görülen bu türden yoğun Batı düşmanlığını Halikarnas Balıkcısı'nın tarih tezine bir “öteki” bir “düşman” gerekli olmasına bağlıyor.¹³⁸ Bir ulus inşa eden, ulusa köken icat eden bir ideolojinin romansal karşılığı olarak gördüğü bu metinlerin içindeki insani ilişkileri de buna göre yorumluyor:

Turgut Reis'te İspanyolların zorla Hıristiyan yaptığı Hamra adında bir kız var. Korsanlardan Sarı Hamdiye âşık oluyor, nikâhları da kıyılıyor. Burada Müslüman bir çift sözkonusu olduğu için, şehvet de “erdem” sınırları içinde bir şehvet olarak kalıyor. Hamra, “bu güir kalçalarımından sana erkek, kız nur topu gibi çocuklar doğuracağım” diyor... Böylece gene cinsel haz cinselliğin “amacı” olmak üzere “doğurma” eylemine bağlanıyor. Ama araya çeşitli “millî” diyebileceğimiz konu da giriyor. Örneğin bu çocuklar İspanyolların öldürdüklerinin yerine konmak üzere doğurulacak. Ama daha önemlisi, intikam alınuncaya kadar beklenen “birleşme” de olmayacak! İntikam ne? Hamra'ya acı vermiş olan bir din adamı, bir “arşevек” var. Hamra, “zıfaf odamızda yerde arşevin kesilmiş kellesi bulunacak” diye şart koşuyor.¹³⁹

Yazarın romanlarda bu türden bir anlatımla roman yazmaktan çok, ulusal bir tarih bilinci vermeye çalıştığı açıkça görülebilmektedir. Uluç Reis'te aralarında konuşan iki Türk korsanı, kendilerini büyük bir tarihin hazırlayıcısı gibi görürler:

Selim Ağa ağır bir sesle Kara Yusuf'a, “...Bizim çocuğumuz yok. Fakat yeryüzünde Türk çocuğu mu eksik? Onlar da büyüyecek, onların da çocuğu, çocuklarının çocuğu olacak, derken yüz yıl, iki yüz yıl, üç dört, ne bileyim, beş yüz yıl geçecek...”

¹³⁶ Buruma ve Margalit, *Garbiyatçılık*, s. 44, 47.

¹³⁷ Buruma ve Margalit, *Garbiyatçılık*, s. 48, 63

¹³⁸ Murat Belge, *Genesis*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008, s. 304.

¹³⁹ Murat Belge, *Genesis*, s. 334.

Devir, devri değiştirecek; bizim bugün denizlerde yaptığımız savaşlar uzak, çok uzak bir hatıra olarak anılacak...”

Kara Yusuf, “..Fakat onlar ne de olsa bizim evlatlarımız olurlar. Bizim kendi devrimize göre yaptıklarımızı onlar da kendi devirlerine göre yaparlar. Gözlerini hep bizlere, yani arkalarına dikerler de önlerini göremezlerse vay hallerine vay! Biz bu devirde yaşıyoruz, onlar başka devirde yaşayacaklar. Bizim devrimize göre nasıl çalıştığımızı görerek onların da kendi devirlerine göre bizim gibi çalışacaklarını sanıyorum. Eğer koca bir Kuzey Afrika İmparatorluğunu ancak ve ancak adaletle, bilgi ile, düzenle ve zorluktan yılmaz bir çalışkanlıkla kurduğumuza kör kalırlarsa bizlere de – ve daha fenası – kendilerine de yazık etmiş olurlar” dedi. (U. Ç., s. 96-97)

Yukarıdaki alıntıdan yola çıkarak, Jameson’un işaret ettiği “ulusal alegori” tezine yeniden dönecek olursak, Halikarnas Balıkçısı’nda alegori iki romanın tamamını da baştan sona kuşatmıştır diyebiliriz. Romanlar doğrudan doğruya ulusun kendisine sesleniyor ve ona çok net bir sınır çiziyor: Coğrafyanın Doğu ve Batı olarak kesin bir hatla ikiye ayrıldığı, arasında hiçbir geçişimin olmadığı kalın bir sınır. Buna uygun olarak, ulus devletlerin doğuşundan çok önceki bir zamanı anlatan iki tarihi romanda, Osmanlı adı pek geçmiyor. Dayanışma içindeki denizciler, milli bir dinin şekillendirdiği ulusal aidiyetlerle tanımlanıyorlar: Müslüman Türkler, Türklük, Türkiye vb: “Eğer Türk merkez filosu yarım saat daha dayansaydı Lepanto savaşı bir Türk zaferiyle sona ererdi.” ya da “Denizlere gene Türkiye ve gene Cezayir korsanları hâkimdi.” gibi (U. Ç., s. 454, 457).

Benedict Anderson milliyetçi düşünme tarzının da zaten böyle bir “sınırlandırma” ile kurgulandığı iddiasındadır. Sınırlar olmadan, ulus kendisini “öteki”ne karşı kapatmadan ulusallık kurgulanamaz. Bu kurguda ulusallık, sınırlarının yanı sıra egemenlik ve cemaat olarak da tahayyül edilir:

Ulus sınırlı olarak hayal edilir, çünkü bekli de bir milyar insanı kapsayan en büyüğünün bile, ötesinde başka uluslara mensup insanların yaşadığı, esnek de olsa sonlu sınırları vardır. Hiçbir ulus kendisini insanlığın tümü ile örtüşüyor olarak hayal etmez...

Ulus egemen olarak hayal edilir, çünkü kavram, Aydınlanma ve Devrim’in, ilahi olarak buyrulmuş, hiyerarşik hanedanlık mülklerinin meşruiyetini aşındırmakta olduğu bir çağda doğmuştu. Uluslar evrensel dinlerin en sofu taraftarlarının bile bu dinlerin canlı çoğulluğu ile karşılaşmaktan ve her iman öğretisinin taşıdığı ontolojik iddialar ile ülkesel kapsamı arasındaki allomorfizm’le (değişken biçimlilik) yüz yüze kalmaktan kaçınmadığı bir çağda rüştlerine ermişlerdir; bu yüzden, Tanrı’ya tabi olacaklarsa bile bu tabiiyetin doğrudan Tanrı’ya ait olduğu bir özgürlüğün rüyasını görürler. Bu özgürlüğün amblemi ve mihenk taşı egemen devlettir.

Son olarak ulus, bir topluluk, bir cemaat olarak hayal edilir, çünkü her ulusta fiilen geçerli olan eşitsizlik ve sömürü ilişkileri ne olursa olsun, ulus daima derin ve yatay bir yoldaşlık olarak tasarlanır. Son iki yüzyıl boyunca milyonlarca

*insanın, birbirlerini öldürmekten çok, böylesi sınırlı hayaller uğruna ölmeye razı olmalarını mümkün kılan şey, son kertede bu kardeşliktir.*¹⁴⁰

Kurmaca niteliği taşımayan diğer yazılarında da belirgin olarak Anderson'un belirttiği türden bir sınırlama, ulusal geçmişten başlayan bir egemenlik iddiası ve camiacı bir tarih kurgusu vardır Halikarnas Balıkcısı'nın. Tarihi romanlarının "öteki"si tümünden bir Batı uygarlığını içerirken, düşünce yazıları daha çok Hellen (Yunan)/Anadolu (Türk, İyon¹⁴¹) karşıtlığı üzerinedir. Örneğin Ege uygarlığının kökeni Yunanistan değil, Sümer uygarlığıdır yazara göre (S.S.B., s. 69); İyonya ve Yunanistan arasında derin bir fark vardır: İyonya antik çağın aydınlanma merkeziyken Yunanistan dogmatizmin yurdudur (D.Y., s. 43-44); Hellenler Anadolu İyonyalıları kıskanırlar ve bu kıskançlıklarında o kadar ileri giderler ki Anadolu efsanelerini kasıtlı olarak bozarak onlardan hınç alırlar (H. K. Y., s. 291). Antik Anadolu aydınlık içindeyken, çağına göre gelişmişken, Yunanistan pislik içindedir, fuhşa batmıştır, demokrasi bir yana insanlar köle olarak alınıp satılmaktadır, eşcinsellik yaygındır, hatta dinsel bir gerekliliktir (H. K. Y. s. 110-A. s. 60, 106, 115). Bir Hıristiyan kardeşliğiyle Yunanlıların bütün kötü yanlarını görmezden gelen Batılılar sözde bir Hellenistik altın çağ uydururlar ve Doğuluları hor görürler; öyle ki bu tavırları Nazizm ve faşizm noktasına kadar varır (H. K. Y., s. 78)

Halikarnas Balıkcısı bugünkü Ege'nin sınırlarını âdeta 2500 sene öncesine taşımakta, tıpkı tarihi romanlarda olduğu gibi hiçbir geçişime izin vermeksizin, Anadolu ile Yunanistan arasında bir ilişki kurulamayacağını savlamaktadır. Kurguladığı tarihin akışı modern Türkiye'nin geçmişini pürüzsüz ve doğal bir şekilde eski Anadolu uygarlıklarına bağlamaktadır. Türkiye, karmakarışık Anadolu tarihine birliğini veren sonuçtur yazara göre:

Anadolu ya da Türkiye, çok değişik safhalar gösteren upuzun tarihinde, ancak dokuz yüzyıldan beridir ki, tam bir etkin bütünlüğe ve birliğe kavuşmuştur. İsa'dan iki bin yıl önce koca Hitit, ondan sonra Frig, Lidya, Pers, Büyük İskender bile Anadolu'da bir birlik sağlayamamışlardı. Etnik ve kültürel bakımdan Türkiye, doğal olarak Milli Misak sınırları içindedir. Çünkü, şimdi, Türkiye Anadolu'da ister geri densin, ister ileri, etnik ve kültürel bir bütün ve bir realitedir

Türkiye'nin ve Türkiyelilerin (ki bunlara kısaca Türk deniliyor) tarihi Türkiye'de gelmiş geçmiş koşullarca etkilenmiş ve o koşulları etkilemiş bütün etnik ve kültürel varlıkların tarihidir. (A. S., s. 15)

Görüldüğü üzere, her ulusal tahayyül gibi, Halikarnas Balıkcısı'nın ulusal hayali de bir "içeri" yaratabilmek için bir "dışarı" yaratıyor. Ve bu "içeri"ye kimlik verebilmek için

¹⁴⁰ Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler*, İstanbul: Metis Yayınları, 2011, s. 21-22.

¹⁴¹ Doğu Akdeniz adalarının Rum halkı, Halikarnas Balıkcısı için Batılı Helenlerden değil, Anadolu İyonlardan sayıldıkları için tarihi romanlarda onlara müsamahalı davranılır. Halikarnas Balıkcısı'na göre Girit uygarlığı kesinlikle Yunan uygarlığının bir parçası olarak yorumlanamaz (A. K. A. s. 63-124).

dışarıda kalanı düşman olarak kodluyor. Bu düşman ulus kimliğini üretmede, kendisinin negatifi oluyor: Yani Yunan ne ise Türk/Anadolu o değildir ya da Türk/Anadolu ne ise Yunan o değildir.

Halikarnas Balıkcısı'nın tarih tezi "Orta Asya" ile de bağlantılıdır. Böylece romanlarda görülen "Türk" vurgusuna tarihi bir derinlik de kazandırılmış olur. Yazara göre Orta Asya'da başlayan uygarlık göçler yoluyla dünyanın başka bölgelerine yayılmış ve günümüz uygarlığının temelini atmıştır:

Son buzul çağından sonra, ilkel insanoğlumun anayurdu kuruyup çöl olunca, insanoğlu göç zorunda kalmıştır. Göçe zorlayan nedenlerin arasında "erozyon"dan başka depremler, bir de nüfusun yoğunlaşmasıyla, komşuların talan ve saldırılara itilmesi olabilir. Bu göçler Türkistan ve Ural-Altay yönlerinden kopar. İnsan sürüleri karışa-kaynaşa dört yana, ama özellikle batıya dağılır. Bu insan kalabalığının karışım ve kaynaşımı nedeniyle Sümer uygarlığı gelişir. (A. S., s. 16)

Böylece bütün bir uygarlığın kökeninin Türklük ile bağlantısı kurulmuş oluyor Halikarnas Balıkcısı'nda. Egeli denizci korsanlar İstanbul'a/Osmanlı'ya değil Ege uygarlığına, Ege uygarlığı da Sümer'e bağlıdır tarihsel olarak. Sümer'i de Türkler kurduğuna göre, Egeliler Türk'tür. Böylece kalın Selçuklu/Osmanlı tarihi ortadan kaldırılmasa da önemsiz bir tarihi ayrıntı haline getirilmiş oluyor: "Türkiye tarihini Selçuk ya da Osmanlı İmparatorluğu'ndan, şu sultan, bu sultandan başlatmak, onu göbek bağından değil, belinden sepetlemesine kesmektir. Türkiye tarihini doğal ayakları üzerine dikmek gerekir." (A. S., 15). Tarihi romanlarda korsanları, devletin resmi denizcilerinden daha üstün gösterme çabasının arkasında da bu türden bir tarih anlayışı yatmaktadır:

Bu korsanlar, devletin resmi denizcileri değildiler. Asıl bahriyeliler, İstanbul'da Tophane'den – Galata ve Kasımpaşa dahil – Azapkapısı'na kadar yayılan o zamanki Tersanede (Darüssina'da) oturan azepler, vardiyancılar ve kaptanlar, yani "gemici "dayılar"dan ibaretiler. İkinci olarak leventler geliyordu. Bunlar da o zamanın tarihçilerine göre yaman, "serenbaz, cundabaz" kişilerdi. Üçüncü olarak, kendileri, gemileri, top ve tüfekleri resmi, miri ya da beylik olmayan korsanlar geliyordu. Ne var ki, asıl bunlar, Türk denizcilerinin birincileriydiler. Bunların çoğu fedai kahramanlardı. Ötekiler gibi yalnız resmi savaş sürelerinde denize açıldıktan sonra karaya dönerek yan gelmezler, fakat yaz ve kış, gece ve gündüz denizde bulunarak savaşır ve her rast geldikleri yabancı devlet gemilerini zaptederlerdi. Bunların, Afrika'nın Atlas Okyanusu kıyılarında bir bahriye okulları bile vardı. (T. R., s. 11)

Bu yaşadığı dönemin resmi tarih tezine de uygundur. Cumhuriyet'in kurucu kadroları ulusal geçmişi Osmanlı'nın ötesine taşıyan, böylece hem daha laik hem daha milli hem de daha derin bir tarih anlatısı kurgulamışlardı. Bu amaçla Anadolu'da yaşayan ulusun ırk olarak Batılı olduğu, Anadolu'daki mazisininin 1071 ile sınırlandırılmayacağı, Anadolu'da doğmuş

yüksek kültürün hem etnik hem de kültürel mirasçısı olduğunu iddia eden bir tarih tezini ortaya attılar. Türklerin Batı uygarlığının da kurucuları oldukları yönündeki tezin ırksal açıdan ispatı için, Afet İnan'ın önderliğinde 1937'de antropolojik bir kafatası ölçüm anketi dahi yapılmıştır:

Afet İnan'a göre, Anadolu'da yaşamış insanların vasıfları da, neolitik-kalkolitik-Eti devrinden beri aşağı yukarı aynıydı. Nitekim Dr. Şevket Kansu'nun Anadolu'da bulunan neolitik-kalkolitik ve proto-Eti devirlerinden kalma kafatasları üzerinde yaptığı kraniyometri incelemeleri, baş karinesi olarak sırasıyla 82,68; 82,77; 81,32 sayılarını veriyordu. Bu karine Selçuklularda 85,51; Osmanlılarda da 84,07 idi. Demek oluyordu ki, hiç olmazsa baş karinesi gibi önemli bir vasıf, Anadolu'da tarihöncesi zamanlardan beri değişmemişti. Ve bugünkü sakinler de, antropolojik bakımdan bu devir insanların torunlarıydı. Yukarıda sıralanan antropolojik vasıflar, Türkleri beyaz ırkın Alpin kolundan olduğunu ve aralarında Dinarik tipe mensup bazı efradın da bulunduğunu gösteriyordu.

Antropolojik anketten alınan bu sonucu tarihöncesi alanına uygulayan Afet İnan, kitabının son sayfalarında, eski Orta Asya Alpinlerinin yüksek kültürüne dikkat çekiyor, bu insanların Ön Asya ile Avrupa'ya yaptıkları göçleri, oralarda yaydıkları maden, bilhassa demir kültürünü vurguluyordu. Uygarlığı simgeleyen bu kültürün Ön Asya'daki merkezi Anadolu idi ve Avrupa'nın uygarlaşmasında Anadolu'nun göz ardı edilemeyecek bir önemi vardı (Toprak, 2012: 119-120).¹⁴²

İrkçilikla arasında ince bir mesafe koysa da Halikarnas Balıkçısı da kafatası ölçülerine ve kan gruplarına, ırksal köken açısından, değer vermektedir; ama kan grubu anketlerini daha inandırıcı bulmaktadır (A., s. 124). Ancak Halikarnas Balıkçısı'nın tarih tezi daha ziyade, bu antropolojik kanıta arkeolojik destek sunmak yönündedir (H. K. Y., s. 84-90). Romanlarına özensizce serpiştirdiği arkeolojik unsurların da amacı böylesi bir tarihsel efekt yaratmak olarak yorumlanmalıdır:

Turgutca sabahleyin erkenden davarcığımı, kavalımı alı ve dağ başına çıkardı. Bir gün koyu mavilerden bembeyaz bir sıyrılışla çırılçıplak yükselen bir doruk sütunun gölgesine yan geldi. Başımı göğe kaldırdı. Kar beyaz bir bulutçuk, sütunun üzerinden geçiyordu. Sütun sanki uçuyor ve göklere gidiyordu. Bilmedi neden, fakat yerinde saplı mermer sütunun uçuşunu görünce içine bir gariplik çöktü. Gönlünde için için yanan bir gitme özlemi, bir uzaklıklar nostaljisi uyandı. (T. R., s. 29-30)

Böylece coğrafya, çağın ruhuna uygun olarak insanı ve tarihiyle bir bütün olarak, tarihsel geçmişi çok uzak zamanlara ötelenmiş bir vatan olarak tasavvur edilir Halikarnas Balıkçısı'nda. Yeni Cumhuriyetin en gözde fakültesinin Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, en değerli iki biliminin antropoloji ve arkeoloji olması tesadüf değildir.¹⁴³

¹⁴² Zafer Toprak; *Darwin'den Dersim'e Cumhuriyet ve Antropoloji*, İstanbul: Doğan Kitap, 2012, s. 119-120.

¹⁴³ Toprak, *Darwin'den Dersim'e Cumhuriyet ve Antropoloji*, s. 74.

Etnik ulusçuluğun (Türkçülük) ulus-devlet anlayışıyla merkezileşme yönündeki tedicî gelişimi içinde ulusun topraklarının bilimsel olarak tanımlanması çalışmaları gündeme gelmişti. Bu noktada coğrafyanın tarih içindeki rolü belirleyici bir rol olarak görülüyordu. Birincisi, Türkler Balkanlar'dan çekildikten sonra kendileri için sabit bir referans noktası arıyorlardı ve bu da Anadolu'dan başka bir yer olamazdı. İkincisi, kurtuluşu pozitif bilimlerde bulmuşlardı ve fizikî coğrafya bu yolda vazgeçilmez bir gereklilikti. Üçüncüsü, Avrupalı bazı tarihçiler ve arkeologlar da Anadolu toprakları üzerinde yapılacak kazılara sonsuz ilgi duyuyorlardı. Değişik nedenlerle de olsa, farklı halkların bilim adamlarının bir noktada birleşmesi iyi bir rastlantı idi. Ve bu rastlantı Türk tarihçilerin fizikî coğrafya, fizikî antropoloji ve arkeolojiyi başlıca bilim dalları olarak seçmelerine arka çıkıyordu. Bu nedenle vurgu, kolaylıkla arkeoloji, dilbilim ve folklor üzerine kondu ve Orta Asya ile coğrafyaya dayanan bir tarih benzerliği oluşturmak için zemin hazırlandı. Anadolu Türkleriyle Orta Asya Türklerinin henüz önerme düzeyindeki benzerlikleri, kazılar yoluyla "coğrafi tarih" haline dönüştürülecekti.¹⁴⁴

Coğrafyanın tarihle bu şekilde ilişkilendirilmesiyle İslamiyet'i içeren Osmanlı tarih anlatısı aşılır ve tarihte lâik bir temizliğe gidilir. Din dilinin de Arapçadan kurtarılması gerekir yazara göre; hatta İslam peygamberi bir din liderinden çok sosyalist bir lider olarak algılanmalıdır çağdaş dünyada (D. Y., s. 111, 113).

Tarihi romanlardaki "hain Arap" da buradan doğar. Dini bir "ulusal din" olarak uysallaştırdıktan, Araplıktan arındırdıktan sonra bir ümmet birliğini hatırlatabilecek en küçük sapmaya izin yoktur Halikarnas Balıkcısı'nın anlatısında. Bu da Cumhuriyet döneminin Arap ve İslam algısıyla kesinlikle uyumludur. Bir yanda Batı'ya kendisini ispatlayan bir Türklük, diğer yanda Müslüman ümmet birliğinden uzaklaşmış bir "yurttaşlık" kurgusudur söz konusu olan:

Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışından sonra, Türklük ile Araplık arasındaki gerilim milli bir bağlam kazanmıştır. Türk milliyetçiliği için Araplık istenmeyen Doğululuğu imlemiştir. Garbiyatçılık çerçevesinde, aynı anda Batılı ve Türk olma formülünü kurabilmek için bir üçüncü değişken gerekiyordu, bu da Araplıktı. Araplık, Türk milli kimliğinin kuruluşunda aşağılanan bir öteki olarak önemli bir işleve sahiptir. Falih Rıfkı Atay anılarında bunu oldukça açık bir biçimde ifade eder: "Batı medeniyet dünyasında İtalyan nasıl İtalyansa, Alman nasıl Almansa, Türk de öyle Türk olacaktı... Garplileşmek, aynı zamanda Araplaşmaktan kurtulmak, Türkleşmek demektir"... Araplık İslamî Şark'ın en baş göstereniye, Türklüğün hem İslamın Batılı gözle damgalanmış "aşağı" tarihinden, hem de Araplıktan kurtulması gerekiyordu.¹⁴⁵

Halikarnas Balıkcısı'nın Batılıları "pis" olarak, siyahları "leş gibi" kokan insanlar olarak tanımlamasında da aslında yoğun Batı karşıtı, hatta ırkçı bir tavır vardır. Bu tutum yabancıyı, "öteki"ni dışlamanın yollarından biridir. Bu noktada, Halikarnas Balıkcısı'nın

¹⁴⁴ Büşra Ersanlı, *İktidar ve Tarih*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s. 213.

¹⁴⁵ Meltem Ahıska, *Radyonun Sihirli Kapısı*, İstanbul: Metis Yayınları, 2005, s. 313.

öteki olarak gördüğü insanları pislik içinde resmedişi, kendisi gibi hümanistliğiyle değil de faşizme yakınlığı ile bilinen Ezra Pound'a benzer:

Pound'un akli iki evren arasında gidip geliyordu. Birincisi – saydam ve düzenli olduğundan- parlak, ahenkli, güzel ve yüceydi. İkincisiyse, mikrop pislik, basili ve küf dolu karanlık ve nüfuz edilemeyen bir evrendi...

Pound Yahudilerden nefret ediyordu (fiziksel nefret ile entelektüel korkunun birbirinden ayrılamadığı hakiki ve bütüncül bir nefretle, bütün kalbiyle ve beyniyle nefret ediyordu); çünkü, her şeyin kendi doğru yerinde olduğu, her şeyin yalnızca bir tek yerinin olduğu ve hiçbir yerde aynı anda iki şeyin olmadığı mükemmel bir sözcük ağı için uğraşıyordu...

“Yahudi sümüğü”, “çift batağı”, “Filistin lağımları”, “belirsiz ve pis kokulu pus”, “gizli bir iradeni yaltakçı sümüğü”... Bunlar, Pound versiyonu dünyalar savaşındaki Yahudilerin büründükleri kılıklardan bir kısmı. Bütün bu sözsöz kılıklar, biçimsizliğe, kaypaklığa ve çürümüşlüğe işaret eder; ayrıca da balçıklı bir zeminin kalleşliğine ve kurtuluşun asla olmadığı bir yapışkanlığa.¹⁴⁶

Batı edebiyatında “temiz” bir toplum isteyen ve sosyal bir uyum arayan T. S. Eliot da Pound'un düşüncelerine yakın bir tavır sergiler:

Nüfus homojen olmalıdır; iki ya da daha fazla toplumun birlikte yaşadığı bir yerde, bunlar ya katı bir özbilince sahip olacaklar ya da birbirlerine karışacaklar. Daha da önemli olan şey, dinsel kökenlerin birliğidir; böylece ırksal ve dinsel gerekçeler birleşerek, özgür düşünen Yahudi toplumlarını istemez kılıyor. Kentsel ve kırsal, endüstriyel ve tarımsal gelişme arasında tam bir denge olmalıdır. Ve aşırı hoşgörü ruhundan şiddetle kaçınılmalıdır.¹⁴⁷

Görülüyor ki “öteki”ne gösterilen hijyenik hassasiyetin arkasında “etnik” bir temiz kalma fikri işliyor. Halikarnas Balıkcısı'nın romanlarında görülen “pislik” içindeki düşmanın kökeninde de böylesi bir “temiz” toplum duyarlılığı olduğunu fark edebiliriz. Bu türden bir düşünce sadece kurmaca yapıtlarına özgü değildir; düşünce yazılarının büyük “öteki”si Yunanlı da pislik içindedir ve romanlarda gördüğümüz kokuşmuş kâfir imajı tam olarak buna denk gelir. Halikarnas Balıkcısı'nın Anadolu uygarlığının karşısına diktiği Atina kenti insanların “yalınayak başkabalak” süründükleri; lağımın, pisliğin sokaklardan aktığı berbat bir kenttir örneğin (A. S., s. 106-107).

Halikarnas Balıkcısı'nın Batılı erkek ve kadınların cinsellikleri üzerine kullandığı dil de aşağılayıcıdır. Tarihi romanlarda gördük ki erkekler “zenne”, kadınlar da seks düşkünüdürler. Zennelikle, yani eşcinsellikle ilgili yargı yazarın Yunanistan ile ilgili yazılardan da bulunabilir. Yazara göre Eski Atina'nın yasa yapıcısı Solon'un devrinde bu durum oldukça yaygındır:

¹⁴⁶ Zygmunt Bauman, *Modernlik ve Müphemlik*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003, s. 195-196.

¹⁴⁷ Bauman, *Modernlik ve Müphemlik*, s. 52

Solon, oğlancılığı, yani erkekler arasındaki ilişkileri durdurmak için hiçbir şey yapamayacağını anlamıştı. Bu iş çok kötü almış başını yürümüş ve yayılmıştı. Bunun sonucu nüfus azalıyordu. Bu gidişle orduya asker olacak er kalmayacaktı. Asker olmayınca Yunanistan'ın, yok Teb'miş, Saparta imiş gibi halkaları birbirleriyle savaşıp boğazlayacak erkek kılığına uğrayacaktı. İşte o zaman antik tarihi Yedi Büyük Hâkiminin biri olan Solon, külahını önüne koydu ve ve uzun uzadıya düşünüp taşındıktan sonra, fuhuşun enikonu genişlemiş olduğunu gördü. Fakat bu fuhuş, kaldırım orospuluğu türündendi. Yalnız şu var ki, fuhuş ayda bir kez tapınakların papaz ve rahibelerinin yönetimi altına giriyordu. Yani, her ayın dördüncü günü Sevgi Tanrıçası Aphrodite'nin günüydü. İşte o gün fahişeler tapınakların önüne çadır kuruyorlardı. Çadır kapıları her isteyene açık bulunuyordu. Bu işten oluşan paranın bir bölümü tapınaklara vergi diye gidiyordu. Fakat gene de bu durum yasallık kazanmıyordu. İşte Solon, bir yazılı buyrukla bu işi yasallaştırıp meşrulaştırdı. Böylece Solon, gulamperestliğin (oğlanseviciliği) önüne geçebileceğini sandı. İşte bu yasa ile ki temiz sevginin tanrıçası olan Aphrodite Anadiomen ya da Urania (yani göklerin saf tanrıçası) Aphrodite Pandemos yani bütün Demos (halk) baş fahişesi oldu. (A., s. 61)

Görüldüğü gibi, tarihi romanların zenne erkek ya da seks düşkünü kadın Batılısı, düşünce yazılarında eşcinsel Yunanlı erkek ve “kaldırım orospusu” seviyesinde Yunan kadınıdır. Hiçbir kanıtla dayandırılmayan bu yargılar, Yunan karşıtı söyleminin içerisinde önemli bir yer tutuyor Halikarnas Balıkcısı'nın.

İki tarihi romanda da Müslüman erkekleri baştan çıkararak Batılı kadınlar değildir. Batılı Erkekler ise eşcinsel, yani “iktidarsız”dırlar. Dolayısıyla Avrupa tatmin olmamış kadın olarak cisim kazanmaktadır. Bloom'un “etkilenme endişes”i tekrar görevini icra etmektedir. Fakat etkilenme tersine dönmüştür. Baştan çıkarılan, etki altına alınan Doğulu erkek değil, Batılı kadındır. Tanzimat romanlarını hatırlatan bir durum vardır burada. Örneğin Ahmet Mithat'ın Felatun Bey ve Rakım Efendi'sinde de benzer bir duruma rastlarız. Bu romanda İstanbul'da yaşayan bir İngiliz ailenin kızlarına hocalık yapan Râkım Efendi, ailenin kızları Margrit ve Can'ı etki altına alır. O kadar ki, kızlar baloya ya da tiyatroya gitmezler de evde oturup Türkçe ya da Farsça kitaplar okurlar:

Mister ve Mistery Ziklas ise Râkım'ın kadrini gündün günde daha ziyade takdir etmeğe başladılar. Zira kızları bir dereceye gelmiş idiler ki, artık balo ve tiyatro gibi eğlencelerden dahi bir lezzet alamıyarak hemen sokak kapılarından dışarı çıkmaz oldular. Babaları anaları bazı cemiyetlere davet edilseler, kızlar itiraz ederek gitmezlerdi. Cemiyet yerlerinde Can ile Margrit'ten haber soruldukları zaman peder ve valide “Onlar hocalarından başka hiçbir şeyle meşgul değildirler. Ellerinde Türkçe veyahut Acemce bir kitap veriniz de yemek içmek dahi istemezler” derler ve şu hâli takdir edenler buna hiçbir mana veremeyenlerden ekser olurdu.¹⁴⁸

Avrupalı aile Müslüman genci takdir etmekte, kızları da Avrupa kültürünün bir parçası olan balo ya da tiyatroyu değil Doğu kültürünün ürünlerini tercih etmektedirler: “Kuşkusuz burada

¹⁴⁸ Ahmet Mithat, *Felatun Bey İle Râkım Efendi* s. 101-102

Doğu'dan Batı'ya olan sürüklenişi tersine çevirme, Doğu'yu bir etki kaynağı, bir cazibe merkezi kılma gayreti vardır. Ahmet Mithat'ın romandaki temsilcisi çalışkan ve tutumlu Râkım'ın yalnızca İngiliz kızın aşkını değil, İngiliz ailenin hayranlığını da kazanmış olması bu yorumu destekler.”¹⁴⁹

Halikarnas Balıkcısı'nın Müslüman Türk kadınları ise cinselliği neslin devamı yani üremek için isterler. Burada da Batı karşıtlığı kendisini belirgin bir şekilde belli etmektedir. Uluç Reis'te Uluç Reis'e âşık olan Hatçe, bir korsan denizci ile evlenmesine karşı çıkan annesine itiraz ederken şu cümleleri kullanır:

O erkeğe varacak sen değilsin, benim! İstediğime varacağım... Sen anne, hiç sevmedin galiba. Evet, babamı sevdin; ama benim sevgim başka. Onun dudaklarının sıcaklığını kendi dudaklarımın üzerinde duymayı özledim. Onun okşayışını çıplak gövdemin üzerinde duymaya can atıyorum. Tohumunun bana geçmesini istiyorum ve istiyorum ki, tâ içimde onun tohumundan olma çocuğunu geliştireyim, dünyaya doğurayım, o çocuğu memelerimle besleyeyim... (U. R. s. 258)

Bu noktada da Halikarnas Balıkcısı Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu ideolojisi ve diğer Anadolu yazarlarla uyum içindedir. Cumhuriyet'in erkek egemen militer ülküsü, kadında daima, mazlum Anadolu söylemiyle yan yana yürüyen “aile kuran” fedakâr anne adayını görmüştür. Bu anlamda kadın algısı da iki parçalıdır: Yuvasına (vatanına) sadık, çocuklarının anası Anadolu kadını ve onun karşısında yuva yıkan Batılı kadın:

“Anadoluculuk” Batı hayranlığını ve Batı taklitçiliğini reddetme isteğini sembolleştiren “karşıt-dışlayıcı kimlik” icat etmedir. Bu kimlikler erkeklerden çok kadınları içerdi; kadınlar üzerinden tanımlandı. Erkeklerin ülkenin neresinden gelip ne yaptığı önemli olmadı. Ama kadınlar gruplara ve kategorilere ayrıştırıldı. “Şımarık İstanbul sosyete kadını” karşısına “Fedakâr Anadolu kadını” kondu. Birbirini dışlayan ve birbirinin zıddı olan kadınlıklar icat edildi ve sürekli tekrarlanarak “klişe tipler” üretildi. “Anadolu kadını söylemi” Batı'nın tehdidi altında kalıp kimliğini ve özgürlüğünü yitirme tehlikesi yaşayan “Türk ulusu”nun ayakta durabilmesi meselesinin kurucu öğelerinden biri oldu.¹⁵⁰

Kadını sadece anne olarak gören, onu sadece bu açıdan bir değer olarak algılayan tek edebiyatçı değildir Halikarnas Balıkcısı. Söylendiği gibi, modern Türk edebiyatını derinden etkilemiş olan Anadolu söylemi, pek çok yazarda klişe kadın tiplerin yaratılmasına yol açmıştır. Cumhuriyet dönemi aydınlarının, yazarlarının yeni bir toplum yaratmada birleştikleri bir noktadır bu: “... ataerkil cinsel düalizm temelinde oluşturulan kadınlık ve erkeklik kalıplarının yeniden üretilmesi; bu olgu, ataerkil ideolojinin, değişen toplumun değişmeyen temeli olmaya devam ettiğini” ortaya koymaktadır Fatmagül Berktaş'a göre.¹⁵¹

¹⁴⁹ Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark* s. 38

¹⁵⁰ Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*, 2. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, s. 314

¹⁵¹ Berktaş, *Tarihin Cinsiyeti*, 2. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s. 152

Tam da değişmeyen bu temel üzerinden, örneğin Peyami Safa da Batı ile Doğu arasında sıkışmış Türk kadınına tereddüdünü aşmak için ana olmayı teklif ediyor ve analığı asli bir görev sayıyor; tıpkı Halikarnas Balıkcısı gibi. Bir Tereddüdün Romanı'ndaki Vildan'ın mutsuzluğunun nedeni doğurgan bir varlık olarak, bu meziyetini yok saymasından kaynaklanmaktadır. Vildan Halikarnas Balıkcısı'nın Hatçe'sinin tam zıddıdır. Peyami Safa, Vildan gibi kadınların anne olmayı reddedişlerini vatana ihanet noktasına kadar vardırır. Yazar böyle kadınların cemiyetin temellerini sarsan, kökleri yurdunun toprağından kopmuş, Batılı fikirlerden aşırı etkilenmiş, Andre Gide, Pierre Loti, Oscar Wilde gibi "ahlaksız ve züppe" yazarları okuyan birer casus olarak yorumlar.¹⁵² Kadın doğurmalıdır, cemiyete karşı vazifesini yerine getirmelidir Safa'ya göre:

Yeni kadınların çoğu ana olmağı zarafete mugayir bir şey sayıyorlar ve çocuk viyaklamasından nefret ediyorlar. Sen de onlardan değil misin? Fakat bu nihayetsiz bedbinliğin nereden geliyor? Pirandelli mütercimi değil, bir çocuk anası olarak ebedileşebilirsin... Emin ol ki sana "evlen, çocuk yap, yuva kur!" diyen bir mahelle imamı, bir kadın nine, bir papaz veya aksakallı bir bunak, zannettiğin kadar haksız değildirler. Mütearifelere karşı isyanımızı bir orjinalite sayıyoruz; bu senin ve sizin kabahatinizden ziyade, tesiri altında kaldığımız Avrupa fikriyatının züppeliğine ait bir şaşkınlıktır. Klâsik memelerden süt emmiyen bütün fanî cereyanlar, senin gibi milyonlarca kurban veriyor. Analığa karşı hürmetsizliğimizin cezası, aynı zamanda, hem tabiaatten, hem de cemiyetten geldiği için iki misli dehşetli olacaktır. Onun için, ben sana derim ki, saadetin ve idealin ve her şeyin karnındadır. Daima olduğu gibi kâinatı senin karnın idare edecektir.¹⁵³

Halikarnas Balıkcısı'nda Avrupalıya/Batılıya ya da moderne duyulan nefret diğer kurmaca yapıtlarının da temel izleğini oluşturur. Tarihi romanlarda geçmişte bir zamana yerleştirilerek verilen bu temalar, modern zamanlarda kentler ve köyler arasındaki ayırmda kendini gösterir. Denizlerin ve toprağın kirlenmemiş insanların karşısında, kentlerin içlerinde her türlü kötülüğü barından "züppe" kadın ve erkekleri vardır artık. Teknik ve endüstriyel kirlenmeye ahlaki bir yozlaşmanın da eşlik ettiği kent/kentli imajı, uçsuz bucaksız Ege sularının, sahil köylerinin, yani saflığın coğrafyasının en büyük düşmanı olarak, Türk romanının bir klişesini tekrar edebiyatın içine taşıyacaktır.

1.3.2. Halikarnas Balıkcısı'nın Kurmaca Yapıtlarında Kent-Köy Karşıtlığı:

Alman romantizminin kurucu isimlerinden Herder, ışıltılı kentler yerine denizlerin çağırısını dikkate alır: "Herder için denize açılmak, yaşamın temelini değiştirmek, sağlamlığa

¹⁵² Safa, *Bir Tereddüdün Romanı*, 14. Baskı, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1998, s. 179

¹⁵³ Safa, *Bir Tereddüdün Romanı*, s. 180

karşı akıcılığı, kesinliğe karşı belirsizliği seçmek demektir, mesafe ve uzaklık kazanmak demektir.”¹⁵⁴ Uzaklık özlemi, kaçış... Kentin boğucu atmosferine, sahte insan ilişkilerine, endüstriyel çürümüşlüğüne karşılık, denizlerin sonsuzluğu, doğanın ferahlığı ve bu doğanın insanlarında bulunan sağlamlık, mertlik, saflık... Herder ve arkadaşlarının yarattığı sanatın en belirgin temalarındandır.

Halikarnas Balıkcısı da coğrafyayı, romantik edebiyatçılar gibi köyler/uçsuz bucaksız denizler ve kentler olarak radikal bir şekilde ikiye ayırır, özellikle Güney Anadolu coğrafyasını ve buraların insanını birbirleriyle uyum içinde resmeder:

Kıyı köyünde ona – saçları, gözleri ve kaşları dolayısıyla – bazen “Karakız”, - tepeden tırnağa aklıyla dolayısıyla da – bazen “Akkız” derlerdi. Ama kara da deseler, ak da deseler, hiç umrunda olmazdı. Asıl ay ışığına benziyordu. Çünkü aklıyla, ay ışığında açık denizlerin köpükleri, karanlığı da mehtapta ardıç ağacının zindan gölgesi gibiydi...

Köyünün kıyılarını döven açık deniz gönlüne sinmiş, onun da gönlü açık denizlere uymuştu... Onun bakışında evceğizinin ve dolapcağızının kapalı ve özel içerilikleri değil, ucu bucağı olmayan dışarılıklar ve – insanların hep aradığı, özlemini çektiği ve insanla insan arasındaki ayrılığı ve başkalığı hiç eden – özleyişler vardı...

Gece olunca ninesi uyur ve horlardı. İşte o zaman, güney kıyılarının vahşi çocuğu, soluğu denizde alırdı...

Yağız kız, mintan ve şalvarından sıyrılmca, ay ışığının şiddetine gövdesinin ak ateşiyle cevap verirdi. Çıplaklığında her çirkinliği, hoyratlık ve kabalığı ürkütüp kaçırarak bir güzellik vardı. Onun güzelliğini yaratabilmek için yaradılış, milyarlarca yıl gökleriyle, yıldızlarıyla, güneşiyle, deniziyle ve karalarıyla uğraşmıştı. İşte bundan dolayı yağız kız, ay ışığıyla, yıldızlarıyla, deniz ve kıyılarıyla Güney Anadolu'nun insan kılığına girmiş duygusu ve güzelliğiyle. (Ç. D. s. 82)

Güney Anadolu/Ege coğrafyası Halikarnas Balıkcısı'nda bir yaşama coşkunluğudur. Bu öyle bir yaşama çağırıştır ki, muhatabını bir meczup gibi kendine çeker. Karalardaki yaşamın günlük rutini içerisinde hapsolmuş insan ruhuna denizler sonsuzluk, özgürlük vaat ederler. Denizciler herhangi bir amaç gütmeksizin, herhangi bir hesaba, çıkara dayanmaksızın denize atılırlar:

Uzaklara yetmek, yetişmek, açık ufka, özgürlüğe doğru; özgürlüğün yaşadığı yerde yaşamak için gidiyorduk. Kayık, çılgin bir sevinçle çarpınarak, martı gibi havalanarak, mavi göklerin koynuna atılmayı, orada kaybolup rüzgâr olmayı diliyordu.

¹⁵⁴ Safranski, *Romantik*, İstanbul: Kabalıcı Yayınları, 2013, s.15

Gözlerimiz, ruhlarımız uzaklıklarla doluyor, okyanusun derin ve sonsuz bakışı sevinçle taşıyor, dudaklarımızdan uçan türküler mavi gökte masmavi oluyor, sancak ve iskele omuzluklarından köpük serpintisi duman alevleri gibi harlayıp yükseliyor, her dalga, dalan pruvaya pırlantalar saçıyor, enginin kayığa çarpıp göklere savurduğu her dalgasından güneş bir gökkuşağı yaratıyor; bu ardi arkası kesilmeyen gelinkuşaklarından yapılmış zafer takları arasından kayık, uzanan bir türkü gibi geçiyordu. (E. D. B. B. Ç. s. 28)

Coğrafyanın insanı diğerkâmdır. Bütün düşüncesine bir adanmışlık, kentli ekonominin ruhsuz ilişkilerinden bir vazgeçiş egemendir (D. G. s. 50). Özellikle denizciler arasında görülen kardeşlik ve dayanışma duygusu, onları kentin kirli, boğucu ve ikiyüzlü insan ilişkilerinden ayırır:

Denizciler, denizde karayla bağlarından kopmuşlardı. Kafesten kurtulan kuşlar gibi seviniyorlardı. Her birinin düşüncesi yanbaşındakinin düşüncesini arıyordu. Aralarındaki bu yarenlikleriyle, karalarda içlerine toplanmış olan kurumlardan ve islerden içlerini temizliyorlardı açık havada. Ama karada çoluk çocukları vardı. O başka bir dünyaydı. Başlarının arkasında, uzaktan uzağa durmamacasına "cız" eden bir özlemdi o. Neyse, mektup alıp mektup yollarlardı. Zaten ekmek paralarını çıkarmak için denizdeydiler ya! (D. G. s. 17-18)

Halikarnas Balıkçısı'nın övgüye değer bulduğu Egeli denizcilerin içinde yaşadıkları coğrafyayı yaşamaktan başka gayeleri yoktur. Onlara verilmiş en güzel armağan yine yaşadıkları denizlerdir. Hiçbir yerde bağlı kalmak istemezler, servet biriktirmek istemezler, para pulda gözleri yoktur:

Hasan Usta, gemicilerin canciğer dostuydu. Hepsiyle değil ama; kimi gemicilerin gemileri denizde yüzen bakkal dükkânlarıydı. Yani alım satım yerleriydi. Hasan usta, onlara bir göz atışta, ölçüp bitmiş olurdu. "Boş ver" der, omuz silker, yürür giderdi. Ama gemiciler arasında hiçbir yerde durmadan dinlenmeden hep uçmak, bir kez görülünce eskimş olan yerden yeniye fırlamak isteyenler de vardı ki, onlara içi ısınır. Bunlar nerede bulunursa bulunsunlar, bir başka yere gitmeye can atarlardı. Artlarına bakmadan, başlarını geriye çevirip, "Yazık oldu bunca mala!" demeden hep ileriye aşanlar vardı. Ne ev, ne bark, ne soy, ne sop birilerdi. Ancak milyonlarca dönüm açık engin denizleri vardı, birbiri ardındaki ufuklarıyla...

Bugün burada, yarın orada, durmadan başka bir şeyin peşinde koşarlardı. Dünya onlar için şöyle oturup dirseklerini dayayamayacak kadar dardı. İşte Hasan Usta rastlayınca, birden onlara kaynaşır. Yüreklerinde öten türkülerini mi dinliyordu, neydi? Bu gemiciler nereye gitmek istiyorlardı? Bilinmeyen bir ülkeye mi? Hepsi de o bilinmeyen ülkenin yolcusuydu belki de. (G. D. s. 17-18)

Halikarnas Balıkçısı'nın denizcileri tıpkı tarihi romanların korsanları gibi kahraman, acıya dayanıklı adamlardır. Turgut Reis'te kolu bacağı koptuğu halde korsanlığa devam eden Hüsamet'in ya da bilekleri kesilip koparıldığı halde savaşmaya devam eden korsanlar gibi (T. R. s. 11, 210) Bulamaç'taki Hüseyin Usta da aynı türden bir acıya kahramanca dayanır:

Hüseyin usta direkten düşmüş değildi. Fakat direk bütün serenleri ve yelkenleriyle bacağına üstüne düşmüştü. Güvertede kış üstü oturur ve denizciler kan

kaybetmesin diye güdük kalan bacağını iplerle sararken, ayağının, ince bir et ve deri parçasıyla bacağına takılı durduğunu görmüş ve alnında boncuklanmakta olan terlere rağmen gülererek ayağını tutup koparmış ve denize atmıştı. Sonra denize karşı yumruğunu sallayarak “Bu tekmem olsun!” diye haykarmıştı. (B. s. 324)

Halikarnas Balıkçısı'nın coğrafyası dış dünyadan yalıtılmış, modern zamanların yıpratıcı etkisine maruz kalmamış, bu nedenle de geçmişte bir zamanı yaşamakta devam eden bir coğrafyadır. Bodrum böyle bir yerdir örneğin: “Bodrum (Halikarnas) ve köyleri, ilkçağdan beri Anadolu'nun başka yörelerine bağlanmış bulunmadığı için, belki de Büyük İskender'in savaş arabalarının geçişinden beri sokak ve yolları – çocukların döndürdükleri çemberlerden başka- tekerlek yüzü görmemişti (Ö. Ç. s. 146). Fiziksel ve ruhsal bir bütünlük kurdukları dünyanın geri kalanından yalıtılmış bu küçük sahil kasabası, süngerciler için başlı başına bir yurt olması yeterlidir:

İki limanın da kıyılarında, evlerin bembeyaz angısı, denizin ayna yüzeyine vuruyordu. Kıyı sağnağı üfürünce, angılar ürpererek tiril tiril titriyordu. Kent havayla ışıktan yapılmıştı ve bir üfleyişle uçup, yok olup gidecekti sanki; evlerinde, ağaçlarında ve dağ taşında ta onca ağırlık vardı. Kentin, rüzgâr esince, denizdeki angıları gibi titremediğine şaşılırdı.

Denizcilerin bakışları yurtlarına çevrikti. Orada bağdaş kuranları tatlılıkla dolu bir sukût sarıyor, konuşmaya koyulunca da sesleri sestem ziyade okşayış oluyordu. Kıyı rüzgârının getirdiği keke ve yabani nane kokusu sanki çoluk çocuklarının tatlı soluğuydu. Sevgiye açılan gönül gibi yurtlarının, bir cana yakınlığı, bir gülümsemesi vardı. Sevgisinin bütün ateşiyle söylemeye utanan, titrek dudaklar gibiydi, yurtlarının denizde ürperen angısı. Kendini veren koca bir masumlukta şehir kıyısı boyunca titreyen sular. Yoksa denizcilerin gönül suları mıydı?

Hey Bodrum!.. Masmavi gökleri, ışık dolu sokakları, bembeyaz evleri, hurmaları, Frenk incirleriyle uzaklarda kalıyordu. Acaba arasıra çakan kara gözlerle, çiçekli ve rüzgârlı pencerelerle mandalin esintileri ve darbuka sesleriyle süslenen o yurt yollarında sağ salim dönüp bir daha yürüyecekler miydi uzaklaşan denizciler? Bu bakış o beyaz pencereyi, bu bakış o fukara kapıyı gönül yordamıyla arıyordu. Acaba sabah yeli miydi o pencerede ucuz patiska perdeyi yelpirdeten? Hayır, hayır! Patiska durup dururken mavi olmaz a! Evdeki mavi battaniyeyi sallıyorlardı dualar okuyup üfleyerek. Sağ olsun yavrular, ekmeklerini çıkarır geliriz tuzlu sulardan, diye düşünüyorlardı denizciler. Şu pencerede pırıldayan battaniye, bu kapıda yapraklanan çarşaf, karadaki gönüllerden denizcilerde ayrılanlara can işaretleriydi. (D. G. s. 13)

Doğa, coğrafya hayat verendir, besleyip büyütendir Halikarnas Balıkçısı'nda. Panteizme¹⁵⁵ varan bir doğa anlayışıdır bu. Kurmaca yapıtlarda o da tıpkı insanlar gibi metnin

¹⁵⁵ Panteizm (Tümtanrıcılık): Eski Yunaca'da “bütün”, “her şey”, “hepsi” anlamına gelen *pan* sözcüğü ile Tanrı anlamına gelen *theos* sözcüğünün bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş felsefe terimi. Tanrı'nın evrenin tek yaratıcısı olduğunu olurlamakla birlikte, Tanrı ile evreni bir gören; varolan her şeyin Tanrı olduğunu, Tanrı'nın da varolan her şey olduğunu düşünen; dinlerde ortaya konduğu bildik anlamıyla “aşkın” bir Tanrı'nın varlığını yadsıyarak dünyanın üstünde ya da dışında bir Tanrı olmadığını savunan; varolan her şeyin tanrısal doğadan pay aldığını, bütün her şeyin Tanrı'nın bir parçası olduğunu ileri süren; dünyanın ya da doğanın bir bütün olarak

içinde bir karakter olarak yer alır. Dürüstlüğüyle, merhametiyle, doğurganlığıyla insanlarla ilişkiye geçer, diyalog kurar. Özellikle Ege köyleri ikiyüzlü, acımasız kentin karşısında, hayatın taşıdığı yerler olarak sunulur. “Eski Külot” adlı öyküdeki kadın kahraman, kurtuluşu, huzuru bulur doğanın koynunda:

Garip... Bazen geçmişiyile hiç ilgisi olamadığı halde yapayalnız köy yolunu tutarmış. Yolda bir otomobil ya da bir atlıya rast gelirse, onlar geçinceye dek bir çalının arkasında saklanırmış. Olmazsa; yolsuz, patikasız dağ yamaçlarına dalarmış. Kim bilir belki de, doğdu doğal kendisini sürükleyen, tepen, çiğneyen, yüzüne tüküren, sonunda eline bir “vesika” veren; binbir türlü gürültüyle gümbürdeyip duran dünyaya akıl erdiremiyordu. Akıl erdirip bir anlam veremediği için de, dağda taşa yalnız gezmek istiyordu.

Yoksa, yaratılış bu çocuğunu kollarına alıyor ve “Ne olursa olsun evladımın. Sana başka türlü, başkasına başka türlü davranmam...” mı diyordu? “Hele şu kederine, tasana bak!.. Bakkala borcunu, ev sahibine kirayı veremeyişine güleyim... Sen çocukken seni nasıl sevdimse, şimdi de öyle seviyorum. Güneşim gönlünü aydınlatır. Rüzgârlarım saçlarını okşar... Kulağıma eğilir ve fısıldarım: Burada annenle berabersin... Sana sütünü emdiren, sana ninnileriyle ‘uyusun da büyüsün’ diyen öz annenin koynundasın.”

Taş onu hiç aldatmıyordu. Her zaman kattıydı. Dağ, hiç yerinden kalkıp üzerine oturmuyordu. Hep yerli yerindeydi o. Su hiç dalavere çevirmiyordu. Hep yokuş aşağı akıyordu. Ve kadın bunlara yürekte inanıyordu. (G. D. s. 39-40)

Doğa nasıl insanlarla ilişki içindeyse, insanlar da doğa ile ilişkidirler. Anadolucuların çoğunda görülen mistik kahramanlar, Halikarnas Balıkçısı’nda doğa dininin müritleri olarak onunla konuşurlar, onunla birlikte olurlar. Modern zamanların her şeyde ekonomik bir çıkar bulan insanına karşılık, bu insanlar doğa ile bütünleşmiş, teknolojinin, endüstrinin kirletmediği bir ruh dünyasında yaşarlar. Ege’den Denize Bırakılmış Bir Çiçek’teki Değirmenci Ateşoğlu Nasrettin ya da Çingene kızı Kancay, Parmak Damga’sındaki Hoşbulduk Selim Dede, Çiçeklerin Düğü’nündeki Karakız, Bulamaç’taki Martı, Ötelerin Çocukları’ndaki Tiycan böyle tiplerdir. Çingene olduğu için kendisine cellâtlık görevi verilen, fakat bu görevi yerine getiremeyip dağlara kaçan Çingene Ali’nin doğa ile kurduğu ilişki bu kahramanların doğa anlayışı açısından tipiktir:

Bütün gece alabildiğine koştu. Ertesi gün kendisini, bir uçurumun kıyıcığında buldu. Durdu. Yere oturdu. Bir akşam önce görmüş olduğu korkulu düşün is ve karanlıklarından gözlerini yıkamak için, bakışını masmavi havalardan geçirdi ve bütün çepçevre ufukları süzdü. Çevresinde birbirinin üstüne yığılmış gibi duran koca koca dağlar sıralanıyordu.

İnsan, ancak bacağı acıyınca farkında olur. Bir gün önce Kara Ali, dağları ve ucu bucağı bulunmaz yitirmek tehlikesiyle karşılaşmıştı. Fakat, bugünse dağları tam

sözcüğün geniş anlamıyla Tanrı ile özdeş olduğunu savunan felsefe akımı. bkz. Abdülbâki Güçlü vd., *Felsefe Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2003, s. 1442.

olarak yine buluyordu ve bacaklarını, gözlerini yitirmek üzereyken onları yeni baştan ve onları tam olarak kendinde duymakla sevinen bir insan gibi başı, çıldırtıcı bir sevinçle döndü.

Dağları ayrı ayrı selamladı. “Merhaba! Merhaba! Merhaba!” diye bağırdı. Dağlar, angılanarak, “Merhaba!” diye karşılık verdiler. Sanki dağ ona sesleniyormuş gibi, kendi kendisine seslenerek, “Ben sana demedim mi? Çingene Kara Ali, ben sana alabildiğine kaç, bütün hızınla fırla, koş! diye seslenmedim mi? Çingene Kara Aliii...” diye haykırdı. Biraz durdu. Bütün dağlar, sanki konuşuyorlarmışçasına, Ali’nin sesini yankılatıldılar.

Bu kez dağlara Ali karşılık verdi:

“Yaşayın yahu! Seslendiniz ya! Hem de candan seslendiniz. Duydum, koştum, geldim!..” dedi (E. D. B. B. Ç., s. 65)

Göçebelik yani bir yere bağlı kalamama, doğa ile içi çelik, koşulsuz özgürlük, panteizme yaklaşan bir mistisizm... Halikarnas Balıkçısı romantizmin sevdiği bu temaları yukarıda bir örneğini gördüğümüz gibi, en çok Çingeneleri, Türkmenleri anlatırken kullanıyor. Aynı kitaptaki Kancay da Çingene Ali’den farklı olmayan bir dünyada yaşamaktadır. Mitolojilerdeki nymphalar¹⁵⁶ gibi kırlarda yaşayan böyle kadınlara Halikarnas Balıkçısı’nda sıkça rastlıyoruz. Bulamaç’taki Martı ya da Ötelerin Çocukları’ndaki Tiycan böyledir:

...Kancay’ın gönlü, özgürlüğün ta kendisiydi. Hür olmaksız, ancak parslar, yabankedileri, kartallar, atmacalar ve şahanlar gibi yaşamakla mümkün olduğu için, Kancay da, ağabeyleri olan dağların ve kız kardeşleri olan ağaçların teşkil ettikleri kalabalık ailesiyle birlikte, kana kana hür olarak yaşıyordu...

Yetmiş şu kadar yıl önce, bir gece dağda tek başına yürüken, Kancay’ın anasının sancısı tuttu. Tam o anda ay, dağın ardından çirilçıplak fırladı. Kadın aya, “Galiba çoğalıyorum!” diye bağırdı. İki koluyla iki ağaç kütüğünü kavradı ve çömelerek dizlerini toprağa dayadı. Dağlar hem ananın dudağından kopan çılgınlığıyla, hem de yeni doğan çocuğun sesiyle angılandılar. Böylece dağ taş, Kancay’ın doğumevi ve beşiği oldu. Çocuk, iliklerine kadar sevinç ve gülüştü. Büyüdükçe kelebek, kuş ve kırlangıç oldu. Çünkü kuş kanadıyla, Kancay da türkülerıyla uçardı. Gönlü yükselir ve müziğin baş döndürücü şahikasına varınca, oradan görülmedik gelecekleri görürdü. İşte, asıl yurdu oralarıydı. Bir türkü vatandan bir müjde idi. Çünkü gönlü türküsü ve türküsü de vatandı.

Toprağa bağlı yaşam, Memduh Şevket Esendal’ın deyişiyle “ufki medeniyet” yani tarım toplumu Halikarnas Balıkçısı’nın da onayladığı bir yaşam tarzıdır. Yazar çoğunlukla denizleri karalara tercih etse de ziraata dayalı bir ekonominin ve bunun temelini oluşturan köy yaşamının bir savunucusudur. Aganta Burina Burinata’nın Mahmut’u denizlerde nasibi kesilince umudunu toprağa bağlar ve toprak onun umudunu boşa çıkarmaz:

¹⁵⁶ Nymphalar: Kırlarda, ormanlarda yaşayan “genç kadınlar”. Tarlaların ve genellikle doğanın esprileri [periler] olup, bunların bereketini ve lütfunu temsil ederler. (bkz. Pierre Grimal, *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Sosyal Yayınları, 1997, s. 548.)

Çifte çubuğa yardımım dokunsun diye çapa ve bel kullanmasını öğrendim, o kadar ki belin dirseğine taban dayayınca, kısa bir zamanda dönümlerce toprağı hallaç pamuğu gibi belleyip atmaya başladım. Toprağı bel sapladığım zaman portakal ve mandalin ağaçlarının altlarının nasıl açılacağını, mandalin ve portakalların nasıl toplanacağını, asmaların nasıl budanacağını velhasıl orak kullanmasını, ot biçmesini öğrendim.

Siftah olarak alın terimin boşa gitmediğini ve bir kazanç temin ettiğini gördüm. Sessiz toprak sesli denize benzemiyordu. Ona verdiğim emeğe, bin bir renk, bin bir güzel koku ve çiçekle cevap veriyordu. Sanki kendisine karşı gösterdiğim alakadan dolayı bana karşı şükran duyuyordu. Onu sapanla sürdüm mü, sürülen yeri sapanla sadık kalarak, açılan izi muhafaza ediyordu. Atılan tohumu bağrına kabul ediyor, onu sıpsıcak tutuyor, nemli tutuyor ve uçar hayvanlardan gizleyerek koruyor ve koynunda yavruyu emziren ana gibi besliyordu. Ta ki günü gelince atılan tohum, canlı bir usareyle yeşil ve çiylele titrek gelin gibi bir fidan olarak bana mis gibi kokan çiçeğiye tat sızan yemişini, “Bak nasıl büyüttüm sana!” diye veriyordu. Toprak tam bir kadın kadıncıktı, okşamaktan hoşlanıyordu. (A. B. B. s. 137-138)

Halikarnas Balıkcısı köye ve köylüye olan ilgisini zaman zaman folklorik temalarla süsleyerek verir. Bütün Anadolucularda görülen otantik bir coğrafya estetiği egemendir yapıtlarında. Yerelliğin anonim bir dille bu şekilde ifade edilişi, coğrafyanın insanına da kendisine de ulusal bir saflık, bir bozulmamışlık, bir öze dönüş, yurtsama havası katar. Gençlik Denizlerinde’de (s. 58), Aganta Burina Burinata’da (s. 59) denizciler türkü söyleyerek yol alırlar. Ötelerin Çocukları’nda genç kızlar evlenme çağına geldiklerini Kısmet Taşı’na çıkıp “Aysız güneş mi olur? Gelinsiz efe mi olur? Bahtım! Kocaya gidecek vaktim!” diye mani söyleyerek duyururlar (s. 81). Parmak Damgası’nda yer alan “Yaşasın Atlar” öyküsünün kahramanlarından Aliş, sevdiği kıza kavuşamamanın acısını türkülerle sayıklayarak dile getirir:

O gece zavallı Aliş’in gözlerine uyku girmedi. Döşegün içinde döner kebab gibi yana yana habire dönüyor, dudaklarından;

“Rüzgar var, fırtına var

Ne olur yakına var

Ben bir köylü kız severim

Ellerinde kına var”

Ya da;

“Gel derim, gelmem dersin

Gül derim, gülmem dersin

Sorsam gönlün bende mi

Vallahi bilmem dersin”

gibi türküler dökülüyordu. (P. D. s. 92-93)

Halikarnas Balıkcısı'nın kahramanlarının çoğu, kendi Anadolu tarih tezinin bir uzantısı olarak, Ege mitolojisi ve efsaneleriyle iç içe geçmiş gibi anlatılırlar. Denizcilerin lideri konumundaki kaptanlar/reisler ve diğer deniz tayfaları epik kahramanlar gibidir Halikarnas Balıkcısı'nda. Köylerde de binlerce yıl öncesinin inanç sistemlerinin izlerine rastlanır: "Köyde ağaçları canlı olduğu, her ağacın içinde bir peri kızı saklı olduğunu anlatırlardı. Her peri kızı ağacın gövdesinin kabuklarını aralayarak bakardı ona. Sonra peri kızları birbirine yavaşça seslenirler, rüzgârla birbirlerine fısıldaşırlardı." (D. G. s.249 Aganta Burina Burinata'daki Kalafat Ahmet Usta elinde zıpkın tutan, saçından, sakalından "mis gibi deniz suyu" sızan denizler tanrısı Neptün gibidir (A. B. B. s. 80), Gençlik Denizlerinde'de yer alan "Son Fırtına" öyküsünün kahramanı Dede Kaptan, Seirenlerle karşılaşan Odysseus¹⁵⁷ gibi kendisini dümene bağlatarak gemisini fırtınadan kurtarır ve öykünün sonunda haça gerilmiş İsa gibi" can verir (G. D., s. 34-37). Parmak Damgası'ndaki "Adadan Adaya" öyküsünün Kara Fatma'sı denizler tanrıçası Anfitrit gibi çıkar sulardan (s. 87). Ya da Çiçekleri Düğünü'ndeki Güllü kızın denizden çıkışı aşk tanrıçası Aphrodite'yi¹⁵⁸ çağrıştırır:

Mavi, apak bir çizgi firdolaylıyordu. Bu köpük değil, apak bir kumdu. Körfezciğin ortasında sular kaynayıp köpürmekteydi. Orada, eski masalarda olduğu gibi, denizin dibine çekip götüren gizli bir akıntı, bir perili burgaç mı vardı acaba, diye düşünmesine kalmadan, köpüklerin arasından kınından fırlayan yalın bir kılıç kadar parlak, köylü Güllü kızın gövdesi yükseldi. Kız çobanı görünce, bir çığlık salarak göğsüne kadar denize daldı. Bütün koy, o insan gövdesine pul pul ışıldayan bir gelin giysisi olmuştu. (Ç. D. s. 73)

Halikarnas Balıkcısı, arkeolojik unsurları da coğrafya estetiğine katmaya çalışır. Ege'den Denize Bırakılmış Bir Çiçek'teki "Knidos Afrodit" başlıklı öykü doğrudan doğruya mitolojinin ve arkeolojinin öyküleştirmesidir. Bu öyküde yazar hem Ege mitlerinin Doğulu köklerine gönderme yapar hem de panteizmine mitolojik bir açıklama getirir.:

Knidos yıkıdır (harabedir), ıssızdır, yakınlarında ne bir köy, ne de bir insan vardır. Fakat yaşayan bir kentten daha canlı; daha anlamlı ve derindir. Çağ çağı siler, zaman zamanı söndürür. Ama burada çağların silemeyeceği, zamanların söndüremeyeceği bir güzellik var. Burası harabe değil, cennet yıkıntısı...

¹⁵⁷ Odysseus, Homeros'un Odyssea adlı destanının baş kahramanı İthakili kraldır. Troya savaşıdan sonra yurduna dönerken, denizler tanrısı Poseidon'a saygısızlık ettiği için cezalandırılır ve denizlerde adamlarıyla birlikte kaybolur. Müzikleri ile gemicileri kendilerine çeken ve gemilerini kayalıklara çarptırarak onları yiyen Seirenlerle karşılaşan Odysseus, bu efsanevi canlılardan kendisini direğe bağlatarak kurtulur. (bkz. Grimal, *Mitoloji Sözlüğü*, s. 550-561, 726-727)

¹⁵⁸ Aphrodite: "Köpükten doğan" anlamına gelen bu sözcük Roma mitolojisinde Venüs ile özdeşleştirilen Yunan aşk tanrıçasının adıdır. Babası Ouranos'tur. Kronos'un Ouranos'un cinsel organlarını kesmesi sonucu denizlere damlayan kanlardan bembeyaz köpükler içinde, güzeller güzeli bir kız olarak doğmuştur. Önce Kythera adasına yol almış, daha sonra Kıbrıs kıyılarında karaya çıkmıştır. Bu tanrıçaya Suriye ve Filistin'de İştâr ve Aşturoth adıyla ibadet edilirdi. (bkz. Robert Graves, *Yunan Mitleri*, İstanbul: Say Yayınları, 2004, s.53, 54-Turan Yörükân, *Yunan Mitolojisinde Aşk*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, s. 14-15)

Ayluda mermerlerin üzerine uzanmıştım. Kalıntıyla bakış ve sessizlik diliyle konuşuyorduk. Uykum geldi, daldım. Fakat hemen uyandım. Karşımda yarı düş, yarı gerçek, Knidos Afroditi'nin ayakta sallanan hayalini gördüm. Konuşurken gözlerini, yüzümü, ellerini oynatıyordu...

"Kadın erkek, çoluk çocuk milyonlarca insanda yaşayan, yürüyen, bakan, seven ve sevilen yine benim. Gözleri ışıktaki kamaşan kara baykuşlar gibi, öteye beriye çöken felaketler, ancak burada masmavi bir gedik, bir aralık bıraktıkları için ben buraya her gece ay ve yıldız ışığıyla gelir, eski yerimde gezerim.

Ben doğulu bir Tanrıçayım. Asurlular bana 'İştar' dediler. Fenikeliler bana 'Astoret! Astoret!' diye yalvarırlardı. Suriye'de adım Atargatis'ti. Babilliler bana 'Belit' (Melita) diye taparlardı. İnsan olalı ve daha önceleri hep vardım. Ben Astarte'yim. En derin hücrenizde, her atomda kaynayan hayat kaynağıyım. Heptim, hepim ve hep olacağım...

Seni ben doğurdum. Elverir ki seni doğurayım, yeryüzüne bir kafa getireyim; doğururken ölmeye razıyım. hem de güle güle. Praksiteles bana kanat takmadı. Çünkü ben, düş dünyasından melek ya da gülman değil; ama bu dünyanın taşından, toprağından, maddesinden yapılmış bir kadınıym... İşte sana ilkönce ana biçiminde göründüm. Bu dünyaya gözlerini açtığın zaman ilkönce sana ben gülümsedim. İşte ben bu güzelliğimle seni bağrımında, kendimle, kanımla besledim. Sonra da sana koynumun sütünü emzirdim. Üzerine sevgiyle titreyen, sana sütünü veren, üzerine eğilip gülümseyen ölümsüz güzellik benim. (E. D. B. B. Ç. s. 17, 20-21)

Görüldüğü üzere Halikarnas Balıkcısı'nda insan ve onun üzerinde var olduğu coğrafi alan arasında dolaysız ve yoğun bir ilişki var. Coğrafya insanına benzer, insan da coğrafyasına. Ve bütün yapıtlarını ikiye bölen romantik kurgunun bir gereği olarak bu ölümsüzlük vaat eden, doğurgan, yaşam dolu coğrafyanın da, insanın da bir antitezi var: Kent ve kentli.

Tipik bir "üçüncü dünya" yazarı olarak Halikarnas Balıkcısı, kenti yozlaşmış Batı uygarlığının günah çukuru olarak resmeder. Kent para kazanma hırsıyla gözü dönmüş ruhsuz erkeklerin ve kadınların coğrafyasıdır. Gençlik Denizlerinde adlı yapıtındaki Bonfile öyküsünün kahramanlarından Kasap Mehmet, günah dolu şehrin yozlaştırdığı kahramana tipik bir örnektir:

Kasap Mehmet'in gözü hep paradaydı. Taşrada doğmuştu. Bir aralık dağa, eşkıyalığa çıkmayı tasarlamıştı. Ancak yaşı başı ilerledikçe, akli da gelişti. Kitaba uydurarak kâr etmek, para kazanmak varken budala mıydı ki hırsızlık denilen tehlikeli ya da eşkıyalık denilen ölümlü işlere girişsin? "Altın oyunu" asıl kalabalıkta oynandığı için, kapağı İstanbul'a attı. Suadiye tarafında denize bakan bir kahve açtı. Önceleri ancak dört-beş masası varken, masalar sandalyeler çarçabuk üreyip çoğaldılar. (G. D. s. 118)

Yine aynı öykünün kahramanlarından Canan da kentin yozlaşmış, ruhsuz fahişesinin tipik örneğidir. Çalıştığı barın patronuyla ilişkisinde de; kendisi gibi paranın, yalanın,

yozaşmanın içinde boğulan Kasap Mehmet'le alay ederken de günahkâr kent kadınının tüm özelliklerini gözler önüne serer:

Canan, yaradılışındaki bir aksaklığı nedeniyle değil, gözünü açtırmayacak, topuz gibi birbiri ardınca başına inen rastlantıların zoruyla bar kızı olmuştı. Bar hayatına irkile irkile, iğrene iğrene girdiği halde, sonraları tüm umutlarını yitirince;

“Oldu olacak, kırıldı nacak!” dedi.

Pırıl pırıl parlayan barların, kadeh ve kristal çankültülerinin, cazbant saksofonlarının, dans eden iskarpin fisiltularının, meydan okuyucu, öğ alıcı, sarı saçlı bir ekseni, bir ateş burgacı olmuştı.

İpince uzayan ışık saplarının üzerinden yükselir yükselmez parlayan bir kahkahayla dört yana yıldız ve renk savuran hava çiçekleri vardır. İşte Canan kız da onlardan biriydi.

Görünürde yumuşak bir pamuk yumağına benzerdi. Oysa şimdi içinde bulunduğu durum nedeniyle, hıncını insanlardan ancak para kopararak alabileceği için, yüreği yürekte çok, bir para çantasına ya da para söken bir kerpetene dönmüştü. (G. D., 119)

Güney Ege'nin güneşli, ferah doğası ile karşılaştırıldığında İstanbul'un kışı “gözü çapaklı, kirli balgam rengi” bir çürümüşlük yayar (E. D. B. B. Ç. s. 100). Pislik içindeki İstanbul insanlarıyla ve mekânlarıyla boğucu, mide bulandırıcı bir yerdir:

Aliş İzmir'e çıktı. Biz İstanbul'a vardık. Ben isimlerini ezberlemiş olduğum sokaklara doğru yollandım. Titreye titreye yürüyor, sıkılıyordum. Kadınların kara, kırmızı ve beyaz boyanmış suratlarıyla karşılaşınca içim bulandı. Tabana kuvvet kaçtım. İçimden kan ağlar vaziyette topladığım paranın bir kısmını içkiye verdim. Ortalık kararınca kafam dumanlı idi. Cesaret toplamıştım. Çiçek sokağına doğru yollandım. Geçtiğim güneş görmez dar yerler, leş gibi sidik kokuyordu. Yolun iki tarafındaki yüksek binaların kapalı pencereleri, kapanmış kapaklarından çapak ve irin sızan gözlere benziyordu. Uzaktan uzağa çalınan latarinalar ve dişili erkekli şarkı söyleyen bozuk sesler, kadınların çığlığımı yılışık yılışık kahkahalarının gürültüleri, sanki deniz tutmuş gibi, bana bir bulantı verdi. (A. B. B. s. 114)

Yaşam vaat eden, doğurgan doğaya karşılık kentler ölüm vaat eder. Gençlik Denizlerinde kitabında yer alan “Kavanoz Yavrusu” adlı öyküde hizmetçi kız Feryaz, evin oğlu tarafından hamile bırakılır. Aile namusunu temizlemek için kızı kentin kör dilencisiyle evlendirir. Feryaz bu utanca dayanamaz ve çocuğunu düşürür. Feryaz'ın düşürdüğü çocuğu satın alan kentin en büyük eczacısı, dölütü formalin solüsyonuyla doldurduğu bir kavanoza koyarak, eczanesinin vitrininde sergiler. Genç kadının kör dilenciden olan kör oğlu da sokakta oyun oynarken oradan geçen bir eşegin çifteleriyle ölür. Feryaz da onun acısıyla oracıkta can verir:

Cenaze töreni yapılmadığını anlatmaya gerek yok elbette. Ne çiçek, ne miçek vardı cenazelerinde. Mezarlıktan parayla yer satın almadıkları için genel çukura gömülürler. Onlar gömülüp yok olduktan sonra, onlardan kala kala kavanoz içindeki yavru kaldı.

Eczanenin önünden geçenler, kavanozda formalin solüsyonunun içindeki cisme bakıp geçerlerdi. Çocuk kokmuyordu. Bozulmuyordu. Ama kokmamak, bozulmamak yaşamak demek değildi. Kavanozdaki yavru bembeyazdı. Koskoca başı, göğsünün üstüne eğilmişti. Bu yavrunun evreni, hayatı kabul etmeyen formalin solüsyonu ve kavanozdu. (G. D. s. 135-138)

Ege kadınının, erkeğinin aşkı samimi bir aşktır Halikarnas Balıkcısı'nda. Örneğin Çakır Ayşe ve Hamza'nın aşkı böyledir. Onların ilişkisiyle “şehirlilerde flört denilen arasında güneşle bir fener arasındaki fark” kadar fark vardır (D. G. s. 85) Kentli kadınlarsa ikiyüzlüdürler, ruhsuz ve hesapçıdırlar, gözleri paradan başka bir şey görmez; “Pazen Don” öyküsündeki sekreter Gülşen örneğinde olduğu gibi:

Ne kadar budala olursa olsun, bir kadının bir erkeği anlamak için, beş duyudan başka bir altıncı duysu vardır. Gülşen Haşmet'in, her erkekten daha çok pohpoh düşkünü olduğunu kestirmişti. Zaten kendisi bu işin hiç de körpe acemisi değildi. Çeşit çeşit patronların hizmetinde, bu işin ustası olmuştu. Söylediği tatlı sözler, iktidardakilere yutturulmaya çalışılan, hammadde halinde bakkal şekerine benzemiyordu. Fakat şekerinin hüner ve marifetinin eseri enfes şekerlemeler gibi oluyordu...

Bay Haşmet, bu çeşit şekerlemeler yutuculuğunun gerçekten manda iştahlısı olmuştu...

Artık gülümsemeler istekleri ve ah vahları uyandırmış, iç çekişleri sözleri çağırılmış, sözler de hayırlısıyla okşayışlara yer vermişti. Okşayışların nereye varacağı belliydi. Nikâhlara, düğünlere, paralara ya da gebeliklere, doğumlara, mahkemelere vb... İşte Gülşen bu işin asıl en tehlikeli aşamasına varmıştı. Artık son adımı geciktirmek olmazdı. “Ya devlet başa, ya kuzgun leşe” deyip davranmalıydı. Bu son aşama hazırlıklarını tamamladı. Dudak kırmızısını daha koyu laalden, pudrayı da daha pembe bir okradan almıştı. Eteği de iki parmak kısalttı. (P. D. s. 29-30)

Bu öykünün bir benzeri Bulamaç'ta da yer alır. Yine sekreter bir kadın, bu sefer adı Handan, yine adı Haşmet olan zengin bir işadamını cinselliği ile baştan çıkarmaya çalışır. Fakat Bulamaç'taki Bay Haşmet'in evlendiği kız, Handan değil Martı'dır. Bir Güney Ege kızı olan Martı, İzmir'de yaşayacaktır artık; ama yalnızca gövdesi İzmir'e gidecektir, yoksa ruhu hâlâ köyü Gerenkuyu'dadır (B. s. 320). Kentlerdeki endüstriyel yaşam ve teknoloji gelişmişlik de eleştirilir. Ege'nin pırıl pırıl yıldızlarla kaplı gecelerinin yanında, onların gecesi bile gece değildir, “lambayla ya da elektrikli gündüzün bir taklididir. O pek yapmacık bir gecedir. Geceyi tanımak için yaradılışın تنها yerlerinde durmalı”dır (G. D. s. 82). “Şehir Kızı” Tiycan, Martı ya da Kancay gibi köylerin, doğanın sade güzellerine hiç benzemez. Salonlarda

verilen danslı partilerde gününü gün eden, teknoloji çılgını bu kadınlar tüketim toplumunun samimiyetsiz üyeleridir:

Vücutumu daha çok yaşatmak için, güzellik saydığım şeyleri ondan esirgemem. Soğukta gerdanı çıplak, sıcağıysa kürklü çıkarım dışarıya. Güzelliği ufalamam. Büyük bir yüreklilikle hepsini yutarım. Beyoğlu'ndan geçmişimin hızıyla günlerimi, yıllarımı ve gövdemi, sağdaki soldaki dükkânlara bırakırım...

Kararımı verdim. Rüzgârda pırıldayan bir mum alevi gibi pırıl pırıl oynak, sokağa çıktım. Sokağa çıkışım bir kamçı şaklayışı gibi oldu. Erkekler şapkalarını çıkartarak selamladılar. Hepimiz hızlandık. Milyonlarca ince iskarpinimizle, milyonlarca bacaklarımızla asfaltı çığnıyoruz. Tünelin içinden bir gök gürültüsü gibi geçiyoruz. Hız! Hız! Hız! Durmaya vaktimiz yok... Gidiyoruz... (G. D., s. 116)

Türk edebiyatının vazgeçemediği şehirli züppe ve halkından kopuk aydın ve okuduğu popüler romanlara etkilenmiş kentli kadınlar da kentlerin yozlaşmış yönünü vurgulamakta kullanılan tipler olarak Halikarnas Balıkcısı'nın yapıtlarında yerlerini alırlar. Gençlik Denizlerinde kitabında yer alan "Lili'nin Defteri" adlı öykünün kahramanı popüler romanlara hayrandır, popüler dergilerdeki adını değiştirmiş kadın yıldızlara özenerek Leyla olan adını günlüğüne Lili olarak yazarak. Flört ettiği erkeklerden Şefik Avrupa'da eğitim görmüş biridir. Lili Fransızca bilmez ama Şefik'in Fransızcasına hayrandır. Onunla eğlenceli bir flört hayatından sonra Ruşen adında biriyle nişanlanmıştır; ama bu arada seyahat etmekte olduğu vapurdaki genç bir bahriyeliyle de ilişki kurmayı arzular. Günlük tutmaktadır. Çünkü okuduğu birçok romandaki güzel kadın günlük tutmaktadır: "Güzel kadınlar günlük tutmazlarsa, birbirlerine güzel mektuplar yazıp, verip veriştiriyorlar. Bittabi benim de öyle yapmam lazım" (G. D. s. 206-210) Yine Parmak Damgası'ndaki "Fosforlu Handan" öyküsünün kahramanı tütün işçisi Handan ve Bulamaç'ta aynı adı taşıyan tütün işçisi kız yaşadığı bunaltıcı hayattan kuruluşu popüler romanların sahte dünyasındaki sahte aşklarda bulur (P. D. s. 42-47, B. s. 193-194).

Ötelerin Çocukları'ndaki Bucak Müdürü Şefik Ulvi Bey hem alafranga züppeliğin hem kent-köy/aydın-köylü çatışmasının hem de popüler kültürden etkilenmiş olmanın iyi bir örneğini oluşturmaktadır. Öncelikle Şefik Ulvi Bey'in köylülerle ilişkisi tipik bir kent-köy/aydın-köylü çatışmasıdır. İstanbul'da hayalinde canlandırdığı Anadolu ile karşılaştığı Anadolu arasında büyük fark vardır müdürün:

Burası o kadar ölü ve kapanık bir yer ki! Kısmet olur da İstanbul'a ayak basarsam, hemen sokakta diz çökecek, kaymak diye İstanbul'un çamurunu yiyeceğim. A kardeşim, burasını gözüm görmesin diye, evde oturduğum odanın pencerelerine kalın bezler gerdirdim... Duvara da bir yastık çaktırdım. Niçin, bil bakalım? Buraya bir şey, bir tırbişon getirmesini unuttuğum. Şişenin dibine vurarak da açmasını beceremiyorum. Şişenin dibini duvardaki yastığa vuruyorum. Açıyorum.

İçiyorum. İçiyorum. Yeter ki burada olduğumu unutamayım. Burada ilaç için olsun, konuşacak tek bir adam yok! Hep meşe odunu gibi herifler. (Ö. Ç. s. 290)

Mülkiye-i Şahanedan mezun Şefik Ulvi İstanbullu bir tüccarın oğludur. Alafranga züppenin bu 20. yüzyıl başındaki temsilcisi Reşadiye bucağına müdür olarak atandığı zaman, kitaplarda okuduğu hayatın tesiriyle, köylülere “Fransız usulü orak biçmeyi” öğretmek istese de köylüler bu isteği gereksiz bulurlar ve bu, bucak müdürünün ilk hayal kırıklığı olur. Şefik Ulvi, bucağın güzel kızı Tiycan ile karşılaşınca, yaşadığı şoka bir şok daha eklenir. Kızdan çok etkilenen müdür, bütün gece rüyasında onu sayıklar; yalnız kızın adıyla değil, “Anadolu” diye bağırarak (Ö. Ç., s. 249-260). Ayrıca bucak müdürünün kendisiyle gelmeyip İstanbul’da kalan karısı da popüler romanlarda okuduğu hayattan aşırı etkilenmiş bir kadın olarak bovarizmin¹⁵⁹ tipik bir temsilcisidir:

Seniha, birkaç eğlencelik roman okumuştur. Bunların hepsi de sevişenlerin, bir sıkıntı çektikten sonra dünya evine kavuşmalarıyla son buluyordu. Bundan ötesi, artık birlikte yuva kurup, mutlu yaşamaktan ibaretti. Seniha, babası zengin olduğundan, bu işin gerçekten böyle olup olmadığını anlamak üzere, burnunu romanlardan kaldırıp da çevresinde bir göz gezdirmek gereği duymamıştı. Seniha evlenmek istiyor fakat çocuk arzu etmiyordu... Şefik Ulvi Bey’in babası zengin, kendisi de yakışıklıydı. Bu iyiydi ama, yeterli değildi. Biraz da romans gerekliydi. Bir gün Şefik ulvi Bey, Baker’de diktirdiği yeni giysisi, rugan iskarpinleri, gümüş sigara tabakası ve kehribar sigara ağızlığıyla, Febus fotoğrafhanesinde Seniha Hanım’a ilanı aşk etti. Ve böylece, Seniha’nın romans ihtiyacına cevap vermiş oldu. (Ö. Ç., s. 264)

İstanbul Şefik Ulvi de, İstanbul Seniha da ve okuduğundan etkilenmiş bütün kentli kadınlar da bir yönleriyle bozulmuş, yozlaşmış tiplerdir; ancak Şefik Ulvi’nin Tiycan’dan etkilemesinde tarihi romanlarda gördüğümüz türden, etkilenmeyi tersine çevirme arzusu da vardır. Şefik Ulvi, Tiycan’dan hem korkar hem de ona doğru çekilir (Ö. Ç., 263). Ve sonuç olarak ona bir çocuk doğuran, dünü ve ölümü değil, yarını ve hayatı savunan Tiycan’dır (Ö. Ç., 270-280). Peyami Safa’nın yukarıda andığımız Bir Tereddüttün Romanı’ndaki Vildan gibi kadının asli görevi olan analığı reddeden Seniha ise Tiycan’ın temsil ettiği Anadolu kadınının karşı kutbudur.

Parmak Damgası kitabına adını veren “Parmak Damgası” adlı öyküde de etkilenmenin tersine çevrilmesi örneğine rastlarız. Ancak burada Cumhuriyet’in değerlerini içselleştirmiş ideal bir kadın köy öğretmenin, Seniha’nın, okuma yazması olmayan, saf Güney Anadolu

¹⁵⁹ Bovarizm: Kavramı Gustave Flaubert’in 1857’de yayımlanan Madam Bovary romanının kahramanı Emma Roult’a borçluyuz. Gençken aldığı manastır eğitimi sırasında yaşadığı boğucu hayattan kurtulmanın yolunu popüler romanlar okumakta bulan Emma, bir daha asla gerçekliğe dönemez ve hayat algısı okuduğu bu popüler romanlar düzeyinde kalır ve onların tanımladığı bir hayatı arzular. (bkz. Angelika Arman, “İmge Kavramının Sorunsalı Üzerine. Flaubert ve Kafka – Bovarizm ve Kafkaesklik”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, S. 42, s. 197-209)

delikanlısı Balıkçı Mahmut'u gönüllü olarak, Şefik Ulvi gibi çekingen bir ruh hali ile değil, tereddütsüz eş olarak kabullenmesi söz konusudur:

Aradan bir hafta geçince, Balıkçı Mahmut'un bir akrabası, Zeynep Kadın, Seniha'ya gidip, Balıkçı Mahmut'un kendisiyle evlenmek istediğini söyledi. Ona;

"Okuması, yazması olmayan bir balıkçıya varmayacağımızı biliyorum. Ama ne yapayım, adam çok yalvardı. Ona dönüp varmayacağımızı söyleyeceğim, değil mi?" dedi.

Kız gene kızardı:

"Hayır, git, 'Sana varıyor' de" dedi.

Mahmut'a;

"Sen o kızı alma, cahilin birisin. Bir gün kara cahilliğini başına kakar" dediler.

Mahmut;

"Hayır, kakmaz" diye cevap verdi.

Kasabada nikâhları kıyılıyordu. Nikâh memurunun önündeydiler. Nikâh memuru, Mahmut'un okuma yazması olmadığını bildiği için nikâh defterinde imza yerini göstererek;

"Parmağınızı basın" dedi.

Sonra, kalemi hokkaya bandırarak Seniha'ya sundu.

Kız;

"İstemem, teşekkür ederim" dedi.

Ve kocasının parmak izinin yanına, kendi parmağını bastı. (P. D. s. 59-64)

Görüldüğü üzere Halikarnas Balıkçısı'nda köyler, kırlar, doğa saflığının, samimiyetin, içten gelen aşkın, özgürlüğün coğrafyalarıdır. Bu yönleriyle hakikati ve bozulmamış bir özü temsil ederler. Kentler ise dejenere olmuş hayatların, cinsel ahlaksızlığın, çürümüşlüğün, dar ve boğucu bir hayatın mekânlarıdır. Ölümü temsil ederler yaşamı değil. Sahtedirler, yalancılardır ve her türlü yapmacıklık ile her türlü kötülüğü içlerinde barındırırlar

Alman romantiklerinin de tipik tavrıdır bu. Saf ve bozulmamış taşralı bir ulus kurgusu Alman romantizminin asli ilkelerindedir. Örneğin filozof Fichte'nin Alman Ulusu'na seslenişindeki vurgu, bu bozulmamışlık, kendi otantikliği içinde sanatta Alman olanın açığa çıkarılmasıdır.¹⁶⁰ Sadece Halikarnas Balıkçısı'nda değil, Cumhuriyet döneminin bütün

¹⁶⁰ Fichte, "Alman Ulusuna Söylevler", İstanbul: Doğu Eyüp Ali Kılıçarslan-Güçlü Ateşoğlu (haz.) *Alman İdealizmi* 1, 2006, ss. 321-329

Anadolucu yazarlarda da benzer tavrı görülebiliriz. Bu anlamda şu benzerlik gerçekten dikkat çekicidir:

Siyah ceketler, ipek çoraplar,
Beyaz, zarif manşetli gömlekler,
Kibar sohbetler, kucaklaşmalar-
Ah, keşke bir de yürekleri olsa!

*

Yürekleri göğüslerinde, sevgileri,
Sıcak sevgileri yüreklerinde olsa-
Ah, asıl kahreden beni, sözleri
Sahte aşk acılarını anlatan.

*

Çıkmak isterim dağlara,
Huzurlu kulübelerin olduğu,
Rahatça nefes alınan,
Temiz havanın estiği yerlere.

*

Çıkmak isterim dağlara,
Koyu renkli çamların yükseldiği,
Suların çağladığı, kuşların öttüğü,
Gururlu bulutların geçtiği yerlere.

*

Hoşça kalın ey parlak salonlar,
Yapmacık tavıllı baylar bayanlar!
Çıkmak isterim dağlara,

Gülerek size bakmak aşağılara.¹⁶²

Başım dağ, saçlarım kardır
Deli rüzgârlarım vardır,
Ovalar bana çok dardır,
Benim meskenim, dağlardır.

*

Şehirler bana bir tuzak;
İnsan sohbetleri yasak;
Uzak olun benden, uzak,
Benim meskenim dağlardır.

*

Kalbime bezer taşları,
Heybetli öter kuşları,
Göğe yakındır başları;
Benim meskenim dağlardır.

*

Yârimi ellere verin;
Sevdami yellere verin;
Yelleri bana gönderin
Benim meskenim dağlardır.

*

Bir gün kadrim bilinirse
İsmim ağza alınırsa,
Yerim soran bulunursa:
Benim meskenim dağlardır.¹⁶¹

¹⁶¹ Sabahattin Ali, *Bütün Şiirleri*, s. 31

¹⁶² Heinrich Heine, *Seyahat Tabloları*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, C.1-2, 2000, s. 3

Birisi Alman romantik şairi Heine'ye, diğeri Türk edebiyatında Nurettin Topçu'nun Anadolu'nun gerçek evladı dediği Sabahattin Ali'ye ait iki şiir, birbirinin aynısı iki arzuyu terennüm ediyor: Kentten kaçmak, doğa ile birleşmek arzusu. Bununla ne amaçlanıyor?

Batı karşısında yenildikçe kendi içine bir kapanıştan doğan Anadolu edebiyat, köylerde ve köylülerde ideal vatandaşı yaratacağı bir zemin bulur. Cumhuriyet döneminin 2. Milli Eğitim Bakanı olan Hamdullah Subhî Tanrıöver, "Türk köylüsü ırkımızın köküdür." derken böyle bir bilinçten ilham alır.¹⁶³ Cumhuriyet'in kuruluş yıllarının bir ideolojisi olan köycü söylemin dört temel teması vardır ki, bu dört tema da Halikarnas Balıkcısı'nın yapıtlarına içkindir: Öncelikle köycü söylem kentleşmeye ve sanayileşmeye karşı önyargılıdır. İkinci olarak köy ve köylüyü yüceltir. Üçüncü olarak Batılılaşmaya karşıdır ve son olarak eğitimi köylülerin dönüşümü için kilit bir güç olarak görür.¹⁶⁴

Köycülüğün köyü ve köylüyü yüceltmesinin en yaygın yolu folklor çalışmalarıdır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında devlet politikası olarak yürütülen köycülük ve buna dayalı folklorik çalışmalar Türk Ocakları, Halkevleri ve Halkodaları aracılığıyla yaygınlaştırılmaya çalışılır. Amaç köylüler ile kentli aydınlar arasındaki uçurumu kapatmak, özellikle gençlerde milliyetçi bir şuur yaratmaktır.¹⁶⁵ Halikarnas Balıkcısı'nın yapıtlarında görülen folklorik öğelerin ardında da bu bozulmamış özün, halkçı bir estetikasyonunu görebiliriz. Türküleri kahramanlarına yurt yapan Halikarnas Balıkcısı için "sütbesüt Türk buluşu" olan bir müzik vardır ki, o da mehterdir. (A. K. A. s. 185) Anadolu'nun bir gün bir sanat eseri görülecek türkü ve halkoyunları da hakiki Türk sanatını temsil ederler (D. Y. s. 21-31) Batı müziği ve dansı ise cinsel ahlaksızlığa, yozlaşmaya varan bir eğlence endüstrisine dönüşmüştür artık Halikarnas Balıkcısına göre:

Dört gözlü eğlence endüstrisinin iki gözü parada, bir gözü yasalardaydı ama fal taşı gibi açtığı dördüncü gözü insanların istemez gibi görünüp de içten imrenerek can attıkları şeylerdeydi. O şeyleri endüstri, yasaya ve kitaba uydurarak sahneye çıkarıyordu. Böylece striptize başlandı. Örneğin "Viyolet yatağa yatıyor" deniyordu. Viyolet yatağa yatmak üzere yavaş yavaş soyunuyor, tam anadan doğma olacağı zaman, yatağa girip ışıkları söndürüyordu. "Suzan banyoya giriyor", "Margaret doktora gidip kendisini muayene ettiriyor", "Kolet muzip bir pireyi yakalıyor." Malum a pireler, laubali ve edepsiz şeylerdir, akıllarına eserse Marco Polo gibi dünyayı gezerler. Ama striptizlerde pireler yasa ve yönetmeliklere göre seyahate çıkıyorlardı. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun yasalarınca pireler, dizden yukarıya çıkamazlardı. Ama gerdandan epeyce aşağıya inebiliyorlardı. O vals âlemi Viyana'sında hemen herkes incir yaprağını önünden kaldırıp ağzına takmıştı. Parola, "Yap ama söyleme" idi. (M. S. s. 13)

¹⁶³ Tanrıöver, *Dağ Yolu*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, C. 1, ,2000, s. 7

¹⁶⁴ Asım Karaömerlioğlu, *Orada bir Köy Var Uzakta*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, s. 66

¹⁶⁵ Arzu Öztrükmen, *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*, İstanbul İletişim Yayınları, 2009, s. 71-91.

Folklorik özcü sanat anlayışı bütün Anadoluçularda, elbette Mavi Anadoluçuların tamamında tipiktir. Halikarnas Balıkcısı'nın türkülerde, halkoyunlarında bulduğunun arkadaşı Sabahattin Eyuboğlu'nda da bir karşılığı vardır örneğin. Eyuboğlu, sözde, çıkarıcı, sahte sanatın karşısında, bu oyunlarda bozulmamış, saf bir yan bulmaktadır:

Halkoyunları kara softalığa karşı Anadolu'nun masmavi direnişidir. Bugün de Akdeniz uygarlığı koruyor, gün ışığına çıkarıyor onları. Bu oyunlardan öğreniyoruz ki halkımızın çağdaş insanlık horonuna katılmasına içten bir engel yoktur. Halk el ele, yan yana yürümesini, coşkusunu dizginlemesini, en karmaşık ritimlere ayak uydurmasını biliyor...

Halkoyunları sanat eğitimi bakımından da ipuçları veriyor bize. Bu oyunları halk kimden, nereden, nasıl öğrenir, nasıl sevdirebilir, nasıl öğretir. Herhalde zorla değil; tepeden inme derslerle değil; dayak, değnekle değil, parayla pulla değil. Herkes kendiliğinden oynayarak, horona girerek öğreniyor bu oyunları; nazlanmadan, öğüt, alkış beklemeden de oynuyor. Ne senlik, benlik dırılışı, ne üstün altın ayrılığı, ne de yaş baş anlaşmazlığı. Öyle cömert bir sanat sofrası ki bu, isteyen gelir, tanıdığı tanımadığı herkesin yanında, serbestçe, kardeşçe sevinç payını alır, sonra, borçlu alacaklı kapışmalarına düşmeden çeker gider. Bu sanat sofrası nerede; tattığı sanat sevincine karşılık, hatta oynadığı kötü oyuna karşılık bütün milleti kendine borçlu sayan sözde sanatçıların çıkarıcı sofrası nerede!¹⁶⁶

Halkevleri ile birlikte Köy Enstitüleri Eyuboğlu'nun yukarıda anlattığı türden folklorik çalışmaların yapıldığı kurumlar olmuşlardır.¹⁶⁷ Halikarnas Balıkcısı'nın halkı aydınlatma konusunda değer verdiği Köy Enstitüleri, özellikle Mavi Anadolu düşünüşün müfredatına egemen olduğu eğitim kurumlarıdır.¹⁶⁸ Bu kurumlar adeta Mavi Anadolu düşüncelerin uygulama yerleri olmuşlardır, ki bu da köylüyü eğitmeyi kendisine görev addeden köycülüğün söylemiyle örtüşmektedir:

Köy Enstitüleri İstiklal Savaşı'nın getirdiği yeni bir Türkiye görüşüne dayanır her şeyden önce. ... Atatürk'ün gerçekleştirdiği devrimlerin dayandığı inanç, Türkiye halkının, büyük çoğunluğu köylü olan Türkiye halkının kendini yönetecek bağımsız bir devlet kurabileceği inancıydı. Bu inanç olmasa bugün bizim dediğimiz Anadolu bizden başka herkesin olurdu. Halka dayanan, halka güvenen bir yeni devletin yapacağı ilk iş, halkın yaşadığı her yerde ve en çok da köylerde tek bir sözcüsü olsun bulundurmak, barındırmak, desteklemektir. Köy Enstitüleri bu sözcüyü memleket ölçüsünde yetiştirmek amacıyla kuruldu.

Yeni Türkiye sözcüsünün köyde kalabilmesi için en az imam kadar köylü olması, köyün geçimine, yaşamına karışması, çifti çubuğu, çoluğu çocuğuyla köylünün kaderini paylaşması ve değiştirebileceği kadar değiştirmesi gerekiyordu. Bu sözcüyü yetiştirenler ülkücü oldukları kadar gerçekçi olmak zorundaydılar... Hiçbir eğitim kurumumuz Köy Enstitüleri kadar kendi gerçeklerimizden, sosyal ve

¹⁶⁶ Eyuboğlu, *Mavi ve Kara*, s. 74

¹⁶⁷ Öztürkmen, *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*, s. 65-67

¹⁶⁸ Halikarnas Balıkcısı, köylülerin eğitimi ve dinsel bağınazlığa karşı aydınlatılmaları için bu kurumu önemsemektedir (bkz. D. Y., s. 103-111)

*ekonomik koşullarımızdan doğma, dolayısıyla onlar kadar özden, verimli ve yapıcı olmamıştır.*¹⁶⁹

Eyuboğlu'nun anlattığı idealist köy öğretmenleri gibi Halikarnas Balıkcısı da aldığı bir ceza nedeniyle ikamete mecbur kaldığı Bodrum'da bir köy görünümündeki kasabanın sakinlerinin zirai eğitimiyle doğrudan doğruya ilgilenmiştir (M. S. s. 205-226) Balıkcı'nın kurmaca yapıtlarında görülen eğitici, öğretici kahramanın ve söylemin Eyuboğlu'nun sözünü ettiği misyonla doğrudan bir ilişkisi kurulabilir. Bulamaç'ta Martı'ya Fransızca, botanik ve ziraat öğreten Asım Kaptan, Mavi Sürgün'deki Halikarnas Balıkcısı'nın bir yansıması olarak yorumlanabilir örneğin. (B. s. 247-250)

Köycü söylemin diğer önemli vurgusu Batı karşıtlığıdır. Batı sanayi devrimidir, salon toplantılarıdır, hızlı kitle iletişim ve ulaşım araçlarıdır, modadır, paradır. Yozlaşmış bir kültürü temsil eden Batı, çelişik bir şekilde Batılılaşmayı ilke edinmiş Cumhuriyet'in köycü/özcü politikalarının düşmanı olarak simgeselleştirilir. Halikarnas Balıkcısı'ndaki kent ve köy kutuplaşmasının arkasında, çağdaşı birçok yazarda görüldüğü gibi, çok güçlü bir Garbiyatçı direnç vardır:

Köylülerin birçoğu küçük mülk sahibi ve bir nevi müteşebbis oldukları için, "proletaryaya" dönüşmeleri pek ihtimal dahilinde değildi. Öte yandan şehirlerdeki sanayileşme yarattığı işbölümü ile insanları makinelerin bir uzantısı haline getirmekteydi. Dünyadaki birçok köycü düşünür gibi Türkiye'deki köycüler de işçilerin, sanayileşmenin getirdiği gayri insani işbölümü ile kişiliklerini ve özgün soluklarını kaybedeceklerini düşünüyorlardı.

Şehirleşmeye ve sanayileşmeye karşı bu husumet ve bunun karşısında köy hayatı ile köylülüğün yüceltilmesi eğilimi göz önüne alındığında, köycülerin Batılılaşmaya karşı da eleştirel bir tavır geliştirmeleri şaşırtıcı olmasa gerek. Batı Avrupa'nın önemli tarihsel deneyimleri köycülüğün yücelttiği değerlerin neredeyse tam zıddını simgelemekteydi. Köycüler ekonomide tarımın baskın olmasını istiyorlardı, Türkiye'nin izleyeceği yolun kendi tarihsel koşullarıyla belirlenmesi gerektiğini savunuyorlardı. Batılılaşmaya karşı eleştirel bir tutum takınıyorlardı, çünkü onların gözünde şehirler ve köyler arasındaki uçurum Batı'da ortaya çıkmıştı... Köycülerin Batı'nın tarihsel deneyiminden çıkardığı sonuç, Türkiye'nin gelişmesi için Batı'nın örnek teşkil edemeyeceğiydi.¹⁷⁰

Batı ve Batı ile özdeş olan kentler, Halikarnas Balıkcısı'nda fuhuşun, cinsel arsızlığın mekânlarıdır. Bulamaç'taki Handan, Parmak Damgası'nda yer alan "Pazen Don" öyküsündeki Gülşen ve Bay Haşmet, Gençlik Denizlerinde kitabındaki "Lili'nin Defteri" öyküsünün kahramanı Leyla, Gençlik Denizlerinde kitabındaki "Bonfile" öyküsünün yozlaşmış kahramanı Kasap Mehmet hep cinsel ahlaksızlığın kentli temsilcileri olarak

¹⁶⁹ Eyuboğlu, *Mavi ve Kara*, s. 209-210

¹⁷⁰ Karaömerlioğlu, *Orada Bir Köy Var Uzakta*, s. 73-74

sunulurlar. Halikarnas Balıkçısı'nın bütün yapıtlarına yayılmış Batı karşıtı düşüncenin tipik edebi yansımalarından biridir bu. Buruma ve Margalit, Garbiyatçılığın izlerini araştırdıkları kitaplarında garbiyatçıların kurduğu kent ve fuhuş arasındaki ilişkiyi tanımlarken, sanki "Bonfile" öyküsündeki Canan'ı anlatmaktadırlar:

Metalaşmış insan ilişkisinin en sembolik biçimi yağcılık, yanılısama, ahlaksızlık ve nakit para üzerine kurulu olan orospuluktur. Şehir ticaretinin belki en temel biçimi seks ticaretidir. İnsan'ın Şehri'nin düşmanca görünümünün sürekli bu noktaya dönüvermesine şaşmamak gerekir. Erotik alış-verişin klişelerinden biri, bir kişinin bedenini alabileceğimiz ama ruhunu asla alamayacağımızdır. Orospu (ister kadın ister erkek olsun) profesyonel işlevinde ruhsuzdur ve bu nedenle de gerçekten insan değildir.¹⁷¹

Batı karşıtı söylemde Batı'nın ve Batılılaşmanın temsilcisi kentlilerin yozlaşmış bir kültürün temsilcileri, ahlâksız insanlar olarak, kentleri de gayri insani ilişkilerin mekânları olarak değerlendirilmesinin ardında yoğun bir ekonomik eşitsizlik/sömürü eleştirisi vardır ve Halikarnas Balıkçısı'nda da Batı düşmanlığının önemli temalarından biridir bu: Batılılar, kentliler para düşkünüdürler. Ticarî değerlerinin dışında herhangi bir değer yargıları yoktur. Köylülerin, balıkçıların saf, cesur, diğerkâm, ekonomik bir çıkar gözetmeyen yaşam anlayışlarının karşısında kentliler, kapitalistler ya da yazarın tanımıyla "kara adamları" onların emeklerini sömürürler, iyi niyetlerini istismar ederler, onları kendi çıkarları için ölüme sürüklerler. Halikarnas Balıkçısı'ndaki bu türden romantik bir kapitalizm eleştirisi onu Üçüncü Dünyacı edebiyatta rastladığımız bir sanat anlayışına, yani toplumcu gerçekçiliğe yaklaştıracaktır. Bundan sonraki bölümde yazarın yapıtları bu çerçevede değerlendirilecektir.

¹⁷¹ Buruma ve Margalit, *Garbiyatçılık*, s. 22.

İKİNCİ BÖLÜM

HALİKARNAS BALIKÇISI'NIN KURMACA YAPITLARINDA COĞRAFYANIN TOPLUMCU GERÇEKÇİ ESTETİĞİ

2.1. Yansıtma Kuramı ve Toplumcu Gerçekçilik

Halikarnas Balıkçısı'nın kurmaca yapıtlarında sınıfsal çelişkiler ve antiemperyalist söylem dikkat çekicidir. Ama ilginç olan coğrafyanın kendisinin de bu sınıfsal çelişkilerin temsilcisi düzeyinde yansıtılmasıdır. Deniz insanları ve onları sömürenler arasında açığa çıkan bu tavır; kara ve deniz ayrımında, kent ve köy arasındaki ayrımında da açığa çıkar. Bu yönüyle Halikarnas Balıkçısı toplumcu gerçekçiliğin açtığı yoldan ilerleyerek coğrafyayı (Mavi Anadolu'yu), toplumcu (sosyalist) gerçekçi bir gözle estetize eder.

Sovyetler Birliği'nin resmi sanat anlayışı olarak ortaya çıkan bu akımın en belirgin yanlarından biri sosyalist bloğun karşısında; kapitalist Batı'nın düşman olarak görülmesidir. Özellikle 2. Dünya Savaşı'nın sonrasındaki siyasal kutuplaşma bu durumu daha belirgin bir hale getirmiştir:

Ulusçuluk ve ulusallık, Sovyetler Birliğinin uzun yıllar süren yalıtılmışlığına ve bu yalıtılmışlık içinde kazanılan başarıların gururuna uygun düşer. Yalnızcılık (infiratçılık) politikası ve tek ülkede sosyalizm anlayışı, pek çok yerde ve çeşitli vesilelerle belirtilmiş olduğu gibi, uluslar arası birçok devrimci hareketin baltalanmasına neden olmakla kalmamış, aynı zamanda batıya karşı duyulan, belki de gereğinden çok abartılmış bir ürküntünün ve küçümsemenin de kaynağı olmuştur.¹⁷²

Siyasal tercihleri açısından Mavi Anadoluocular kendilerini komünist/sosyalist olarak tanımlamasalar da Halikarnas Balıkçısı, Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında etkili olmuş olan toplumcu gerçekçilikten etkilenmiş görünüyor.¹⁷³ Özellikle bu sanat anlayışındaki köycü vurgu, köycülüğün yüceltildiği yıllarda sınıfsal çelişkileri ancak köylülük üzerinden verilebildiği Türkiye'de toplumcu/antiemperyalist yazarlara çekici gelmiş olmalıdır.¹⁷⁴

¹⁷² Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, İstanbul: Tüm Zamanlar Yayıncılık, 2000, s. 61

¹⁷³ Halikarnas Balıkçısı da diğer Mavi Anadoluocular da Attila İlhan'dakine benzeyen bir tür sol/milliyetçi/Kemalist bir dünya görüşünü savunurlar. Bu konuda bkz. Barış Karacasu, "Mavi Kemalizm' Türk Hümanizmi ve Anadoluçuluk, Tanıl Bora-Murat Gültekin (ed.), *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce*, C. 2, 2001, ss. 334-343.

¹⁷⁴ Sosyalizmin iç içe geçmiş simgelerinden birisi sanayi proletaryasını temsil eden "çekiç"se, diğeri tarımsal köylü emeğini temsil eden "orak"tır.

Tarihsel gelişimi içinde değerlendirecek olursak, toplumcu gerçekçilik, Marksizmin bütüncül felsefe anlayışına dayanarak geliştirilmiş bir sanat anlayışıdır. Sanatı sosyalist bir hümanizme göre yorumlayan toplumcu gerçekçiler, insanı yapıtlarının merkezine koyarlar. Ancak buradaki insan soyut, kendi bireyselliğine kapanmış bir insan değil de "öbür insanlarla karşılıklı ilgi içinde bulunan insandır, toplumsal insandır."¹⁷⁵ Ayrıca toplumcu gerçekçi yazarın ele aldığı doğa da insanlaşmış, kendisini yansıtan insandan izler taşıyan bir doğadır.¹⁷⁶

Bu nedenle, toplumcu gerçekçiliğin sanat yönteminden ve estetiğinden beslenen bir yazar olarak Halikarnas Balıkcısı'nın kurmaca yapıtlarını incelemeyen önce, yansıtmacı bir sanat akımı olarak toplumcu gerçekçiliğin ne olduğu, nasıl ortaya çıktığı üzerinde durmak gerekiyor.

Marx ve Engels'in sanat ve estetik görüşlerinin yorumundan doğan toplumcu gerçekçilik, öncelikle sanat eserinde insan yaşamının ve doğanın bir yansımasını görür. Bu görüş kökenleri Antik Yunan felsefesine¹⁷⁷ kadar uzanan bir gelenekten ilham alır ve bu anlamda toplumcu gerçekçi okul Platon'un ve Aristoteles'in devamcisıdır. Bu iki filozofun sanatı bir "yansıtma" olarak gören görüşlerine bir göz atalım.

Platon'un *Devlet*¹⁷⁸,inde sanata yer yoktur: Çünkü sanat insanı hakikatten uzaklaştırır ve yararsız bir eylemdir. Şöyle ki: Platon'un idealist felsefesine göre içinde yaşadığımız dünyanın hakikatleri, aslında bu hakikatleri var eden bir idealar dünyasının yansımaları olarak hakikattirler. Platon bu görüşüne açıklık kazandırmak için ünlü mağara insanları benzetmesini kullanır: Bir grup insan, çocukluklarından beri boyunlarından ve ayaklarından zincirlenmiş olarak sırtları girişe, yüzleri mağara duvarına dönük olduğu halde bir mağarada yaşamaktadırlar. Dış dünya ile ilgili bilgileri, mağaranın önünden gelip geçen canlıların ve çeşitli nesnelerin mağara duvarına yansıyan gölgelerinden ibarettir. Bu insanların hakikati kavrayabilmeleri için zincirlerinden kurtulup mağaranın dışına çıkmaları gerekir. Platon'a göre yaşadığımız dünyada edindiğimiz hakikat bilgisi de bu mağara insanların bilgisinden farksızdır:

¹⁷⁵ İsmail Tunalı, *Marksist Estetik*, İstanbul: Kaynak Yayınları, 2003, s. 116.

¹⁷⁶ Tunalı, *Marksist Estetik*, s. 37.

¹⁷⁷ Antik Yunan felsefesi: (İng. *ancient philosophy; philosophy of antiquity*; Fr. *philosophie antique*; Alm. *philosophie der antike*) En genel anlamda, M.Ö. ilk bininci yılın ortalarından M.S. ilk bininci yılın ortalarına dek, yaklaşık 1200 yılı kapsayan bir dönem boyunca sürdüğü düşünülen felsefe dönemi (Güçlü vd., *Felsefe Sözlüğü*, s. 729).

¹⁷⁸ Platon, *Devlet*, Sabahattin Eyuboğlu-M. Ali Cimcoz, (çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2002

... Görünen dünya mağara zindanı olsun. Mağarayı aydınlatan ateş de güneşin yeryüzüne vuran ışığı. Üst dünyaya çıkan yokuş ve yukarıda seyredilen güzellikler de, ruhun düşünceler dünyasına yükselişi olsun. Benim nereye varmak istediğimi merak ediyordun ya, işte bu benzetmeyle onu iyice anlamış olursun. Doğru mu, yanlış mı orasını Tanrı bilir. Herhalde benim düşünceme göre kavranan dünyanın sınırlarında "iyi" ideası vardır. İnsan onu kolay kolay göremez. Görebilmek için de, dünyada iyi ve güzel ne varsa, hepsinin ondan geldiğini anlamış olması gerekir. Görülen dünyada ışığı yaratan ve dağıtan odur. Kavranan dünyada da doğruluk ve kavrayış ondan gelir. İnsan ancak onu gördükten sonra iç ve dış hayatında bilgece davranabilir.¹⁷⁹

Bu mantık uyarınca hakikat iki kategoriden oluşur: Öncelikle şeylere hakikatlerini veren idealar dünyasının hakikatleri ve bizim bu dünyada kavradığımız, filozof tarafından ideaların gölgesi ya da yansıması olarak yorumlanan hakikatler. Platon'a göre dünyevi hakikatlerin ideal hakikatlerini kavramadıkça onları tam olarak bilemeyiz; onları yalnızca gölgeler, yansımalar olarak kavrayabiliriz. Filozofun sanata ya da sanatın temsil ettiği hakikate itirazı da tam olarak buradan kaynaklanmaktadır. Sanatı dünyadaki nesnelere yansıması olarak gören Platon, sanatın kategorik olarak bizi hakikatten uzaklaştırdığını savunur. Filozofa göre örneğin bir ressam, tıpkı bir aynanın yaptığı gibi, nesnelere yansıtır. Tragedya yazarı da şair de ele aldıkları olayları, insanları, doğayı sözcüklerle yansıtırlar. Ama burada bir problem vardır. Bir sedir yapan marangoz düşünelim. Bu marangoz sedirini "sedir ideası"na benzeterek yapmıştır. Onun yaptığı sedir, mükemmel olan "sedir ideası"ndan bir derece aşağıdadır, ideal sedirin bir yansımasıdır. Ama sedirin resmini yapan ressam, "sedir ideası"ndan yansıyan sedirin bir yansımasını aktarmaktadır resminde: yani idealin gölgesinin gölgesini.¹⁸⁰ Böylece sanatçı, marangoza göre, bir derece daha hakikatten uzaklaşmıştır. İşte bu nedenle *Devlet*'in onuncu kitabında sanata karşı çıkıyor Platon:

Biz şimdi Homeros'tan da, başka şairlerden de sözünü ettikleri bunca şeyin hesabını isteyecek değiliz. Sen gerçekten usta bir hekim miydin, yoksa hekimlik dilinin benzetmeciliğini mi yaptın sadece, diye sormayacağız hiçbirine ... Ama Homeros'un sözünü ettiği en önemli, en parlak konuları, savaşı, orduların, devletlerin yönetilmesini, insanları eğitme, yetiştirme işlerini ele alıp ona şunları sorsak iyi olur: Sevgili Homeros, değer bakımından üç derece uzak kalmadıysan, bizim benzetmeci dediğimiz sadece görüntülerde kalmış işçilerden değilsen, ikinci dereceye kadar olsun yükselmişsen, kendi işlerinde olsun, devlet işlerinde olsun, insanları hangi kurumların daha iyi yapabileceğini kestirebilmişsen söylesene bize: Hangi devlet, düzeninde yaptığı değişikliği sana borçludur, Lakedemonia'nın, küçük büyük daha nice devletlerin, Lykurgos'a borçlu olduğu gibi? Hangi devlet seni iyi bir kanun adamı sayar ve bir fayda görmüştür senden?¹⁸¹

¹⁷⁹ Platon, *Devlet*, s. 183-185.

¹⁸⁰ Platon, *Devlet*, s. 260.

¹⁸¹ Platon, *Devlet*, s.261-262.

Böylece Platon sanatı ve sanatçıyı ideal devleti için gereksiz görüyor. Ama bunu yaparken sanat tarihinde yüzyıllarca tartışılan bir düşünceyi ileri sürüyor: Üçüncü dereceden de olsa, sanat sonuç olarak bir yansıtmadır. Filozofun sanatı değerlendirirken kullandığı bu “yansıtmaya”¹⁸² kavramı kendisinden sonra gelen filozofları ve sanat kuramcılarını etkilemiştir. Bunların başında öğrencisi Aristoteles gelir.

Aristoteles de sanatı bir “yansıtmaya”¹⁸³ olarak görür. Ancak Aristoteles’e göre sanat bir yansıtmaya (mimesis) olduğu için bizi hakikatten uzaklaştırmaz; tam da bu özelliğiyle bizi hakikate yaklaştırır:

... Ozanın ödevi, gerçekten olan şeyi değil, tersine, olabilir olan şeyi, yani olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre olanaklı olan şeyi anlatmaktır.

Tarih yazarı ve ozan, biri düzyazı, öteki nazım yazdığı için birbirlerinden ayrılmazlar. Çünkü, Herodotos’un yapıtının mısralar haline getirilmiş olduğu düşünülebilir. Bununla birlikte, ister nazım, isterse düzyazı biçiminde olsun, Herodotos’un yapıtı bir tarih yapıtıdır. Ayrılık daha çok şu noktada bulunur: Tarihi daha çok gerçekten olan’ı, ozansa olabilir olan’ı anlatır.

Bunun için şiir, tarih yapıtına oranla daha felsefi olduğu gibi, daha üstün olarak da değerlendirilebilir. Çünkü şiir, daha çok genel olanı, tarihe tek olanı anlatır. Genel olan deyince de, olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre, belli özellikteki bir kişinin böyle ya da şöyle konuşmasını, böyle ya da şöyle eylemde bulunmasını anlatır. Ozan, kişilerine ad verirken daima bunu göz önünde bulundurarak adları seçer. Tek olan deyince de, bir Alkibiades şunu yaptı ya da başına şu geldi, bunu anlatır.

...

Bu söylenenlerden şu sonuç çıkıyor: Ozan gücünü ölçüden (vezin) daha çok öyküde göstermelidir. Çünkü ozan, taklit¹⁸⁴ etmesinden ötürü bir ozandır. Taklidin konusunuysa, eylemler oluştururlar. Bunun sonucu olarak ozan, gerçekten olanı taklit ederse, bundan ötürü de onun daha az değerli bir ozan olması gerekmez. Çünkü, gerçekten olan şeyler arasında bazılarının olasılık yasalarına göre oluşmasına hiçbir şey engel olamaz. İşte bu anlamda ozan onları taklit eder.¹⁸⁵

Aristo’nun sözlerini şöyle yorumlayabiliriz: Sanatçı dünyayı yansıtırken bir seçime gider. Kendine insanlar arasından bir kahraman seçer ve onu başka kahramanlarla birlikte bir olaylar dizisinin içine yerleştirir. Bunu yaparken fazlalıkları atar, ayıklar. Ve böylece hem eserine bir

¹⁸² Platon “yansıtmaya” sözcüğü için Grekçe “eidola” (görüntü, image) kavramını kullanıyor (aktaran Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s.21)

¹⁸³ Aristoteles’in “yansıtmaya” sözcüğü için kullandığı kavram “mimesis”tir. İsmail Tunalı Aristoteles’in mimesisten gerçek bir nesnenin taklidini değil, idealize edilmiş bir faaliyeti kastettiğini söylüyor (Aristoteles, *Poetika*, İsmail Tunalı (çev.).İstanbul: Remzi Kitabevi, 2001, s. 102)

¹⁸⁴ Aristoteles’in burada kullandığı sözcük “mimesis”tir ve İsmail Tunalı çevirisinde “taklit” karşılığı olarak kullanılmıştır. Tunalı’nın *Marksist Estetik* kitabında aynı sözcük “yansıtmaya, taklit, kopya” karşılıkları olarak kullanılıyor (İsmail Tunalı, *Marksist Estetik*, s. 32)

¹⁸⁵ Aristoteles, *Poetika*, s. 30-32.

bütünlük verir hem de insan dünyası hakkında bir anlam üretmiş olur. Sanatçı “eğer hayati aynen kopya etseydi, bir sürü gereksiz ayrıntı... işe karışacak, tek olanı yansıtmaktan ileri gidemeyecekti... Oysa seçme sonucu, kişiliğin ne gibi olaylara yol açtığını, durumların kişiliği nasıl etkilediğini, bir durumun nasıl gelişebileceğini göstermektedir”.¹⁸⁶

Böylece Aristoteles’in yansıtma kuramı, sanata kaybettiği saygınlığı yeniden kazandırırken, filozofun düşünceleri sonraki çağlarda yaşayacak olan sanatçılar için de ilham kaynağı olacaktır.

Uzun süren bir Ortaçağ döneminden sonra, Rönesans’la birlikte, sanatı açıklamak için yansıtma kuramına yeniden başvurulduğunu görüyoruz. Özellikle resim, heykel ve mimarlık sanatlarının baskın olduğu bu çağda dönemin ünlü sanatçılarından Leonardo Da Vinci, ressamın sanatının doğayı yansıtmaktan ibaret olduğunu öne sürer:

*Ressamın zihni hep yansıtılan şeyin rengini alan ve önüne koyulan nesnenin sayısı kadar görüntü barındıran ayna gibi olacaktır. Bilesin ki, ey ressam, doğanın ortaya koyduğu bütün biçimsel değişkenleri sanatınla tasarımıyla sağlayacak evrensel yetin yoksa sanatında yetkinleşemezsin ve gerçekte, doğanın ürünlerini görüp zihnine kazımasan bunu gerçekleştiremezsin de, onun için, kirlere açıldığında çeşitli şeyler üzerinde topla dikkatini, bir birini bir ötekini gözlemle, ve demetini daha az iyilerin arasından süzdüklerin, seçtiklerinle oluştur.*¹⁸⁷

Burada dikkat çekici bir önerisi var Da Vinci’nin: Ressamdan seçici davranmasını ve daha az iyiler arasından iyi olanı seçmesini istiyor. Yani Aristoteles’in ozandan beklediğini, Da Vinci ressamdan bekliyor. O zaman ortaya bir sorun çıkıyor: Sanatçı neyi yansıtacaktır? Genel tabiatı mı, yoksa idealleştirilmiş tabiatı mı?

Bu soruya “Sanatçı genel tabiatı yansıtır.” diye cevap verenler, sanatçıdan genel görünümüm altında yatan “öz”ü yansıtmalarını isteyeceklerdir. Çünkü bu sanatçılara göre “insan aslında her yerde aynıdır; gerçi çeşitli ülkelerde ve çağlarda başka âdetler, inançlar, yaşayış biçimleri vardır, ama bunlar geçici ya da o yere, o çağa özgü şeylerdir. Bütün bunların altında ortak olan bir insan tabiatı yatar.”¹⁸⁸ Rönesans döneminin ünlü Fransız denemecisi Montaigne şöyle der: “Bir delikanlı, iştahının ve iradesinin dizginlerini tutabilmek şartıyla, bırakın her milletten, her çeşitten insanlar ve ahbablarla düşün kalsın; hatta, gerekirse, taşkınlık, serserilik de etsin; herkes gibi yetişsin...”¹⁸⁹ Montaigne’ye bu sözleri söyleten,

¹⁸⁶ Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, s.29.

¹⁸⁷ Leonardo Da Vinci, “Ressamın ‘Defteri’nden”, Nurettin Pirim (ed.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 135.

¹⁸⁸ Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, s. 32.

¹⁸⁹ Michel de Montaigne, *Denemeler*, 2. Baskı, Sabahattin Eyuboğlu (çev.), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, s. 114.

herkeste var olduğunu düşündüğü iyimser bir insan tabiatına olan inancıdır.¹⁹⁰ Bu düşünce uyarınca sanatçıdan beklenen belli başlı tipleri ele alması, bunların her birini kendi tiplerinin özüne uygun olarak çizmesi ve ona göre davrandırmasıdır.¹⁹¹

Yansıtma kuramının diğer yorumcuları, yani “Sanat ideal olanı yansıtır.” diyenler Aristoteles’ten yola çıkarak yeniden Platon’a ulaşırlar. Şöyle ki: “İdealleştirmek demek ... gerçekliğe yaklaşmak demektir, çünkü dünyada görmediğimiz bu kişiler ve nesnelere, daha gerçek olan idealar dünyasını yansıtır.”¹⁹² Böylece Platon’un *Devlet*’inden kovduğu sanat, yine onun düşünce sistemi dayanak gösterilerek ideale ulaşmanın bir aracı haline getirilmiş olur.

Aristoteles ve Platon’un felsefelerinden beslenen ve sanatı bu felsefelerden geliştirdikleri çeşitli kurallarla yorumlayan Rönesans döneminin bu sanatçıları Avrupa sanatını, özellikle Fransa edebiyatını yüzyıldan uzun bir süre etkisi altında tutacak olan klasisizmin temellerini atarlar.

Klasisizm, Hümanizmin¹⁹³ damgasını vurduğu bir dönemde serpilip gelişir. Saint-Evremond, Malebranche, Spinoza, Pufendorf gibi düşünürlerin öncülüğünde edebiyat, din, politika ve felsefede eleştirilemeyen kurumlar ve kurallar tartışmaya açılır. Bu dönemin edebiyatı da “insanın ve toplumun bildiği yoldan ilerleyişini, Platon’un evrenin düzenleyici Tanrı’sı ‘Demiurgos’u aştığını, alışılan ... sınırları atarak, aşarak ya da yenileyerek göstermiştir.”¹⁹⁴ Bu dönemde sanatçıdan beklenen herkesin düşüncesinden geçen hakikatleri “canlı, ince ve yeni bir biçimde” dile getirmesidir.¹⁹⁵

Rönesans’ın devamı olan 18. yüzyıl akılcılığı, yani Aydınlanma Çağı¹⁹⁶ ile birlikte yansıtma kuramı bilimsel temelleri olan, rasyonalist bir içerik kazanır. Aydınlanmacı

¹⁹⁰ Montaigne, *Denemeler*, s. 134, 239.

¹⁹¹ Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s. 33.

¹⁹² Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 35

¹⁹³ Hümanizm: Hümanizma ya da Studia Humanitatis olarak da adlandırılan “bu dünyevi yaşam felsefesi, başlıca düşüncelerini ve esinini eski çağlardan alan yüksek uygarlığın kapsamlı bir yeniden doğuşunu (yani, bir rönesansı) yansıtmaktaydı. Bu hümanist felsefeye göre yetiştirilmiş olanlar kapitalizm öncesi, feodal Avrupa’nın toplumsal ve ekonomik sınırlamalarını kaldırdılar, ruhban sınıfının gücünü kırdılar ve siyaset üzerindeki etik sınırlamaları bir yana attılar. Mutlak, seküler modern devletin, dahası doğa bilimlerinin Rönesans’ın sonundaki dikkate değer gelişiminin temellerini attılar. Kısacası, ortaçağı sona erdirdiler ve modern dünyaya adım attılar.” (Charles G. Nauret, *Avrupa’da Hümanizma ve Rönesans Kültürü*, Bahar Tırnakçı (çev.), İstanbul: İş Bankası Kültür yayınları, 2011, s. 2)

¹⁹⁴ Tuğrul İnal, “Klasisizm”, *Türk Dili Dergisi Yazın Akımları Özel Sayısı*, S. 349, 1981, s. 37.

¹⁹⁵ Nicolas Boileau, “Klasisizm”, *Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı*, S. 349, s. 37.

¹⁹⁶ Aydınlanma Çağı: “XVII. yüzyılda İngiltere’de başlamış, XVIII. yüzyılda Fransa ve Almanya’da tüm Avrupa’da etkin olmuş düşünce hareketi... Aydınlanma hareketi, insanın temel özelliğini, yalnızca düşünmesini sağlamakla

düşünürlere göre “akıl” insanı doğa ile ve doğayı da Tanrı ile birleştiren bir zincirin halkası gibidir: İnsan aklını kullanarak evrenin yasalarını ve Tanrısal amacı kavrayabilir. Bunun için yapması gereken doğayı incelemek, orada gördüğü akli yasaları toplumun ve bireyin yaşamına egemen kılmaktır. Bu düşüncenin sanattaki karşılığı yine “yansıtma” kuramına götürüyor bizi: Tanrısal akıl doğada içkin ise, sanatçıdan beklenen, doğayı “yansıtma”sı, taklit etmesi olacaktır:

Onsekizinci Yüzyılın Neo-Klasikleri, Platon'un “kopyanın kopyası” kavramına bir halka daha eklemekte bir sakınca görmediler. Yunan ve Latin klasiklerini taklit etmek, onların açısından, meşru, hattâ yararlı ve gerekliydi; bu, Platon'un, sedirin resmini yapan ressamını, bir başkasının kopya etmesi gibi bir şey. Ama böyle bir olay Onsekizinci Yüzyıl düşünürlerinin zihinlerinde kurmuş oldukları Tanrı-Doğa-İnsan özdeşliği nedeniyle, olması gerekene uygundu. Özdeşlik akıl yoluyla sağlandığına göre, klasik dönem doğanın aklını yansıttığına göre, klasik eseri taklit eden Neo-Klasik de aynı değişmez akli yansıtmış olacaktı.¹⁹⁷

Akla yaptığı vurguyla ve bilimci pozitivizmiyle Aydınlanma'nın akılcı iyimserliği Avrupa toplumlarının 19. yüzyıl başlarından itibaren girdiği her türlü bunalımla birlikte zayıflamış ve yerini başka akımlara bırakmıştır.

Yansıtma kuramını modern çağa taşıyan asıl akım budur. Realizm, 18. yüzyılın sonlarına doğru Batı edebiyatında kendine yer bulmaya başlar. Henry Fielding, Jonathan Swift, Gotthold E. Lessing gibi yazarların elinde şekillenmeye başlayan akımın etrafında kümeleşen yazarlar, öncelikle insanı günlük yaşamı içinde ve toplumsal ilişkileri üzerinden betimlemeye çalışırlar.

İlk gerçekçilerin sanat anlayışlarında yukarıda sözünü ettiğimiz Aydınlanma düşünürlerinin büyük payı vardır. Söylendiği gibi, Aydınlanmacılara göre, dünya akılla kavranabilir birtakım yasalara göre düzenlenmiştir. Böylece akılla kavranabilir bir dünyada yaşayan insan, kişiliğindeki eksiklikler giderilirse yani akla uygun bir yaşam sürerse, toplumsal yaşam da düzelir. Bu açıdan yazardan beklenen neden-sonuç ilişkisi içerisinde, akla uygun bir yaşama yönelen kahramanı yansıtmaktır. Bu nedenle realizmin daha başlangıcında idealleştirilmiş tipik kahramanlara rastlarız:

kalmayıp onu doğru davranmaya da götüren us sahibi oluşunda görür. İnsanların doğasını doğuştan iyi sayan ve hukuk önünde, toplum yaşamında kadın-erkek herkesi eşit gören Aydınlanmacı düşünürlere göre, inançlar din adamlarının sözleriyle, kutsal kitapların yazdıklarıyla ya da geleneklerle temellendirilemezler; inançlar ancak usun eleştirel süzgecinden geçirildikten sonra benimsenebilirler. Ayrıca, aydınlanmacı yaklaşım, yerel önyargıları ya da görenekleri de bir kenara koyarak, herkeste ve her yerde ortak olan, ussal dayanakları bulunan evrensel değerleri ön plana çıkarır.” (Güçlü vd., *Felsefe Sözlüğü*, s. 138)

¹⁹⁷ Murat Belge, *Marksist Estetik*, İstanbul: Birikim Yayınları, 1997, s. 205-206.

*Tipleştirme gerçekçi ilkesi, toplumsal olgular dünyasında varolan nedenselliğin izlenmesini içine alır. Bir yapıtın ana konusunu oluşturan şey, insan yaşamı ile toplum yaşamıdır; bunun için, kahramanın iç dünyası ve bizim kişiler dediğimiz, kahramanın bireysel özelliklerinin tümü, gerçekçi yazar tarafından, kahramanın kişisel alını yazısıyla nedensel bağıntısı içinde, çeşitli tipik koşullanmaların ürünü olarak araştırılıp ortaya konur. Bundan dolayı, tipik kişi, toplumsal güçlerin bir çeşit türevidir.*¹⁹⁸

Realizm, 19. yüzyılın bilimsel gelişmeleri içerisinde gelişen bir sanat akımıdır. Charles Darwin'in evrim kuramından Marx'ın ekonomi politik eleştirisine, Sigmund Freud'un bilinçdışı kuramından bilimsel deneyciliği sosyal bilimlere uygulayan Auguste Comte'nin pozitivismine kadar her alanda rasyonalist, insan merkezci bir düşüncenin egemen olduğu bir çağdır bu. Romantiklerin "gözlemleyip de bir türlü anlayamadıkları, toplumsal ve nedensel bir çözümlenmeye yanaşamadıkları durumlar, sorunlar, tutkular ve duygular XIX. yüzyılın ikinci yarısı içinde gerçekçi ozanlara, romancılara gizemsel bir örtünün altındaymış gibi gelmez artık."¹⁹⁹ Realistlerin yansıttığı dünya büyüden arındırılmış, aklileştirilmiş, insanileştirilmiş bir dünyadır.

Sanat anlayışları açısından benzerliklerine rağmen, yansıtma kuramına yaklaşımlarında akımın temsilcileri arasında birlik görülmez. Realistlerin gerçekliği yansıtma, tıpkı Rönesans dönemi sanatçılarındaki olduğu gibi, iki farklı tavır takındıklarını görüyoruz. İlk olarak doğayı ve insanı bütünselliği ile, olduğu gibi yansıtan realistler, ikinci olarak yansıtma seçmeci davranan realistler.

Birinci gruptaki realistler açısından yansıtma kuramını açıklamak için Stendhal'in roman anlayışı özetleyici ve iyi bir örnektir. Stendhal'e göre roman "yol boyu gezdirilen bir ayna"dır.²⁰⁰ "Bir bakarsın göklerin maviliğini, bir bakarsın, yolun irili ufaklı çukurlarında birikmiş çamuru görürsün. Sonra da kalkıp heybesinde bu aynayı taşıyanı ahlaksızlıkla mı suçlayacaksınız? Aynası çamuru gösteriyor diye aynaya kabahat bulmak olur mu?"²⁰¹ Böylece sanatçıdan beklenen, dünyayı olduğu gibi, bütün güzel ve çirkin yanlarıyla yapıtına aktarmasıdır. Yapıttan iyiyi ve doğruyu, güzeli ve çirkinini birbirinden ayırıp seçecek olan okurdur.

İkinci gruptaki yazarlar için yazardan beklenen, gözlemlediği objenin onu benzerlerinden ayıran yönlerini yapıta aktarmasıdır. Gustave Flaubert'in tavrı buna tipik bir

¹⁹⁸ Boris Suçkov, *Gerçekçiliğin Tarihi*, İstanbul: Adam Yayınları, 1982, s. 20.

¹⁹⁹ Emin Özdemir, "Gerçekçilik Üzerine Yargılar", *Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı*, S. 349, 1981, s. 103.

²⁰⁰ Marie Henri-Beyle Stendal, *Kırmızı ve Siyah*, C. 2, Nurullah Ataç (çev.), İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2001, s. 99.

²⁰¹ aktaran Tuğrul İnal, "Klasisizm", s. 105.

örnektir. Georg Lukcas'ın anlattığına göre, Flaubert öğrencisi olan Guy de Maupassant'a bir ağaca, onu bütün ağaçlardan ayıran özelliklerini keşfedene kadar bakmasını, ancak ondan sonra o ağacı diğer tüm ağaçlardan ayıran özelliklerini, onun biricik yönünü yapıtına aktarmasını tavsiye edermiş, yani ondan gözlemlediklerini karakterize etmesini beklemiş.²⁰²

Bu iki tutumda da görüldüğü üzere, realistler yansıttıkları gerçekliği tipikleştirerek ya da karakterize ederek yansıtırlar. Ancak her iki durumda da realist yazarların amacı insanı içinde bulunduğu çevre ile birlikte eksiksizce yansıtmaktır.

Birinci Dünya Savaşı ile birlikte realizmin sanattaki etkisi yeni bir boyut kazanır. Rusya'da meydana gelen Bolşevik devrimi, başta Avrupa olmak üzere, tüm dünyada kapitalizme karşı tepkinin simgesi olur. Edebiyat da etkilenir bu rüzgârdan. Yazardan sadece gerçekleri yansıtması istenmez; aynı zamanda var olan sistemin dönüştürülmesi için kalemiyle politik savaşıma destek vermesi de beklenir. Böylece gerçekçilik içinde, yer yer romantizme kayan, geleceğin ideal toplumuna yaptığı vurgu ile fütürizme yaklaşan bir sanat anlayışı olarak toplumcu gerçekçilik (sosyalist realizm) doğar. Marksist felsefenin dünya tasavvurundan beslenen bu akım, Türk edebiyatında da uzun yıllar etkisini sürdürecektir.

Toplumdaki sınıf farklarına dikkati çekerek, politikleşmiş bir sanat anlayışını temsil eden toplumcu gerçekçilik, Marksizmin dayandığı felsefi gelenekten ilham alır ve realizmle bir tür politik-fütürist romantizm arasında bir yerde konumlanır.

Marksizm, öncelikle ekonomik ilişkiler üzerinden tarihi yorumlayan materyalist bir felsefe okuludur. Bu görüşe göre tarih birtakım ekonomi-politik ilişkilerle belirlenir. Sınıf çatışması bu ekonomi-politik ilişkilerin temelini oluşturur ve tarihe yön verir:

Şimdiye kadar var olmuş bütün toplumların tarihi, sınıf çatışmalarının tarihidir.

*Özgür insan ve köle, soylu ve avamdan olan, lord ve serf, lonca ustası ve kalfa, kısacası, ezen ve ezilen, birbirlerine karşı gizli ya da açık kesintisiz bir mücadele içinde olmuş ve bu mücadele genellikle ya toplumun devrimci bir yeniden düzenlenişiyse ya da çatışan sınıfların hep birlikte yıkılıp yok olmasıyla sonuçlanmıştır.*²⁰³

Buradan da anlaşılacağı üzere; Marksizm her çağı, kendine özgü ekonomik ilişkilerinden doğan bir sınıf çatışması içinden okur. Egemen sınıflar, ekonomik çıkarlar üzerinden gelişen bu çatışmada toplumu ideolojik olarak baskı altında bulundurlar ve öncelikle çağın düşünce

²⁰² Georg Lukcas, *Avrupa Gerçekçiliği*, 2. Baskı, Mehmet H. D.oğan (çev.), İstanbul: Payel Yayınları, 1987, s. 184.

²⁰³ Karl Marx ve Friedrich Engels, *The Communist Manifesto*, Samuel Moore (trans.), London: Pluto Press, 2008, 33-34.

dünyası, dini ve siyasal kurumları üzerinde egemenlik kurarlar. Yani “Her çağda egemen düşünceler, egemen sınıfın düşünceleridir.”²⁰⁴ Böylece şöyle bir sonuca ulaşıyoruz: Bir dönemin hâkim dini inançlarına, geleneklerine, felsefesine, sanatına baktığımızda, o dönem için belirleyici olan sınıf çatışmasının yansımalarını görürüz. Marx bunu bir “alt-yapı” – “üst-yapı” ilişkisi ile açıklamaya çalışır. Hukuktan sanata, kiliseden geleneklere kadar pek çok alanı içine alan üst-yapı kurumları, hâkim sınıfın ekonomik çıkarlarının doğrultusunda çağın insanının var oluşunu belirlerler. Bu bir anlamda Platon’un idealist düşüncesinin maddeci bir yorumudur: Nasıl ki şeylere hakikatlerini veren bir idealar dünyası varsa ve şeyler bu ideaların yansımaları olarak varsalar; sanata, hukuka, dine, felsefeye de anlamını veren dönemin maddi ekonomik ilişkileridir ve tüm bu kurumlar, bu ekonomik ilişkilerin birer yansıması olarak yorumlanmalıdır: Kilise, krala boyun eğmeyi öğütler. Çünkü feodal soyluluğun başındaki otorite kraldır. Tiyatro, asilleri yüceltir. Çünkü oyuncu toplulukları soyluların himayesi sayesinde ayakta kalabilirler. Hukuk, egemen mülkiyet ilişkilerini korur. Çünkü yasaları yapanlar ve onu uygulayanlar egemen sınıfın bireyleridir.

Marx’ın ilerlemeci felsefesine göre, toplumların gelişmesinin belirli bir aşamasında, üst-yapı kurumları, ekonomik alt-yapının taleplerini karşılayamaz ve çatışma başlar. Örneğin feodal toplumun maddi üretim ilişkilerini aşan kapitalizm çağında artık feodal çağın üst-yapı kurumlarına ihtiyaç yoktur ve bu kurumların tasfiye edilmeleri gerekir:

*Gelişmenin belirli bir aşamasında toplumdaki üretimin maddi güçleri, var olan üretim ilişkileriyle ya da aynı şeyin yasal bir ifadesi olan mülkiyet ilişkileriyle çatışmaya girerler. Üretici güçlerin gelişme biçimleri olan bu ilişkiler, bu gelişmeyi engellemeye başlarlar. Bundan sonra toplumsal devrim dönemi başlar. Ekonomik temelin değişmesiyle birlikte, baştan sona bütün üst-yapı hızla az ya da çok dönüşüme uğrar. Bu dönüşümler dikkate alınarak, doğa bilimlerinin kesinliğiyle, ekonomik üretim şartlarının maddi dönüşümü ve insanların bilincine vardıkları ve çelişkiye düşerek savaşılmaya başladıkları yasal, politik, dinsel, estetik ya da felsefi, kısaca ideolojik biçimlerin ayrımı saptanmalıdır.*²⁰⁵

Böylece yeni çağın ekonomik ilişkilerine uygun üst-yapı kurumları ortaya çıkar. Sanat da bir üst-yapı kurumu olduğuna göre, bu değişimden payını alacaktır ve değişecektir. Böylece çağa uygun yeni beğeni anlayışları oluşacak, eski dünyanın sanat yapıtları yerini doğmakta olan toplumun sanat anlayışına bırakacaktır. Bu nedenle Marx, Cervantes’in *Don Quijote* romanında çökmekte olan Ortaçağ’ın ve doğmakta olan burjuva toplumunun bir yansımasını görür ve romanı bu açıdan değerlendirir:

²⁰⁴ Karl Marx ve Friedrich Engels, *German Ideology*, New York: Prometheus Books, 1998, s. 67.

²⁰⁵ Karl Marx, *A Contribution To The Critique Of Political Economy*, N. I. Stone (trans.), Chicago: Charles H. Kerr&Company, 1904, s. 11-12.

... ne ortaçağ Katoliklik ile, ne de eski dünya politika ile karnını doyurabilirdi. Tam tersine, şurada Katolikliğin, burada politikanın niçin başrolü oynadığını açıklayan şey, orada yaşayan insanların yaşamlarını kazanma biçimidir. Bundan başka, örneğin, onun gizemli tarihini, toprak mülkiyeti tarihinin oluşturduğunu bilmek için Roma Cumhuriyetinin tarihi ile biraz tanışıklık yeter. Üstelik gezginci şövalyeliğin toplumun her türlü ekonomik biçimleri ile bağdaşabileceğini sanmakla yaptığı yanlışın cezasını Don Kişot uzun zaman önce çekmiş bulunuyor.²⁰⁶

Bunun oldukça mekanik bir sanat ve tarih okuması olduğu söylenebilir. Ve sanatı bu şekilde bir karşılıklılık içinde okumanın birtakım eksiklikleri olduğu açıktır. Bunu Marx da kabul ediyor:

Sanat dalları söz konusu olduğunda bazı sanatların gelişme dönemlerinin toplumun genel olarak gelişmesiyle ve bunun sonucu olarak toplumun örgütlenmesinin iskeleti olan maddi temelin gelişmesiyle hiçbir şekilde orantılı olmadığı bilinmektedir. Örneğin, modernlerle karşılaştırıldığında Yunanlılar ya da Shakespeare'in durumu böyledir. Örneğin destan gibi bazı sanat biçimlerinin, sanatsal üretim o niteliğiyle ortaya çıktığı tarihten bugüne, klasik biçim içinde hiçbir zaman yaratılamayacakları ve bu nedenle de sanat alanının kendisinde bazı önemli yapıtların ancak sanatsal gelişmesinin daha aşağı bir aşamasında olanaklı olduğu kabul edilmektedir.²⁰⁷

Görüldüğü gibi burada bir üst-yapı kurumu olan sanatla ekonomik alt-yapı arasındaki ilişkiye dair önemli bir saptama var: Yunan sanatını ya da Shakespeare'in eserlerini dikkate aldığımızda sanatsal gelişme ile alt-yapının gelişmesi arasında her zaman bir uyum göremiyoruz. Bu açıdan Marx, kendi kuramındaki bir açmaza işaret ediyor. Bu birinci sorun. İkinci olarak, sanat her şeyden önce estetik beğenimizle ilgilidir. Marx'ın saptaması sanat eserinin estetik değeri hakkında hiçbir şey söylemiyor bize. Bu anlamda burada, tüm sanatsal dönemleri kapsamasına da, en azından antik çağın sanatına ilişkin ikinci bir sorun var. Marx'a göre bu sorun "halen bize sanatsal haz vermeye muktedir olmalarında ve belirli bir açıdan norm ile ulaşılamaz bir model sayılmalarındadır."²⁰⁸ Yani daha açık söylendiğinde, iki bin yıl önce yazılmış bir tragedyadan bugün hâlâ nasıl haz alabiliyoruz ya da Homeros'a ait binlerce yıllık metinler, niçin hâlâ bugünün sanatçısına ilham veren bir estetik kaynağı olabiliyorlar?

Yunanlılar normal çocuklardır Marx'a göre: Onların sanatı yaşadıkları çağın normlarıyla uyumlu, şen bir sanattır. Öyleyse bu eserlerin bize bugün hâlâ haz veriyor olması, insanlığın bu ilkel, gelişmemiş çocukluk çağına duyduğumuz özlemden kaynaklanıyor olabilir:

²⁰⁶ Karl Marx ve Fredrich Engels, *Yazın ve Sanat Üzerine*, Muzaffer İlhan Erdost (haz.), Ankara: Sol Yayınları, 2009, s. 234.

²⁰⁷ Terry Eagleton, *Marksizm ve Eleştiri*, Utku Özmakas (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2012, s. 24.

²⁰⁸ Eagleton, *Marksizm ve Eleştiri*, s. 25.

Marx'ın iddiası, Yunan toplumunun gelişmemiş olmasına rağmen değil, tam da gelişmemiş olmasından ötürü büyük bir sanat oluşturmaya muktedir olduğudur. Antik toplumlarda kapitalizm olarak bilinen "işbölümü" ayrılaşmasından, "nicelik" in "nitelik" i meta üretimiyle sonuçlanacak biçimde ezip geçmesinden ve üretici güçlerin hiç durmayan sürekli gelişiminden söz edilemez. Yunan toplumunda belirli bir "ölçü" ya da uyum, yalnızca insan ve doğa arasında söz konusuydu; tam da Yunan toplumunun sınırlı doğasına bağlı bir uyum. Yunan dünyasının "çocuksuluğu" çekicidir; çünkü belirli ölçülü sınırlar içerisinde gelişmiştir.²⁰⁹

Eagleton'un yukarıda işaret ettiği uyum ya da harmoni: Marx'ın antik çağda bulduğu ve modern kapitalizmin günlük yaşamında göremediği şeydir. Marx'a göre bu durum, insanın kapitalist özel mülkiyet ilişkileri nedeniyle kendine ve doğaya karşı yabancılaşmasından²¹⁰ kaynaklanır. Böylece Yunan toplumundan farklı olarak, modern kapitalist toplumda doğa ile insan arasında, kişinin kendi duygusal varlığı ve tinsel varlığı arasında bir uyum aramak boşuna olacaktır. Bu dönemde estetik haz da işçinin bütün yaşamının dışına çıkarılacak, kendi emeğinin bir kölesi haline gelen işçi sadece kendi üretkenliği içinde anlamlı olan aşağı bir yaşam sürmeye başlayacak, sanat gibi estetik haz veren ürünler, yönetenlerin önemsiz bir felsefi kültüne dönüşecektir:

Bedenin üretken güçleri akılsallaştırılıp metalaştırılırken, simgesel, libidinal dürtüleri soyutlanarak kaba zevklere dönüştürülür ya da gereksiz bulunarak dışlanır. Bu güçler emek sürecinden çıkarılarak ikincil önemdeki üç bölgeye kanalize edilirler: Sanat, din ve cinsellik. 'Gerçek' bir estetik pratik –doğa ve toplumla aynı anda hem duygusal hem akılsal bir ilişki- bir yandan vahşi bir çilecilik, öte yandan şatafatlı bir estetizm olarak ikiye bölünür. Maddi üretim sürecinin dışında bırakılan insan yaratıcılığı ya idealist fantezilerle oyalanır ya da kendi kendisinin 'sahip olma arzusu' diye bilinen kinin taklidine kapılarak gemi azya alır. Kapitalist toplum, aynı anda hem böyle anarşik bir arzunun orijini hem de bedensiz aklın krallığıdır.²¹¹

İşte Marx'ın modern sanatta gördüğü şey, insan ruhunun parçalanmış ve kendine yabancılaşmış bu yapısının yansımalarıdır. Marx bu açıdan Balzac'ın yapıtlarını çok önemser. Marx'a göre Balzac, yaşadığı dönemin mülkiyet ilişkileri tarafından esir alınmış Fransız toplumunu bütün çıplaklığıyla gözler önüne serer:

²⁰⁹ Eagleton, *Marksizm ve Eleştiri*, s. 25-26.

²¹⁰ Yabancılaşma: Marx Hegel'den aldığı bu terimi ilk olarak *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844* adlı çalışmasında kullanır. Marx'a göre kapitalist üretim ilişkileri içinde bir işçi ne kadar zenginlik üretirse kendi yoksulluğu da o kadar artar. Bunun sonucunda kendisi de ürettiği meta gibi metalaşır. Kapitalizm işçi ve emeğini nesneleştirerek işçinin kendi gerçekliğini yitirmesine yol açar. Emek artık sadece meta üretmez; meta ürettiği sürece hem işçiyi hem de kendini şeyleştirir (metalaştırır). Bu süreç işçinin ürettiği nesneye, kendisine, dünyaya yabancılaşmasına yol açar. Bu bağlamda ele alındığında yabancılaşma, kişinin kendi kendisinden kopması ve doğa ile, kendisi ile olan uyumu yitirmesidir. (Karl Marx ve Friedrich Engels, *Economic and Politic Manuscripts of 1844 and The Communist Manifesto*, s. 71)

²¹¹ Terry Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi*, Engin Kılıç (çev.), İstanbul: Doruk Yayınları, 2010, s. 263.

*Genellikle gerçeği derinden kavramasıyla dikkati çeken Balzac, son romanı Les Pasyans'da, küçük köylünün, sırf kendisine karşı iyi niyet beslesin diye, para aldığı tefecinin ufak-tefek ilerini bedavadan nasıl yaptığını kendi emeği kendisine bir para harcamasına malolmadığı için, tefeciye zaten karşılıksız bir şey vermediği hayaliyle nasıl avunduğunu pek güzel anlatır. Tefeciye gelince, o, böylece bir taşla iki kuş birden vurmaktadır. Ücretler için herhangi bir para harcamamış olur ve kendi emeğini harcayacağı bir tarladan yoksun kalmak suretiyle gitgide perişan olan köylüyü, tefecilik ağının derinliklerine doğru çeker.*²¹²

Marx'ın Balzac'ta ya da Cervantes'te bulunduğu "ideal" bir estetik değildir. Yukarıda da söylendiği gibi, onlar çağlarının çelişkilerini, çatışmalarını sergilerler, dolaysız estetik bir yaşamın yolunu açmazlar. İnsanın dolaysız bir estetik deneyim yaşaması için gerekense, mevcut düzenin yıkılmasıdır Marx'a göre: "Estetik bir yaşam sürmenin tek yolu bedensel dürtüleri şu soyut ihtiyaç despotizminden kurtarmak ve nesneyi de aynı biçimde işlevsel soyutlanmışlığından çıkarıp ona duyuusal kullanım değerini iade etmektir. Bedenimizi duyumsayabilmenin tek yolu devleti yıkmaktır."²¹³ Marksizm için devleti yıkıp insanı dolaysız estetik deneyimle buluşturacak güç işçi sınıfıdır ve bu yıkıcı güç 1917 Ekim Devrimi ile birlikte Marksistlerin düşlediği topluma kapıyı aralar.

Toplumcu gerçekçilik 1917 devrimi sonrası Rusya'sının burjuva etkilerden arınmış bir toplum yaratma idealinin bir parçası olarak doğar. Ancak devrimden çok önce Rus komünistleri arasında sanatı toplumcu bir gözle ele alan eleştirmenler vardı. Bunların başında Georgi Plehanov gelir. Plehanov yirminci yüzyılın başlarında, eleştirmenin görevinin yapıtta sınıfsal olanı bulup çıkarmak olarak ilan ediyor ve böylece siyasete angaje bir edebiyat anlayışının önünü açıyordu:

*Toplumsal bilinci toplumsal koşulların belirlediğine inanıyorum ben. Böylesi bir görüşü benimseyenler için, her ideolojinin –sanatla edebiyat da girer buna- belli bir toplumun ya da bölümlü bir toplumda belli bir sınıfın ruhsal durum ve eğilimleri belirteceği açıktır. Gene açıktır ki, bir eseri çözümlemek isteyen bir edebiyat eleştirmeni, her şeyden önce, bu eserde toplumsal bilincin (ya da sınıf bilincinin) hangi ögesinin belirtilmiş olduğunu araştırmak, anlamak zorundadır...Eleştirmenin ilk ödevi, belli bir eserdeki düşünceyi sanat dilinden toplumbilim diline çevirmek, belli bir edebiyat olgusunun toplumbilimsel karşılığını ortaya koymaktır.*²¹⁴

1917 Bolşevik devrimin lideri Vladimir İliç Lenin ise daha 1908'de yazdığı "Tolstoy: Rus Devriminin Aynası" başlıklı yazısında, devrimci sanatın özellikleri hakkında partizanları bilgilendirir. Lenin'e göre Tolstoy, her ne kadar Hıristiyan anarşizmiyle sakatlanmış bir düşüncenin yazarı olsa da, toprak köleliğini kaldıran ve feodaliteye son veren 1861 reformları

²¹² Marx ve Engels, *Yazın ve Sanat Üzerine*, s. 278.

²¹³ Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi*, s. 257.

²¹⁴ Plehanov, *Toplum, Sanat, Eleştiri*; Asım Bezirci (çev.), İstanbul: Evrensel Yayınları, 1999, s. 115

sırasında milyonlarca yoksul köylünün zihniyetinin ve düşüncelerinin dile getiricisi olmuştur: “Tolstoy, birikmiş bir kini, daha iyi bir gelecek için duyulan, sonunda olgunlaşmış bir özlemi, geçmişten kurtulma isteğini yansıttığı kadar, olmayacak duaların çocuksuluğunu, siyasal eğitim eksikliğini, devrim karşısındaki geçekliliği de yansıtmıştır.”²¹⁵

Lenin’e göre sanat, o zamanki adı Rusya Sosyal Demokrat İşçi Partisi olan, Komünist Partisi’nin ilkelerine göre davranmalıdır: “Sanat bireylerin ya da grupların zenginleşmesinin bir aracı olamaz; proletaryanın genel davasından bağımsız bireysel bir girişim olamaz. Kahrolsun partizan olmayan yazarlar! Kahrolsun partizan olmayan edebiyat! Edebiyat bir vida ve dişli gibi, işçi sınıfının politik öncüleri tarafından harekete geçirilen büyük sosyal demokrat mekanizmanın bir parçası haline gelmelidir.”²¹⁶

Her ne kadar Lenin partizan bir edebiyatı devrim için göreve çağırsa da, Ekim Devrimi’nin ilk yıllarında Sovyet Birliği’nde sanat üzerinde belirgin bir baskı olduğu söylenemez. Hiç olmazsa Lev Trotsky Komünist Parti içerisinde komünist olmayan sanata ve sanatçılara karşı saygılı bir tutum takınılmasını savunur. 9 Mayıs 1924’te Komünist Partisi Merkez Komitesi’nin sanat ve edebiyat üzerine yaptığı bir toplantıda, partinin sanata müdahalesini sert bir dille eleştirir. Trotsky, parti üyelerinin tavrına Dante’nin *İlahi Komedya*’sını örnek göstererek karşılık verir:

*Doğal olarak, Dante belirli bir toplumsal ortamın ürünüdür. Ama bir dahidir de. Çağına özgü heyecanları ender olarak ulaşılmış bir seviyeye yükseltmektedir onun sanatı. Ve eğer bugün Ortaçağın yapıtlarına basit birer araştırma objesi olarak bakıyorsak, halbuki İlahi Komedya’da bir sanatsal algı görüyorsak, bu Dante’nin XIII. Yüzyılda Floransalı bir küçük burjuva olmasından değil, buna rağmen yine de iyi olmasındandır.*²¹⁷

Ancak Stalin’in Komünist Partisi liderliğini ele geçirmesinden sonra, Sovyet siyasetinin sanata karşı Trotsky kadar hoşgörülü olmadığı biliniyor –ki Trotsky de Stalinizmi eleştirdiği için önce sürgüne gönderilecek, sonra da 1940 Ağustos’unda Meksika Coyoacan’da Stalin’in bir ajanı tarafından öldürülecektir. Komünist Parti’deki Stalin karşıtlarının tavsiyesi ile birlikte, 1925’ten sonra Sovyetler Birliği’ndeki yazarlar üzerinde gittikçe artan bir devlet baskısı olduğunu görüyoruz. Bu tutuma paralel olarak rejimin yazardan beklediği taraf tutması ve koşulsuz bir şekilde Komünist Parti çizgisinde yapıtlar üretmesidir.

²¹⁵ Vladimir İliç Lenin, *Edebiyat ve Sanat Üzerine*, Elif Aksu, (çev.), İstanbul: Payel Yayınları, s. 36, 40

²¹⁶ Vladimir İliç Lenin, *Collected Works*, Anrew Rothstein (trans.), Vol. 10, Moscow: Progress Publishers, 1978, s.

45

²¹⁷ Lev Troçki, *Sanat ve Edebiyat*, Aslıhan Aydın (çev.), İstanbul: Yazın Yayıncılık, 2001, s. 140

Toplumcu gerçekçilik bu koşullar altında, 17 Ağustos 1934'te toplanan 1. Sovyet Yazarlar Kongresi ile Sovyetler Birliği'nde resmiyet kazanır. Andrey Aleksandroviç Jdanov'un kongrede yaptığı konuşma toplumcu gerçekçiliğin manifestosunu oluşturur:

Stalin yoldaş yazarlarımıza, "insan ruhunun mimarları" adını vermiştir. Bu ne demektir? Bu ad size ne gibi yükümlülükler getirmektedir? Bu her şeyden önce sanat eserlerinde hayatı gerçeğe uygun bir biçimde yansıtılabilmek; durağan ve cansız bir biçimde ya da yalnızca "nesnel gerçeklik" biçiminde değil de, devrimci gelişmesi içinde yansıtılabilmek amacıyla hayatı tanımak demektir...gerçeği ve somut tarihsel nitelikteki sanatsal yansıtımayı, emekçilerin sosyalizm ruhuyla eğitilmeleri ve ideolojik dönüşümlerinin sağlanması göreviyle birleştirmek gerekir. Sosyalist gerçekçilik adını verdiğimiz edebiyat ve edebiyat eleştirisi yöntemi budur... Sovyet edebiyatı taraflı bir edebiyattır; çünkü sınıf mücadelesinin var olduğu bir çağda, sınıf edebiyatı olmayan, taraflı olmayan, siyaset dışı bir edebiyat olamaz... Evet, Sovyet edebiyatı taraflı bir edebiyattır ve biz bundan gurur duyuyoruz. Çünkü biz emekçilerin ve bütün insanların kapitalist kölelik zincirinden kurtarılmasından yanayız... İnsan ruhunun mimarı olmak demek, her iki ayağımı da gerçek hayatın toprağına basmak demektir... Ayağımı sağlam materyalist toprağına basan edebiyatımızda da romantizm vardır, bu yeni bir tür romantizm, devrimci romantizmdir. Sosyalist gerçekçiliğin, Sovyet edebiyatının ve edebiyat eleştirisinin temel yöntemi olduğunu söylüyoruz. Bunun anlamı ise, devrimci romantizmin, edebi yaratıcılığın ayrılmaz bir parçası olması gerektiğidir. Çünkü, Partimizin bütün hayatı, işçi sınıfının bütün hayatı ve mücadelesi, en sıkı, en akılcı pratik çalışmayla kahramanlığı ve en yüce hedefleri birleştirmeye adanmıştır.²¹⁸

Jdanov'un sözlerinden de anlaşıldığı üzere toplumcu gerçekçilik, sanatın ne olduğundan çok, ne olması gerektiği ile ilgilenir. Yazardan beklenen taraf tutması, devrimci bir gelişim içinde geleceğe yönelen bir toplumsallığı yansıtması ve ideolojiye uygun olumlu kahramanlar yaratmasıdır: Yani Sovyet komünist düşü etrafında kümelenmiş, güdümlü, standart, politik-romantik bir edebiyat. Bir sanat ülküsü olarak belirlendiği topraklarda toplumcu gerçekçiliğin sanatsal yaratmadan anladığı ve beklediği budur. Şimdi bu yönleriyle toplumcu gerçekçiliği değerlendirmeye çalışalım.

Marksist edebiyat kuramcısı Raymond Williams'a göre "İster alt-yapı ve üst-yapı formülü içinde isterse toplumsal olarak oluşturulmuş alternatif bilinç fikri içinde ifade edilmiş olsun, yazmanın zaten önemli bir taraf tutma duygusu olduğu Marksizmin merkezi bir önermesidir."²¹⁹ Marx'ın ve Engels'in sanat hakkındaki yazılarına baktığımızda, doğrudan partizan bir edebiyatı önermedikleri, hatta böyle bir edebiyata karşı çıktıkları bile söylenebilir²²⁰. Ancak Williams'ın burada dikkati çektiği nokta Marksist sınıf kuramının,

²¹⁸ Jdanov, *Edebiyat Müzik ve Felsefe Üzerine*, Fatmagül Berktaş (çev.), İstanbul: Kaynak Yayınları, 1996, s. 18

²¹⁹ Williams, *Marxism and Literature*, Oxford-New York: Oxford University Press, 1977, s. 199

²²⁰ Örneğin Engels, Margaret Harkness'in *City Girl* adlı romanını eleştirirken "Yazarın görüşleri ne ölçüde gizli kalırsa, sanat yapısı için o kadar iyi olur." Yorumunda bulunur. Aynı şekilde Marx da, Ferdinand Lassalle'in *Franz*

zorunlu olarak, bir taraf tutma düşüncesine yol açtığıdır (agy). Sınıflara ayrılmış bir toplumda, yazar zorunlu olarak bir sınıfın üyesidir ve ait olduğu sınıfın ideolojisi, Marx'ın da kabul ettiği gibi, eserine az ya da çok yansiyacaktır.²²¹ Terry Eagleton'un tüm itirazlarına rağmen²²², sanatta taraf tutma sadece Stalinist bir dayatma değildir toplumcu gerçekçilik için, aynı zamanda Marx ve Engels'in Rus komünistlerine mirasıdır.

Yukarıda da söylendiği gibi, toplumcu gerçekçiliğe göre de sanat bir yansıtmadır. Ama burada yansıtılan gerçeklik ne genel tabiatın yansıtılmasıdır ne tabiatın ya da insanın özünün yansıtılmasıdır ne de ideal bir gerçekliğin yansıtılmasıdır. Berna Moran'ın da belirttiği gibi, toplumcu gerçekçilik yansıtma kuramı açısından realizme yakındır; ama şu farkla:

Gerçekçiler topluma bakıp da bunun özünü yansıtacak şekilde yazmak istedikleri zaman mevcut olan bir durumu ve tipleri çiziyorlardı. Toplumcu gerçekçilik ise bugün mevcut olan bazı değerlerin, kurumların v.b. görünüşteki sağlamlıklarına rağmen göçmeğe mahkûm olduklarını bilir ve bir yandan bunu belirtirken, bir yandan da, henüz mevcut olmayan ve belki varlığı pek sezilmeyen yeni bir şeyin doğmakta olduğunu gösterir.²²³

Toplumcu gerçekçilik henüz var olmayan bu ideal dünyayı yine ideal kahramanlar üzerinden anlatır. Böylece kendini ideolojisine adanmış, diğerkâm “olumlu kahraman”lar toplumcu gerçekçi anlatının başat karakterleri haline gelirler:

Bireyin en belirleyici çizgileri içinde, kendi çıkarlarının, aslında toplumun çıkarlarının bir karşılığı olduğunu kavramaya, toplum ile devletin gerekleri ile çıkarlarının gittikçe daha çok farkına varmaya başladığını, toplumcu gerçekçi edebiyat, toplumun dönüşüme uğratılmasının ilk evrelerinde çoktan saptamış bulunuyordu. Bireyin daha yüksek bir toplumsal farkındalık düzeyine doğru ilerleyişini yansıtırken, toplumcu gerçekçilik, bireyin eylemlerinde açığa çıkan ahlak potansiyelinin, bireyin toplumsal ödevine değgin tutumunun ne olabileceğini gösterir.²²⁴

Görüldüğü üzere, sanatı ideal yurttaşı eğitmek ve onu ideal topluma hazırlamak için bir araç olarak gören toplumcu gerçekçilerde, daha işin başından sanatçının kendisi ve onun romandaki sözcüsü “olumlu kahraman” bir misyonerdir, bir kurtarıcıdır. Onun kurtarıcı olduğu yerde kurtarılması gereken bir kurban vardır. Kimi zaman bu, bir bütün olarak halktır;

Von Sickingen adlı dramasını, yazar kahramanlarını günün anlayışının sözcüleri haline getirdiği, doğrudan politik tipler çizdiği için eleştirir. (Marx ve Engels, *Yazın ve Sanat Üzerine*, s. 84, 94)

²²¹ Marx ve Engels, *Yazın ve Sanat Üzerine*, s. 130

²²² Eagleton, *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*, s. 53-64

²²³ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, s. 54

²²⁴ Boris Suçkov, *Gerçekçiliğin Tarihi*, s. 208

kimi zaman da işçi sınıfı, yoksul köylüler ya da diğer ezilen gruplardır. Kurban ve kurtarıcının temsil ettiği olumlu kahramanların karşısına da bir “suçlu” çıkarılarak şablon tamamlanır.²²⁵

Leonid Maksimoviç Leonov’un *Barsuki (Porsuklar)* romanındaki kahraman Pantaley Chmeliov, Dmitri Andreevich Furmanov’un *Chapaev* romanındaki Vasili İvanovich Chapaev, Mihail Sholokhov’un *Durgun Akardı Don* adlı romanındaki Gregor Melehov, Suçkov’un yukarıda işaret ettiği, kendini Ekim Devrimi’nin ilkelerine adanmış, romantik, olumlu kahramanlardır. Karşılarındaki düşmanlar (bu Beyaz ordu askerleri, Nazi subayları, Çarlık yanlısı bir aristokrat vb olabilir) yardımıyla olumlu kahramanın kurtarıcı yönü açığa çıkarılır. Kurban konumundaki halk, ezilen sınıf vb olumlu kahramanın çizdiği yoldan ilerleyerek kurtuluşa erer.

Toplumcu gerçekçiliği resmi sanat politikası olarak ilan eden Sovyet Yazarlar Kongresi’nden sonra Sovyet Yazarlar Birliği kurulur (1934). Birliğe üye olmak için parti çizgisinde yayın yapmış olmak zorunludur. Tüm sanat ortamını kuşatan devletçi söylem dışında, farklı sese tahammül yoktur. 1934 sonrası üretilen yapıtlarla toplumcu gerçekçi edebiyatın sahte iyimserliği dibe vururken sanat eserleri tek biçimci ve tek sesli bir görünüm kazanırlar. 19. yüzyılın yaratıcı, üretken Rus sanatından 1940’lar Rusya’sında bahsetmek mümkün değildir artık. Yevgeni Zamyatin, Mihail Bulgakov, Aleksandr Soljenitsin gibi farklı düşünen birkaç edebiyatçı, eserleri tamamen yasaklandıktan sonra, ya sürgüne gönderilir ya hapse atılır ya da öldürülür.²²⁶ Nihayet 1940’ların başlarında rejim tarafından öldürülecek olan tiyatro kuramcısı ve yönetmeni Vsevolod Meyerhold çöküşü ilan eder: “sosyalist gerçekçilik denen bu zavallı ve steril şeyin sanatla hiçbir ilgisi yoktur.”²²⁷

Lunaçarski’nin belirli bir oranda romantizm olmadan düşünemediği toplumcu gerçekçilik kendi estetiğini “geçekçilik artı coşku, gerçekçilik artı militanca bir tutum”²²⁸ üzerine bina ederek, antiemperyalist bir savaşın ardından kurulan ve nüfusunun büyük çoğunluğunun köylerde yaşadığı Türkiye’de Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki yazarların önemli bir bölümü tarafından benimsenmiştir. Halikarnas Balıkcısı da bunlardan biridir.

²²⁵ Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, s. 43-64

²²⁶ Dönemin sansür politikaları için bkz. Bulgakov ve Zamyatin, *Stalin’e Mektuplar*, İsmail Arıkan (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, 1991

²²⁷ Aktaran Terry Eagleton, *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*, s. 56

²²⁸ Aktaran, Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, s. 113

2.1.1 Türkiye’de Toplumcu Gerçekçilik

Cumhuriyet Türkiye’sinin bir sanayi devleti olmadığı çok açıktır. 1923 yılının Türkiye’sinde fabrika başına düşen işçi sayısı üç bile değildir.²²⁹ Bu şartlar altında proletarya – burjuvazi çatışmasının belirlediği Batı standartlarında bir ekonomi-politikten bahsetmek de mümkün değildir. Dolayısıyla Türkiye’de sosyalist düşünce ve onun etrafında şekillenen edebiyat da işçi sınıfının burjuvazi karşısındaki mücadelesini değil, emek ve sömürü ilişkilerinin başka bir toplumsallıkta belirlendiği köylü – ağa mücadelesini anlatacaktır:

Romanlarımızda işçilerden pek az söz edilişinin toplum yapımıza bağlı, nesnel bir nedeni var. Bir tarım toplumu oluşumuz, batı kapitalizminin var olan küçük sanayimizi XIX. yüzyılda yok edişi, sanayileşmede çok geç kalışımız, bunun sonucu olarak da işçi sınıfının ve sorunlarının ortaya geç çıkışı ya da ülke koşullarına göre sayıca az da olsa işçi sınıfının ve sorunlarının ortaya çıktığı zamanlarda... yazarlarımızın bu sınıfı ve sorunlarını görecektir toplumsal ve tarihsel göz”den yoksun oluşları... romancılarımızın işçi sorunlarını gereğince işleyememelerinin nesnel nedenleri olarak sıralanabilir.²³⁰

Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de toplumcu gerçekçiliğin tezlerinin yayılmasını sağlayan ve ülke aydınlarını derinden etkileyen olay 1917’de yaşanan Bolşevik devrimidir. Bu devrimle Doğu’nun en önemli feodal krallıklarından biri yıkılmış, yerine işçi sınıfının talepleri doğrultusunda bir yönetim kurduğunu iddia eden komünist bir rejim gelmiştir. Sovyetler Birliği’nin kurulmasından sonra Avrupalı kapitalist bloğun Marx’ın ve Engels’in Komünist Manifestoda andığı hayaletin cisimleşmiş halini gördüklerini söyleyebiliriz.²³¹ Dolayısıyla Batı’nın karşısında gerçekten onun iktisadi ve toplumsal düzenini hedef alan somut bir güç vardır artık. Bu güç hem kendi iç sorunlarıyla uğraşırken hem de varlığını sürdürdürebilmek için kendi sınırlarının dışında müttefiklere ihtiyaç duyacaktır. Genç Türkiye Cumhuriyeti o ideal müttefiklerden biridir.

Türkiye 1. Dünya Savaşı ile fiilen tasfiye olan imparatorluğun ardından, küçülen toprak parçası üzerinde hayatta kalmaya çalışan yeni bir cumhuriyetken, karşısında daha büyük güçlerin desteğini almış ve Küçük Asya’da (Anadolu) kadim topraklarını ele geçirme arzusu ile kışkırtılmış Yunan ordusunu bulmuştu. Büyük savaştan yorgun çıkmış olan genç devlet çıkış aramaktadır. Bir yanda kendisini belirli bir bölgede hapsedip var olan haritayı daha da küçültmek isteyen bir güç vardır, bir yanda da kendisiyle konjonktürel olarak aynı siyasal kampı düşman bilen genç bir sosyalist ülke. Batı’ya karşı verilen savaşta, Türkiye ve

²²⁹ Age Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, s. 327

²³⁰ Fethi Naci, *Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme*, İstanbul: Adam Yayınları, 1981, s. 332-333

²³¹ Marx ve Engels, *The Communist Manifesto*, s. 31

SSCB her şeyden önce zorunlu bir ittifakın içine sürüklenmişlerdir. Türkiye gibi bir ülkenin Rusya'nın güneyinde Batılı güçler karşısında ezilmesi Sovyet siyasetinin arzu edeceği bir durum değildir. Bu nedenle bir taraftan Lozan'da Batılılara anlaşma yoluna gidilirken, diğer yandan Sovyet devletinin desteği ile düşmanlara karşı direniş için maddi, siyasi destek sağlanmıştır. Ve elbette işin bir de ideolojik hegemonya boyutu vardır:

Rusya'daki yeni yönetim ve düzen henüz kendini tüm ülkesinde kabul ettirememiş, etkinleşmemiştir. Yerleşebilmek, düzenini kurabilmek için zamana gereksinimi; savaşa ayıracak ne zamanı, ne gücü, ne de takat vardır. Üstelik Boğazlar, İngiliz ve Fransızların denetimindedir. Bunun böyle sürüp gitmesi, Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılmasından sonra Anadolu'da bağımsız bir devletin kurulmaması Batılı anamalcı (kapitalist), sömürgeci devletlerin Karadeniz'e açılmalarına, Rusya'yı güneyden Anadolu üzerinden çevirmelerine yol açacaktır. Bu durum, Rusların tarihsel korkularının bir gerçek olarak karşısına çıkması demektir. Yeni Moskova yönetiminin bir ikinci yaklaşımı ise düşüngüsel (ideolojik). Sovyetleri ilk başta, Anadolu eyleminin anamalcılara, sömürgecilere yönelik söz, eylem ve davranışlarının kendi düzenlerine koşut (paralel) bir yönetime, düzene dönüşebileceğini varsaymıştır. Bu nedenler Türkiye Büyük Millet Meclisi ile yeni Sovyet yöneticilerini birbirine yaklaştırmış, ilişkileri dostluğa çevirmiştir...

Bu yakınlaşma ve dostluk döneminin ilk yıllarında Mustafa Kemal Türkiye'de bir "Komünist Partisi" kurulmasını sağlamış, yakın bazı arkadaşlarını bu partinin kurulması için görevlendirmiştir.²³²

Şüphesiz yeni devletin kurucularının temel politikası sosyalist bir ülke kurmak değildir. 17 Şubat - 4 Mart 1923 tarihleri arasında düzenlenen İzmir İktisat Kongresi'nde Türkiye için ekonomi-politikanın yönünün Batılı blok olacağını beyan edilmesinden sonra, birkaç yıl süren sosyalist sempati dönemi de kapanmıştır:

Yeni cumhuriyet'in izleyeceği 'yöntem'in adı 'milli iktisat'tır, kendisi 'devletçilik görünümündeki liberal politika'dır, amacı kişilerin zenginleşmesiyle memleketi kalkındırmak, yabancı müteşebbisin yerine özel teşebbüsü koymaktır. İktisat Kongresi'nin vazettiği düstur, devletin ancak hususi sermayenin yetmediği iri müesseseleri kurmak için yatırım yapmasıdır. Yani, en koyu bir liberalizmin özü olan, 'ferdin yapamadığını devlet yapar'dır. Mustafa Kemal, bu kongredeki nutkunda, özel teşebbüse dayanan bir ekonominin çerçevesini çizmekte, hatta, 'Kanunlarımıza riayet şartıyla, ecnebi sermayelerine lazım gelen teminatı vermeye her zaman hazırız. Ve şayanı arzudur ki ecnebi sermayesi bizim sermayemize inzımam etsin' demektedir. Mustafa Kemal'in kongredeki konuşmasında bir diğer ilginç nokta, devletçilikten ve toprak reformundan söz etmemesidir.²³³

Ancak bu dönemde, özellikle gençler arasında sosyalist devrimin romantik bir heyecan yarattığını görüyoruz. Batı karşısında ezilen, gerileyen bir ülkenin yurttaşı olarak genç Türkiye aydını Batı'yı ezecek olan silahı, Sovyet devriminde görür ve bu devrimin romantik

²³² Kili, *Türk Devrim Tarihi*, 13. Baskı, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2009, s. 123-124

²³³ İsmail Cem, *Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi*, 5. Baskı, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2012, s. 233-234

ilkelerine gönülden bağlanır. Bu nedenle sanayi kapitalizminin gelişmediği Türkiye ve diğer Üçüncü Dünya ülkelerinde en belirgin toplumcu gerçekçi tema kırsal ekonomin yarattığı eşitsizlikler, sanayileşmeyle ortaya çıkan kentleşmeye karşı duyulan tedirginlik ve “antiemperyalizm”.

Türkiye’de toplumcu gerçekçiliği tanıtan, yayan isimlerin başında Nazım Hikmet gelir. 1921’de arkadaşı Vâlâ Nurettin ile birlikte Anadolu’da verilen bağımsızlık savaşına katılmak üzere yola çıkan genç şair, İnebolu’da karşılaştığı komünistlerden çok etkilenir ve birkaç yıl sonra Moskova’ya gider. Burada yeni devletin üniversitesinde Marksist bir eğitimden geçen Nâzım Hikmet Türkiye’ye dönünce dergilerde ve gazetelerde ve pek çok kitabında sosyalizmin açıktan propagandasını yapar.²³⁴ Onun yarattığı atmosferden pek çok genç idealist de etkilenecektir. Sadri Ertem, İlhami Bekir, Sabahattin Ali bunlardan birkaçıdır.

Sovyet çizgisinde bir sosyalist programı yürütmeyeceğini açıkça ilan eden yeni rejim Batı’ya rüştünü ispatlamak ve yeni kurulmuş devletin temellerini sarsacak yıkıcı bir ideolojiyle uğraşmamak için 10 Eylül 1920’de Bakü’de kurulan TKP’yi yasadışı ilan eder. 1925’te çıkarılan “Takrir-i Sükûn” yasasıyla da, komünistler de dâhil, bütün bir muhalefeti yasa zoruyla susturma yoluna gider. Pek çok aydın, siyasetçi tutuklanır, sürgüne gönderilir, hatta idam edilir.²³⁵ Bunlardan biri de 13 Nisan 1925 tarihli Resimli Ay dergisinde “Hapishanede İdama Mahkûm Olanlar Bile Bile Asılmaya Nasıl Giderler?” başlıklı hikâyesi nedeniyle İstiklal mahkemesinin hışmına uğrayan Cevat Şakir’dir.²³⁶

Rejimin görece daha ılımlı bir hale geldiği ilerleyen yıllarda Nazım Hikmet’in Haziran ve Temmuz 1929 tarihlerinde Resimli Ay’da yayımlanan “Putları Yıkıyoruz” başlıklı iki yazısı yeni bir çığırın bildirisi niteliğindedir. Birincisinde Abdülhak Hamit’e (Tarhan), ikincisinde Mehmet Emin’e (Yurdakul) saldıran şair Abdülhak Hamit’in bir dönem için Osmanlı/Türk edebiyatında ileri sayılabileceğini; ancak günün dünyasında çoktan aşılmış bir değer olduğunu iddia eder: “Hâmit Bey devri için yeni, kuvvetli bir Osmanlı şairidir, işte o kadar.”²³⁷ Mehmet Emin ise kullandığı Türkçe ile günün Türkiye’sine bir örnek olamaz: “Bugünün Türkçesi, hamlesini Emin Beyden değil, Emin Beyin farkına varamadığı köylü ve

²³⁴ *Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, C.2, s. 591-597

²³⁵ Cemil Koçak, “İzmir Suikastı ve Muhalefetin Susturulması”, *Türkiye Tarihi*, C. 4., İstanbul: Cem Yayınevi, 1997, ss. 102-104

²³⁶ Sadi Borak, *Halikarnas Balıkçısı ve Bir Duruşmanın Öyküsü*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2002, ss. 11-79

²³⁷ Nâzım Hikmet, *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*, İstanbul: Adam Yayınları, 1998, s. 13-16

esnaf edebiyatından, yani bizde kullanılan tabiriyle, halk edebiyatından, halk şiirinden almıştır...”²³⁸

Gerek biçim olarak gerekse içerik olarak şiire yeni bir yol açan Nazım Hikmet, “putları yıkmak”la özellikle yeni kuşaklara cesaret vermiştir. Zekeriya Sertel onun şiir sanatına getirdiği yenilikle dönemin ün kazanmış şairlerini tedirgin ettiğini belirterek, Nâzım Hikmet’in toplumcu gerçekçiliğin sanat yoluyla Türkiye’de yerleşmesindeki öncü rolüne dikkat çeker:

Nâzım, Türk şiirine iki yenilik birden getirdi. Biçimde serbest nazım, özde ise devrimciliği Türk şiirine getiren O’dur. O vakte kadar şairler aruz ve hece veznini kullanırlardı. Aruz sönmeye, hece vezni yayılmaya başlamıştı. Fakat Türk şiirine serbest nazım girmemişti. Özdeki değişiklik ise, çok daha önemliydi. Edebiyatımızda o güne kadar Nâzım gibi bir şaire rastlanmış değildi. Namık Kemaller ve Tevfik Fikreler şiirde daha çok halkın isyanını dile getirmişlerdi. Ama bunlar “devrimci” sayılmazlardı. Şiirde gerçek devrimcilik, Nâzım’ın eseridir. O, sanat için sanat yapmıyor, sanatını devrimci amacı için kullanıyordu. İdeolojisini halka yaymak ve bunda şiirden yararlanmak onun en büyük hedefiydi. Nâzım’ın devrimci şiirleri yanında lirik ve romantik olanları da yok değildi. O, şiirin her biçimini denemekten zevk alıyordu. Onun için Nâzım, halk ağzını da denemişti, tekke ağzını da. Son zamanlarda sürrealist şiirler bile yazdığı olmuştu. Biçim, Nâzım için daima ikinci derecede bir mesele olarak kalmıştır. O, asıl özde devrimci olmaya önem veriyordu.”²³⁹

Bir yönüyle öz Türkçeciliği destekleyen²⁴⁰, Kuvayı Milliye için destan yazacak kadar yeni rejime yakın duran²⁴¹, vatandaşlıktan çıkarılmış olduğu halde öldüğünde Anadolu’da mütevazı bir köy mezarlığına gömülmeyi dileyecek kadar dönemin Anadolucu ve köycü söylemine sadık olan²⁴² şair; diğer yönüyle, şairliğine ve şiirine güvenmekle beraber, asıl şaheserine başlamak için “hafızı Kapital” olmayı bekleyecek kadar sanatını sosyalist propagandaya hasretmiştir.²⁴³ Sosyalizmi Batı kapitalizmine karşı direnişin ideolojisi olarak anlayan şair, sanatı ve sanatçıyı antiemperyalizm odaklı politik bir direnişe çağırmaktadır:

Ben elimi size verdim,

size verdik biz elimizi

kucaklayın bizi

Avrupa’nın sankülotları!

Sürelim yan yana bindiğimiz al atları!

²³⁸ Nazım Hikmet, *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*, 20-22

²³⁹ Zekeriya Sertel, *Hatırladıklarım*, İstanbul: Gözlem Yayınları, 1977, s. 167

²⁴⁰ Nâzım Hikmet, *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil* s. 51

²⁴¹ Kuvâyi Milliye, Adam Yay. İstanbul 1998

²⁴² Nazım Hikmet, *Yeni Şiirler*, İstanbul: Adam Yayınları, 1998, s. 25-26

²⁴³ Nâzım Hikmet, *835 Satır*, İstanbul: Adam Yayınları, 1998, s. 98

Menzil yakın

bakın

kurtuluş günü artık sayılı.

Önümüzde şarkın kurtuluş yılı

bize kanlı mendilini sallıyor.

Al atlarımız emperyalizmin göbeğini nallıyor.²⁴⁴

Şiirde Nâzım'ın yaptığını öykü ve romanda Sabahattin Ali yapmıştır denebilir. Nâzım Hikmet'in yarattığı, yukarıda Sertel'in söz ettiği, özde devrimci değişim, Türk yazarında toplumunu yeni bir gözle değerlendirebilme cesareti yaratmıştır. Artık yazarların fark etmeye başladıkları şey, toplumlarındaki sınıf çelişkileri ve ekonomik eşitsizliklerdir. "Kuyucaklı Yusuf" bu yeni anlayışın romandaki ilk ürünüdür:

Kuyucaklı Yusuf'un önemi yalnızca başarılı bir roman olmasından ileri gelmez, öncü bir yapıt olması da ona tarihsel açıdan bir önem kazandırır. Çünkü bu yapıt daha önceki Türk romanından iki bakımdan ayrılır ve yeni bir yol açar. Bir kere Sabahattin Ali'nin Türkiye sorunsalına bakışı farklıdır. Tanzimat'tan 1950'lere kadarki Türk romanının ama sorunsalını Batılılaşma oluşturuyordu. Yazarlarımız toplumsal yapının kendine yönelmiyor, mevcut düzeni sorgulamıyorlardı. Toplumsal yapıyı, ezilen halk ya da köylü sınıfının durumunu ele alan romanlar gerçi 1950'lerden sonra görülür, ama bunların ilk örneği 1937'de yayımlanan Kuyucaklı Yusuf'tur. Ayrıca, romana Anadolu'yu bu sorunsalla birlikte getirmiş olması Kuyucaklı Yusuf'u başka bir yönden daha öncü yapar. Bilindiği gibi Sabahattin Ali'den önce, İstanbul sınırlarını aşarak Anadolu'ya eğilmiş, H. E. Adivar, Y. K. Karaosmanoğlu, R. N. Güntekin gibi yazarlar vardı, ama Vurun Kahpeye, Yaban, Yeşil Gece gibi romanların sorunsalı Batılılaşmanın bir uzantısıdır, çünkü ideolojik bakımdan gerici-ilerici, yobaz-aydın çatışması üzerine kurulmuşlardır. Kuyucaklı Yusuf'ta ise böyle bir sorun yok. Sabahattin Ali'nin gördüğü çatışma toplumsal yapıdan kaynaklanır; bir yanda bürokrasi ve eşraf vardır bir yanda da ezilen halk.²⁴⁵

Nâzım Hikmet'in şiirde geliştirdiği, Sabahattin Ali'nin nesirde devam ettirdiği toplumcu gerçekçiliğe Kadro dergisi etrafında kümelenmiş; Vedat Nedim Tör, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Şevket Süreyya Aydemir, Burhan Belge, Şevki Yazman ve İsmail Hüsrev Tökin'den oluşan bir grup, başka bir açıdan yorum getirir. Atatürkçü fikirlerle Marksist fikirlerin sentezinden bir üçünü dünyacı sanat ve siyaset anlayışı yaratmaya çalışan Kadrocular, "halka rağmen halkçı olmak" şeklinde formüle edilebilecek bir paradigmaya dayandırırılar düşüncelerini:

Halk, ideolojinin, bir fikir sistemi olarak daima dışındadır. O, şiarları sadece benimser. Bu şiarlar, sadece hareket formülleridir. Halk, dinlerin

²⁴⁴ Nâzım Hikmet, 835 Satır, s. 21

²⁴⁵ Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış c. 2, s. 21-22

kendisine vaat ettiği cennetler gibi, inkılâpların da yalnız basit ve anlaşılması kabil olan hedeflerini arar. Bu hedefler ise, ister istemez bir fikir temelinden ziyade, şartlara, hislere göre işlenir.

Hatta halk kalabalığı aslında inkılâbın aleyhindedir. Halkın yaptığı ve yürüttüğü bir inkılâbın tarihte misali yoktur. Halk ayaklanabilirdi. Örneğin Bastil'i zapteder. Fakat bu, bir inkılâp değil, sadece bir isyandır. Ama bu ayaklanmanın sosyal zaruretleri ve yönleri, birtakım mübeşşirler ve aydın öncüler tarafından daha önce işlenmişse ve inkılâpçı bu hedeflere uygun bir istikamette halk hareketini geliştirebilirse, bu, toplumun yapısını kökünden değiştiren bir inkılâp olur. Hülâsa inkılâp, halk için, fakat halka rağmen bir harekettir. İnkılâpçı, inkılâbın manivelasını bıraktıkları gün, eğrilen yay gevşer. halk, kendisini tekrar eski yerinde bulmak için, o güne kadar fethedilen siperleri hızla boşaltır ve geriler...²⁴⁶

Kadrocular, dönemlerini hâkim Kemalist anlayışının halkçı söylemi ile çelişirken, elitist tavırları nedeniyle de toplumda bir karşılık bulamıyorlardı. Ocak 1932'de yayımlanmaya başlayan dergi Aralık 1934'deki 35-36. birleşik sayısı ile beraber yayın hayatına son verdi, ama Türk edebiyatına tartışmalı bir roman bırakarak, düşüncelerini gündemde tutmayı başardı. Bu roman Yakup Kadri'nin 1932'de yayımlanan "Yaban"ıdır.

Yaban, aydın ve köylü halk arasında bir gerilimle açıklanamaz sadece. Şevket Süreyya'nın sözlerinde görüldüğü üzere Kadroculara göre, 30'lu yıllar Türkiye'sinin halkı Atatürk'ün hazırlamış olduğu inkılâbı anlayabilecek yeterlilikte değildir. Dolayısıyla, halka, halk için, hatta halka rağmen bu inkılâbı kabul ettirmek gerekir. Bu nedenle halk yeterince olgunlaşınca kadar, parlamenter bir rejim yerine, inkılâbı anlamış bir "kadro"nun ülkeyi yönetmesi ve halkı kurtarması, deyim yerindeyse, inkılâba uygun bir halk icat etmesi gerekmektedir. İşte Yaban'daki aydın, yani Ahmet Celâl, bu kurtarıcı kadronun Anadolu köylüsü içine sızmış bir uzantısıdır. Romanın kahramanlarından olan Bekir Çavuş ile Ahmet Celâl arasında yaşanan bir tartışma Karaosmanoğlu'nun ve Kadrocuların düşüncelerini vermesi bakımından ilginçtir. Bekir Çavuş tipik bir Anadolu köylüsüdür. Vatan ile ilgisi bulunduğu, tanık olduğu coğrafya kadardır. Milli kuvvetlerin Yunan ordusu ile çatışarak, onu tahrik ettiğini ve kendileri ile ilgisi olmayan "tee İzmir'deki" savaşı kendi köyünün, yani vatanın içine kadar taşıdıklarını düşünmekte ve bu yüzden onlara sitem etmektedir:

Asker! Fakat, Bekir Çavuş bir bozgun ordusunun askeridir. Kim bilir kaç dayakta kötürümleşmiş maneviyatını ayağa kaldırıp durdurmak ne mümkün! Hele, düşmanın şu karşı tepeleri tuttuğu bir sırada ona dasitanî bir heyecan vermeye çalışmak kadar abes ve mevsimsiz bir şey tasavvur olunamaz. Bekir Çavuş:

- *Biliyorum beyim sen de onlardansın emme.*

²⁴⁶ Aydemir, *Suyu Arayan Adam*, s. 373

- Onlar kim?
- Aha, Kemal Paşa'dan yana olanlar...
- İnsan Türk olur da, nasıl Kemal Paşa'dan yana olmaz?
- Biz Türk değiliz ki, beyim.
- Ya nesiniz?
- Biz İslâmız, elhamdülillah... O senin dediklerin Haymana'da yaşarlar.

Bekir Çavuş'la artık daha ziyade konuşmağa mecalim yok. Asılmış bir adam gibi başım göğsüme düşüyor. Bunalıp kalıyorum.

Eğer, bize zafer nasip olsa bile kurtaracağımız şey, yalnız bu ıssız toprakla, bu yalçın tepelerdir. Millet nerede? O henüz ortada yoktur ve onu bu Bekir Çavuşlar, bu Salih Ağalar, bu Zeynep Kadınlar, bu İsmailler, bu Süleymanlarla yeni baştan yapmak gerekecektir.²⁴⁷

Kadrocular bir ulus, bir devlet, bir tarih kurguluyorlardı. Onlara göre bağımsız bir devlet olarak Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması milli mücadelenin aşamalarından biridir sadece. Onların asıl hedefi ekonomik ve politik açıdan bağımsızlaşmış bir devlet ve toplum yaratmaktır, ki toplum buna hazır olmadığı için bu hedefi, bilinçli bir “kadro”nun gerçekleştirilmesi gerekecektir. Özetle “iptidaîlikten kurtulmak, fakat hem sınıf mücadelelerini besleyen liberal bir demokrasinin, hem de kanlı bir sınıf diktatörlüğünün ağına düşmemek... bir sosyal devlet yapısında planlı, disiplinli bir karma ekonomi” yaratmak arzusundadırlar.²⁴⁸

Bu hareketin en önemli taraflarından biri de bir “üçüncü dünya” ittifakı oluşturmak gibi bir niyetlerinin olmasıdır. Kadrocular, Türk ulusal kurtuluş savaşını ezilen bütün uluslar için milli bağımsızlık savaşı örneği olarak görüyorlar, Türkiye'nin bütün üçüncü dünya ülkeleri ile işbirliği haline emperyalizme karşı savaşması fikrini savunuyorlardı. “Kapitalist ve sosyalist kamplara karşı, az gelişmiş ülkelerin teşkil ettirdiği ‘**üçüncü dünya**’, ağırlığını günden güne daha fazla hissettiren önemli bir birliktir” onlara göre.²⁴⁹

Kadrocular'ın bu yorumu Türkiye toplumcuları arasında epeyce taraftar bulmuştur. Mavi Anadoluocular da Atatürkçülüğü ve Türk ulusal kurtuluş savaşını antiemperyalist bir gözle yorumlarlar örneğin. Hatta Sabahattin Eyuboğlu bu antiemperyalizme tarihi bir derinlik kazandırır. Eyuboğlu'na göre Türk bağımsızlık savaşı, Homeros'un İlyada destanında anlattığı savaşa benzemektedir. Bu savaşı Batılı/Yunanlı emperyalist güçler karşısında Troya kaybetmiştir; ancak intikam, 2500 yıllık bir gecikmeyle de olsa, alınmıştır:

Dumlupınar Savaşı'nda bulunmuş emekli bir albay bize, Mustafa Kemal Paşa'nın Meydan Savaşı'na kumanda ettiği yerde, zaferin nasıl kazanıldığını anlatıyordu. Başkumandan'ın ağzından o günlerde duyduğu

²⁴⁷ Karaosmanoğlu, *Yaban*, s. 152-153

²⁴⁸ Aydemir, *Suyu Arayan Adam*, s. 377

²⁴⁹ Naci Bostancı, *Kadrocular*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1990, s. 143

sözlere birden şunu da ekledi: “Dumlupınar’da Yunanlılardan Troyalıların öcünü aldık.” ...

... İlyada, Batı’da her aydının her ayrıntısını bildiği halde, bizim başlıca kahramanlarını, hatta konusunu bile yarım yamalak bildiğimiz bir Anadolu destanıdır. Dünya ozanlarının babası sayılan, soluğu ta Kuzey denizlerinde bahar yelleri gibi esen Homeros bizim kapı dışarı ettiğimiz, adını ak kâğıtlardan sildiğimiz bir Anadolu çocuğudur. Troya, mutsuz Troya, Anafartalar’ın karşısında, daha dün sömürgecilere karşı, Anadolu halkının kanyla ıslanmış topraklarıdır.²⁵⁰

Halikarnas Balıkcısı da, bir Takrir-i Sükûn kanunu mağduru olmasına rağmen, ölümünden yıllar sonra bile Mustafa Kemal Atatürk’te üçüncü dünya kurtuluş savaşlarının önünü açan bir lider görür:

Atatürk öleli otuz yılı geçmiştir, şimdi önümüzde geniş bir tarihsel perspektif vardır. Orda Üçüncü Dünya ile büyük tarihsel bir dönüm yaratma Atatürk’ü görmemek için insanın kör olması gerek. Yoksa insanoğlu tenkit ve tarihsel panoramayı görme yeteneğinden onca yoksun mudur ki, insan kendi gözleriyle göremediğine batılı gözlüklerle bakmak zorunda kalsın? Atatürk’ün birtakım emperyalist güçlere karşı savaştığı ve o güçleri yendiği biliniyordu. Ama Türk halk ordusuyla, emperyalizmin ta kendisiyle savaştığını ve emperyalist dönemi sifatah olarak sonuna getirme işine başladığını bilmiyordu. (A. S. s. 180)

Eyuboğlu’nda ve Halikarnas Balıkcısı’nda tipik bir şekilde görüldüğü gibi Mavi Anadolucuların söylemleri milliyetçi bir zeminde geliyordu; ancak bu grup Türk milliyetçiliğini bir Üçüncü Dünya milliyetçiliği (ezilen ulus milliyetçiliği), Kurtuluş Savaşı ile başlayan süreci de kapitalizme ve onun uluslararası biçimi olan emperyalizme karşı bir Üçüncü Dünya başkaldırısı olarak anlıyor, vurguyu ırktan çok halk kavramı üzerinde tutarak kendilerini dönemlerinin popüler ırkçı-Turancı fikirlerinden ayırtıyorlardı.

Mavi Anadolucular, “halk” kavramını Atatürkçülüğün “halkçılık” ilkesine dayandırarak açıklıyorlardı. Kemalist halkçılık kavramı, modern kapitalist toplumlarda olduğu gibi sınıf çatışmasının olmadığı Türkiye gibi bir ülkede, 30’lar dünyasının sosyalist/antiemperyalist ideolojilerinin ezen/ezilen çelişmesini açıklamak için uygun bir kavramdı. Halkçılık “Yönetimin, ekonominin, siyasanın, devlet ve toplum düzenlemelerinin toplumdaki güçlülere, varlıklılara, geleneksel birikimler, kalıntılar sonucu ağırlık kazanan kişilere, kesimlere, ailelere değil, güçsüzlere, emeği ile geçinenlere, halka dönük olması” olarak tanımlanıyor, bir bütün olarak Türkiye halkı ezilen dünyanın bir parçası olarak sunuluyordu.²⁵¹ Mavi Anadolucular, Kadrocular gibi halkı dışlayarak bir halkçılık geliştirmiyorlar ya da komünistler gibi radikal bir sınıf çatışmasından esinlenmiyorlardı.

²⁵⁰ Eyuboğlu, *Mavi ve Kara*, s. 248

²⁵¹ Kili, *Türk Devrim Tarihi*, s. 241

Onlar halkın ürettiği estetik değerlerde simgeselleşen dayanışma ruhundan besleniyorlar ve halkı bu anlamda olumluyorlardı. Örneğin bu grubun horon gibi bir halk dansında bulunduğu kadın ve erkek arasındaki ayrımı aşan laik bir halkoyunudur²⁵² ya da Yunus Emre’de bulunduğu, Anadolu halkını binlerce yıl öncesinde yaşamış Homeros’a bağlayan hümanist bir halk estetiğidir.²⁵³

Halikarnas Balıkçısı da çoğunlukla bu türden bir halk estetiğinden faydalanır; ancak kurmaca yapıtlarında sınıf çatışmalarını yansıtabileceği bir alan da bulur: Bu yoksul köylüler ve ağalar arasında, kara adamları ve deniz adamları arasında görülen sömürü ilişkisidir. Bu çelişki bazen denizci olan patronlarla, emekçi denizciler/süngerciler arsında da devam edebilen bir sınıf çatışması biçiminde görülebilir. Ve coğrafya da çatışmanın yaşandığı yer olarak bu politik estetikte yerini alır.

2.1.2. Halikarnas Balıkçısı’nın Kurmaca Yapıtlarında Toplumcu Gerçekçilik

Toplumcu gerçekçi estetiğin üç imgeden kurulu olduğundan yukarıda söz etmiştik: Kurban, suçlu ve kurtarıcı. Bu anlamda Halikarnas Balıkçısı’nın eserlerinde ortaya çıkan önemli bir tip, Türk romanında sıkça karşılaştığımız olumlu eşkıya tipidir. Halikarnas Balıkçısı’nın eşkıyaları köylerin, dini sömürerek, kendilerine maddi bir egemenlik kurmuş ağalarına karşı köylünün hakkını savunan insanlardır. Eşkıyalar coğrafyanın insanıdır. Yani Güney Egenin dağlarıyla, denizleriyle, köyleriyle son derece uyumludurlar ve bir anlamda bu coğrafyayı ve insanını talan etmek isteyen Hacı Resul, Hacı Hasan, Dümberekoğlu Hâşim Ağa gibi tiplere karşı onları korurlar.

Bu eşkıya tipinin en iyi örneği Haydut Kerimoğlu’dur. Halikarnas Balıkçısı’nın başka yapıtlarında da andığı bu eşkıya Çiçeklerin Düğünü’ndeki “Haydut Kerimoğlu” ve Parmak Damgası’ndaki “Haydut” adlı öykülerin kahramanıdır. Ötelerin Çocukları’nda da bu adı taşıyan bir eşkıya vardır. Küçük farklarla birbirinden ayrılan bu Kerimoğlu’larının ortak özellikleri devletin sağlayamadığı adaleti kendi elleriyle sağlamalarıdır. Çiçeklerin Düğünü’ndeki Kerimoğlu, kızına tecavüz eden ve onu öldüren toprak ağasının yargılanması için adalete başvurur; ancak hiçbir sonuç almaz, hatta cezalandırılan kendisi olur:

Onun yanında ortakçısı idim. Kızım tarlaya gider, hendeklerde yaz alavında yeşil kalmış otları yolarak kuzusuna yedirirdi... Herif akşamüstü tenhalıkta ona rastlamış. Çocuğu berbat ettikten sonra duyulmasın diye uçurumdan aşağı depmiş!.. Dava et, dediler, eyi emme şahidi şuhudu yok! Köyde bir abukat vardı,

²⁵² Bedri Rahmi Eyuboğlu, *Gece Yarısı*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2002, s. 216

²⁵³ Sabahattin Eyuboğlu, *Yunus Emre*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2005, ss. 9-70

kaleminden kan damlarmış, yüreği emme mürekkâp hokkası gibi kapkara. Herif parayla laf söylemiş meğerim. Herif daha fazla para verdiği için mahkemede onun düdüğünü çaldı. Bir de yüzüme karşı herife iftira ettiğimi söyledi. Ölürmün öldürürmün? Bre! Ben çabalıyordum. Ne diyeyim bütün içim o çocuk için sevgi ve tat oluyordu. Gönlümü, acımı, nerede kullanacak, neylen avunacaktım? Oturup da damda mart kedisi gibi ah vah mı edecektim?..

Hani kaleminden kan damlayan abukat yok mu, ona rastgelince ensesine kondum. değil kaleminden burnundandı harıl harıl kan aktı... Herifi şamarladım diye beni zaptiyeler tuttu. Allem kallem ettiler, tehlikelidir diyerek beni Garp Trablusunda Fizan'a sürdüler...

Orada durabilir miyim? Kaçtım. Herif oradan kaçtığımı burada duymuş. Korkusundan yalnız başına çıkamaz olmuş. Güya, beni görünce kurşunla, benim adımla almı yazacaklarını söyleyen iki bekçi kiralamış. Tarlada üçümün de önüne çıkıverdim...

Onlara, 'Ulan danasını öldürürken babası yok mu sandın a kerata! Çekin tabancalarımızı altta kalanın canı çıksın!' diye bağırdım. Bekçiler hemen kaçıştılar. Herifi bir kurşunla yere serdim. İşte o zaman mavi gökte sanki bir tungırtı oldu. Ben tamburumu çalarırken kızım türkülerdi. İşte öyle tatlı bir şeyler işitiyormuş gibi oldum. (Ç. D., s. 186-187)

Parmak Damgası'ndaki Kerimoğlu Hasan ise köy zenginlerinin korkulu belasıdır. Onlardan çaldıklarıyla geçinen, doğada tek başına yaşayan bir hayduttur. Kendi durumundan memnun değildir; ama asıl kızdığı onun üstüne atılan iftiralardır. Millerce uzunluğundaki kıyılarda yapılan soygunlar, tecavüzler onun üstüne atılır. Bir gün reji²⁵⁴ korkusuna rağmen tuz toplayan Ayşe adlı bir kız ile karşılaşır. Kız; Kerimoğlu Hasan'dan, Hasan bir eşkıya olduğunu açıkladığı halde, hiç korkmaz. Kerimoğlu da kıza acır ve gasp ettiği altınları ona veririr. Kıza onu üzecek bir şey olursa, karşılaştıkları yerdeki kayanın çatlağına işaret olarak bir sakız dalı koymasını söyler. Ayşe köyüne dönünce babası Ahmet Ağa elindeki altınlardan şüphelenerek kızını sorguya çeker, hatta altınlara karşılık kızını "namusunu berbat etmek"le suçlar. Kerimoğlu Hasan'dan kurtulmak isteyen ağalar, kızın gösterdiği kayaya sakız dalı saplarlar ve tuzağa düşen Kerimoğlu'nu öldürürler (P. D. s. 52-58).

Bir başka Kerimoğlu Ötelerin Çocukları'nda yer alır. Öykünün kurgusu diğer Kerimoğlu öyküleri ile aşağı yukarı aynıdır. Ancak bu öyküde eşkıyanın öne çıkan yönü, yoksul köylüleri canından bezdiren devletin bozuk maliye sistemini cezalandırması ve bir bakıma onu düzeltmesidir:

²⁵⁴ Reji (regie): "Tekel", "monopol", "inhisar" anlamında Fransızca sözcük. Osmanlı İmparatorluğu 19. yüzyılda girdiği ekonomik darboğaz nedeniyle kendi elinde tuttuğu tütün, barut, tömbeki gibi ürünlerin tekeli borçlu olduğu ülkelere devretmek zorunda kalmıştır. Tuz en çok gelir getiren tekeldir. Yabancı devletler ellerinde tuttukları tekel ürünlerinin, bağımsız olarak üreticiler tarafından satılmasını engelliyorlar, bu amaçla devletin kolluk güçlerinden yardım alıyorlardı. Cumhuriyet kurulduktan sonra, 1930'da, rejiler tümüyle devletleştirilmiştir. (bkz. Sinan Demirbilek, "Tek Parti Döneminde İnhisarlar", ÇTTAD, S.24, C. 12, ss. 203-232)

Köylüler onu hep kendi adıyla – Kerimoğlu – diye anmazlardı. Ona “Deniz Defterdarı” derlerdi. Doğa nasıl ki keçilerini üreyip üreyip, bütün ağaçları yiyip kurutmalarının önüne geçmek için, keçileri yiyen parsı ve kaplanı yaratmışsa, devletin bombozuk maliyesini düzeltmek için de deniz defterdarını ortaya koymuştu. Öyle devletin böyle maliye nazırı olurdu. Deniz Defterdarının görevi paranın toplandığı yerden, o paraları alıp, o parayı gene piyasaya ve sürüme koymaktı. Halk bu işin bu yanını sezdiğinden büyük bir isabetle ona “Deniz Defterdarımız” lakabını takmıştı. Aşar vergisi, şu bu vergisinden ötürü başları fena halde darda kalanlar, “Ah gözünü sevdiğim Deniz Defterdarımız bir görünüver gayrik!” diye ah çekerler, birbirine, “Deniz Defterdarımız Tekirburnu’nda görünmüş. Orada fenerci Veli’ye denizden bir merhaba sallamış, dört çifte kürekle tığ gibi geçmiş!..” müjdelerlerdi. (Ö. Ç. s. 11-23)

Gençlik Denizlerinde’deki “Kirman Belli” öyküsünün kahramanlarından Davut da köy ağalarıyla mücadele eden bir başka eşkıya tipidir. Kirman Belli, bütün özellikleriyle Güney Anadolu coğrafyasının kadınıdır: Bir Türkmen kızıdır. “Açık ufuklara, denizlere, ovalara bakmaya alışkın o uzun menzilli gözlerinin derininde her günkü dar hayatın olanaklarını aşan umutların ve niyetlerin pırıltısı ıssız çöllerde görülen saraylar gibi için için gelir gider” ve eşkıyaları arzulayan tüm kadınlar gibi vahşi bir güzelliği ve karakteri vardır (G. D. s. 188). Ayrıca “Annesinin gelinlik çeyizini, sırmalı temeldevrenini, Ödemişli Çakıcı’nın bağışlamış olduğunu öğreneli beri, gözünün eşkıyadan korktuğu yoktu(r)” (G.D., s. 189). Böyle olduğu halde Kirman Belli, gözü paradan başka bir şey görmeyen, zengin köy ağası Hacı Hasan’la evlendirilmek istenir. Davut ise herkesin kendisine haksızlık etmesi yüzünden eşkıyalığa itilmiş bir gençtir. O da yaşadığı coğrafyanın kişiliğini yoğurduğu bir insandır. Dağlarda, kayıklarda yatarak, eşkıyalık ederek geçimini sağlamaktadır. Bir dileği vardır ki, o da eşkıyalığı kendisi için anlamlı hale getirecek birini bulmak: “‘Ah!..’ diyordu. ‘Keşke biri çıkarsa da, canımı adam akıllı yakarak beni iyice bir kızdırsa. Öyle ki heriften sevinçle hınç alarak kana kana bir dövsem. Sonra da soyup soğana çevirerek ortada anadan doğma çırcıplak bıraksam!’” Kirman Belli’nin zorla evlendirileceği Hacı Hasan bunun için ideal bir tiptir. Davut, Hacı Hasan’a hayalindeki dayağı attıktan sonra Kirman Belli’yi de bu adamdan kurtararak, onunla kaçır (G.D., s. 190-192).

Bir diğer eşkıya tiplmesi de Deniz Gurbetçileri’ndeki Hisarköylü Sarraç Öksüz İmdat’tır. Küçük yaşta anne ve babasını kaybeden İmdat, amcası tarafından büyütülür ve ondan saraçlık öğrenir. Amcasının ölümünden sonra da çalıştığı dükkân İmdat’a kalır. Bir gün dükkâna civardaki pek çok köyün ağası olan Hacı Dümberekoğlu Hâşim Ağa’nın genç oğlu Muhsin gelir ve atına bir eyer diktirmek ister. İmdat özenerek çok güzel bir eyer diker; ancak aradan uzun zaman geçmesine rağmen Muhsin bu eyerin parasını ödemez. Zaten İmdat da Muhsin’den para talep etmez. İmdat’ın köy kahvesinde dalgın dalgın çay içtiği bir gün

Muhsin sarhoş bir halde, adamlarıyla kahveye gelir ve İmdat'ı kendisini selamlamadığı için azarlar, ona küfürler savurur. İmdat kavga çıksın istemez; ancak Muhsin ona bıçakla saldırır. Sol kolundan yaralanan İmdat, sakat kalır ve artık saraçlık yapamaz hale gelir. Durumu kadıya bildirir; ancak yapılan yargılamada tutulan yalancı tanıklar marifetiyle İmdat suçlu bulunur ve üç yıl hapse mahkûm olur. İmdat da hapisten çıkınca Muhsin'i kolundan vurarak sakat bırakır ve eşkıya olur. Eşkialığı sırasında tanıştığı Cennet ile evlenir. Ondan bir çocuğu olur. Ama Hacı Dümberekoğlu oğlunun intikamını almaya kararlıdır. Cennet ve İmdat'ın buluşmaları sırasında Cennet'i takip ederek İmdat'ın yerini öğrenir ve kurulan pusuda İmdat ve Cennet öldürülür (D. G. s. 186-212).

Halikarnas Balıkcısı'nın anlattığı bu eşkıyalar tarihi romanlarda anlattığı korsanlara çok benzerler. Onlar da korsanlar gibi korkusuzdurlar. Dağ başlarında dolaştıkları gibi, kimi zaman korsanlar gibi denizlerde adaleti sağlarlar. Onlar gibi korkusuzdurlar. Örneğin eşkıya Davut'un Hacı Hasan ile giriştiği kavga, korsan Kara Yusuf'un esir düşen İspanyol asilzadesi ile giriştiği düello sahnesinin bir benzeridir. Kara Yusuf İspanyol esir ile dövüşürken, rakibine kılıcı verir, kendisi kılıcın kınını alır. Davut'un Hacı Hasan'a gösterdiği tavır bunun aynıdır:

Dağ başında Hacı Hasan'a rastladı. İkisi de silahlıydı. İleri geri laf edilirken Hacı Hasan böbürleniyordu. Kızgınlıkla Hacı Hasan'ın üzerine davranan Davut, herifin elinden silahını aldı. Hacı Hasan;

"Ah bıçağım yanımda olsaydı ben sana gösterirdim!.." deyince Davut;

"Ne mağrurlanıp duruyorsun be! Al şu bıçağımı... Sen bıçakla, ben de bıçağımın kınıyla dövüşürüz!" dedi. Hacı Hasan'ı, eşek sudan gelinceye kadar dövdükten sonra onu çıırçıplak evine dönmek zorunda bıraktı. (G. D. s. 190)

Tarihi romanlarda olduğu gibi, eşkıyaların karşısındaki ağalar da kadınsılaştırılarak komik duruma düşürülürler. Ötelerin Çocukları'nda dinlediği Koroğlu ve Ödemişli Çakıcı Efe masallarının etkisiyle eşkıyalığa başlayan Kerimoğlu, köylülere zulmeden ve gözü paradan başka bir şey görmeyen köy ağası Hacı Resul'ü ve yanındaki koruması Hurşit'i Davut'un Hacı Hasan'la yaptığı kavgaya benzer bir kavga alt eder ve onları kadın kılığına sokarak köylülere rezil eder:

Al takke, ver külah bir pençeleşmenin sonunda, Hurşit'in de, Hacı Resul'ün de tabanca ve kamaları ellerinden alınmış bulunuyordu.

Kerimoğlu o zaman bıçağını kınından çekip, Hurşit'in önüne katmış, kınını elinde sıkarak, "Ülen angıt suratlı kerata! Hani ya Kerimoğlu'nun adını kurşunla alınma yazacaktın? İşte bıçak! Sen bıçak, ben de kınla dövüşeceğiz. Altta kalanın canı çıksın!" diye bağırmış. Hurşit, "Etme Kerimoğlu ağa!" diye yalvarmış, Kerimoğlu öldürmeye bile layık değilsiniz!" diye suratlarına tükürdükten sonra, onları anadan doğma soymuş. Ama elbiselerini alıkoymayı gönlüne yediremeyerek, "Alın

pis partallarımızı, sizi böyle zirzıpıldak gördükçe kendimden utanıyorum. Çabuk giyinin. Size başka elbise gerek!” demiş. Onlar giyinince, “Düşün önüme bakayım!” diye emretmiş. Onları bir saat ötedeki Türkevleri köyüne götürmüş. Orada iki kadın elbisesi getirterek, “Size avrat elbisesi yakışır!” diye Hacı Resul’le Hurşit’e giydirdikten sonra, köyden bir kabak ya da bağlama istemiş. Onlara, “Ben çaldıkça siz göbek atacak, bel kırıp oynayacaksınız” demiş. Sonra tok sesiyle, “Geliyor Fadik has bahçeden...” diye tutturarak ve bağlamasını zimbirdatarak, onları oynatmış. (Ö. Ç. s. 25)

Küçük düşürülüp efemine edilen/iktidarsızlaştırılan ağalara karşılık, eşkıyalar; Cennet, Elif ya da Kirman Belli gibi coğrafyasının bütün özelliklerini taşıyan kadınlar tarafından tercih edilirler. Görüldüğü gibi, Halikarnas Balıkçısı, tarihi romanlarda Batılıları nasıl resmediyorsa, eşkıyalar karşısındaki köy ağalarını da aynı şekilde resmediyor: korkak, kalles, para düşkünü, ırz düşmanı adamlar.

Döneminin pek çok toplumcu gerçekçi yazarının yarattığı bir estetik dünyadan besleniyor Halikarnas Balıkçısı. Bu “yiğit, cesur Anadolu erkeği” imajı paranın, para ile sağlanan iktidarın ruhsuzlaştırdığı sisteme, köy dünyasında bir direniş olarak yorumlanabilir. Sabahattin Ali’nin “Çakıcı’nın İlk Kurşunu” öyküsünde daha açık bir şekilde dile getirdiği “kurtarıcı eşkıya” eşkıyalığın gerekçelerini sunması ve toplumcu gerçekçi yazarların onları anlatmada neyi amaç edindiklerini göstermesi bakımından iyi bir örnektir.

Çakıcı Mehmet Efe’nin babası hain bir pusuda öldürülmüş bir eşkıyadır. Babasının namı yüzünden kendisine ve annesine kötü muamele edilmektedir. Çakıcı babasının intikamını almakta kararlıdır. Bu amaçla Ödemiş’ten İzmir’e üzüm ve incir götürerek satar ve kazandığı parayla kendine bir tabanca alır. Babasını öldüren adamı öldürerek intikamını alır ve dağa çıkar. Babasının eski bir arkadaşının yardımıyla kendine bir çete kurar. Devir Sultan II. Abdülhamit devridir:

Abdülhamit, bütün melanetiyle, zulmünü en şiddetî, en tahammül edilemez bir hale getirdiği bir zamanda, devletin idare çarkını sade rüşvetlerden akan paralar döndürüyor, memuriyetler, kaymakamlıklar, tahsildarlıklar, hatta en küçük jandarmalıklar bile, verilecek para nisbetinde elde ediliyordu. Paraya sahip olabilmek ve onu verebilmek hakka, hayata sahip olabilmek demektir.

Köylerde eşraf ve mütegalibenin zulmü son haddine varmıştı. Kaymakamın, jandarma kumandanının evlerine gönderdikleri hediyelerle, bunların himaye cenahlarına sığınabilmek “lütfuna” mazhar olan mütegalibe, halkın, köylünün, başı üstünde en tahammül edilmez bir bela oluyorlar, zavallıların en hususî hayatlarına, hatta evlenmelerine bile karışıyorlardı.

Sakin ve fakir halkın, sözünü dinletebilecek bir kapı, bir merci, bir makam yoktu. O yaşayabilmek için mütegalibenin emri altında hareket eden ve onun arzusu ile kımıldayan bir makine haline girmek mecburiyetinde idi. Mütegalibe arzu ederse karısını bile boşayıp ona vermek zarureti vardı.

*İşte bütün bu haller, Aydın dağlarını, ovalarını isyan eden çetelerle doldurmuştu.*²⁵⁵

Sabahattin Ali'nin eşkıyası da toplumcu gerçekçilerin, Halikarnas Balıkcısı'nın romantik olumlu kahramanları gibi adalet dağıtır, devletin bozuk düzenini düzeltir, devletin yapmadığı okulları, yolları, köprüleri yaptırır, zenginlerden aldığı paraları fakirlere verir, yoksul köylülerin canını ve ırzını korur. Halk bu eşkıyadan korkmak yerine, ona sempati besler, devletin boşluğunu doldurduğu, zorbalara haddini bildirdiği için ona şükran duyar. Ve onun da eşkıya Davut, İmdat, Kerimoğlu gibi kendisine sadık, ağaların düzeni içerisinde kendisini seçen bir ideal kadını vardır.²⁵⁶ Eşkıya Çakıcı'nın düşmanı "mütegallibeler" (zorbalara) ise Hacı Hasan, Hacı Resul gibi hilekâr, korkak, ırz düşmanı, para düşkünü acımasız adamlardır. Ve en önemlisi Çakıcı'nın İlk Kurşunu'ndaki olumlu kahramanlar da, Halikarnas Balıkcısı'nda olduğu gibi, coğrafyasına benzeyen, bu coğrafyada doğmakla belirlenmiş bir karakteri olan kahramanlardır:

*Tabiat, güzelliği bu halka, bu iklime vermişti. Levent boylar, penbe beyaz tenler, narin güzel vücutlar, zeybeğin cesaretiyle rekabet eden güzelliğini de teşkil ediyordu. Bu parlak semanın altında, güneşin bile yakmaya kıyamadığı ve hatta yakmadığı penbe beyaz vücutlar, birer sülün gibi kayarken, esatirden birer ilahe şeklinde dalgalana dalgalana kaybolurlar, arkalarından bakan gözlere saadet hayalleri arattırıyorlardı. Güzelliğin ve yiğitliğin, bu iklimin yarattığı bu iki fevkaladelik, zeybeklerde, zeybekler arasında toplanmıştı.*²⁵⁷

Halikarnas Balıkcısı'nın eşkıyalarına ilham veren Çakırcalı Mehmet'in öyküsü Yaşar Kemal'in de ilham kaynağı olmuş, yazar "Çakırcalı Efe" adlı biyografik bir roman yazmıştır.²⁵⁸ Yaşar Kemal Çakırcalı Efe'de eşkıya sorunun çok daha karmaşık bir boyutta ele alır. Onun öne çıkarmaya çalıştığı bozuk bir düzen içerisinde Çakırcalı'nın eşkıya olmak zorunda kalmasıdır. Ayrıca bu romanda Çakırcalı'yı romantize etmez Yaşar Kemal. Onun anlattığı eşkıya İngiliz emperyalizminin bir yerli işbirlikçisi olabilecek kadar ileri gidebilir:

Türlü dalavereler dönüyordu. Binbir türlü rivayet ve iddialar dolaşıyordu. Kamil Paşanın oğlu Sait Paşayla Çakırcalının ilgisi olduğu, Çakırcalıdan para aldığı söyleniyordu. Çakırcalıyla Sait Paşa ne yoldan tanışmışlar, birlik kurmuşlar, bu da ileri sürülüyordu. O zamanlar İzmir'de "Vitol" adında bir İngiliz ailesi vardı. Bu Vitol ailesi Türkiye'ye ilk yabancı sermayeyi sokanlardandır. Bu aile türlü işleri yanında, bir sümbül soğanı ticareti yapıyordu. Soğanlar dağlardan toplanıyordu. Bu yüzden Vitollerin adamları dağları geziyordu. Bazılarınca Vitollerle Çakırcalı münasebeti bu yüzden başlamıştı.

²⁵⁵ Ali, *Çakıcı'nın İlk Kurşunu*, 4. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, ss. 43-44

²⁵⁶ Ali, *Çakıcı'nın İlk Kurşunu*, ss. 45-50.

²⁵⁷ Ali, *Çakıcı'nın İlk Kurşunu*, s. 56

²⁵⁸ Yaşar Kemal, *Çakırcalı Efe*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014

*O devrin gerçeklerinden birisi de Çakırcalının Avrupada, daha çok Londrada tanınmasıdır. Londra gazeteleri, Avam Kamarası Çakırcalıyla ilgileniyor, gazeteler maceralarını yazıyordu. Bu yön Osmanlının son devri için olağanüstü bir olay sayılmalıdır. İzmirde Çakırcalının adamı Vitoller, sonra Londra gazeteleri Türkiyedeki bir eşkıyaya karşı bu kadar ilgi gösterebilirler! Bu aydınlanmaya, üzerinde durulmaya değer bir olaydır. Tarihçilerimiz bunu o zamanki İngiliz yayılma, Osmanlı İmparatorluğunu parçalama politikasına belki bağlayabilirler. Çakırcalı ya bizim bildiğimiz gibi bir eşkıya ya da İngiliz İmparatorluğunun yardımını gören bir alettir. Bu da Anadoludaki eşkıyalık, Egedeki efelik tarihi üstüne çok ilgi çekici bir inceleme, bir aydınlatma olabilir. Anadoludaki bütün eşkıyalar ya halkın, ya eşrafın, ya da hükümet adamlarının yüzde yüz adamı olmayabilirler. Bunlara dışarıdan da etkiler olabilir.*²⁵⁹

Görüldüğü gibi, eşkıyalık söylenceleri üzerine serilmiş romantik süsü, derin bir şüphe ile sarsıyor, bu söylemi açığa düşürüyor Yaşar Kemal. Halikarnas Balıkcısı'nın ve Sabahattin Ali'nin romantik olumlu kahramanı, gerçekçiliğini herhangi bir ideoloji üzerine bina etmeyen bir yazarda bambaşka bir görünüm kazanıyor.

Mavi Anadoluculuğun önemli isimlerinden Azra Erhat ise, eşkıya hikâyesi anlatma geleneğini, Anadolu'nun antik destan geleneğine bağlayarak açıklıyor. Erhat'a göre bu türden anlatıların kurucu babası Anadolulu Homeros'tur. Bu nedenle de bu geleneği sürdüren yazarları "Homerosoğulları olarak adlandırıyor Erhat. Eğer günün birinde Yaşar Kemal'e Nobel edebiyat ödülü verilecek olursa, aslında bu ödülü alan Yaşar Kemal değil Homeros'tur. Çünkü "Homeros destanı nasıl bu topraktan çıkmışsa, töresel de, dilsel de geleneği bu topraklarda yaşıyor demektir." Erhat'a göre.²⁶⁰

Anadoluculuğun toplumcu gerçekçi olmayan yazarlarında da sık sık görülen bir söylemdir "mazlum Anadolu". Eşkıyalar da kimsenin sahip çıkmadığı bu mazlum Anadolu'nun ve insanının ona sahip çıkan, adaletin sustuğu yerde onun adına konuşan evlatlarıdır. Erken dönemdeki metinlerde bile hakkı yenmiş yoksul Türk'ün kendi adaletini kendi tesis etmesi edebiyatta kendine bir yer bulur. Cumhuriyet döneminin Anadolucu edebiyatının önde gelen isimlerinden Memduh Şevket Esenal'ın 1913 gibi erken bir tarihte yazılmış ve "Halka Doğru" dergisinde yayımlanmış "Gödeli Mehmet" öyküsünde de ana izlek, kendi adaletini tesis etme üzerine kuruludur.

Marmara sularında mavnalarıyla yük taşıyarak geçinen Gödeli Hüseyin ve oğlu Mehmet, Yunanlı bir kaptanın zulmüne maruz kalırlar. Yunanlının derdi, yük taşıma işini tekeline almaktır. Gödeli Mehmet bunu fark eder ve meslektaşlarına anlatır; ancak esnafın arasında birlik kalmamış, bütün idare onları sömüren ağalara geçmiştir. Ağalar ve başka

²⁵⁹ Yaşar Kemal, *Çakırcalı Efe*, s. 56-57

²⁶⁰ Erhat, *Homeros (Gül ile Söyleşi)*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1999, ss. 166-182

yabancılar onların kendilerini savunmalarına da izin vermemektedirler. Bir gün Yunalı kaptan, Gödeli Mehmet ve babasını denizde sıkıştırır ve mavnalarını batacak hale getirir. Daha fazla dayanamayan Mehmet, Yunanlının teknesine atlar ve onunla kavgaya tutuşur. Yere düşen Yunanlı kafasını bir demire çarpar ve ölür. Gödeli hapse girer, mavna onun mahkeme masrafları görülsün diye satılır ve üç yıllık mahkûmiyetin ardından genç deniz emekçisi ölür. Oğlunun ölümünün ardından, başkasının mavnasında çalışmak zorunda kalan ihtiyar baba, deniz ağaları engel olduğu için, başka meslektaşlarından da yardım göremez. Yazar, öyküde Türk denizcilerin bu perişan halinden ve yabancı gemilerin deniz ticaretini eline geçirmesinden dolayı müteessirdir:

Şimdi bir hayır sahibi çıkıp yol gösterse, öteden ağalar karşı çıkacak, esnafı korkutacak. Şikâyet edecek, "Yanlıştır" diyecek. Çünkü onlar esnafın böyle kör, böyle sessiz kalmasını isterler... Bu hal ile zavallı Gödelinin Mehmet'in düşündüğü doğru çıkacak; bu sanat elden gidecek, yabancıların, düşmanların eline geçecek. Demek Mehmet bütün bu dertleri görmüş, bundan korkmuş, fakat anlatamamıştı...

Lakin ben günden güne çoğalan o römorkörleri gördükçe, o yabancı, düşman gemilerinin çalıştıklarını ve biçare esnafın birkaç akılsız insan elinde günden güne perişanlığını, dağıldığını duydukça Mehmet'i unutamıyorum.²⁶¹

Berna Moran "Anadolu romanı" olarak tanımladığı 1950 sonrası Türk romanlarının çok sık kullandığı bir tiptir eşkıya. Moran bunun nedenini, Cumhuriyet'in ilk yıllarında izlenen "halkçılık" ve "devletçilik" politikalarının iflasıyla birlikte sınıf çatışmalarının ortaya çıkmasına dayandırır; ancak ortada Batılı anlamda gelişmiş bir sınıf olmadığı için, haksız düzenin en açık biçimde görüldüğü yer olan kırsal kesim ve bu kesimin gerçekleri öne çıkarılmıştır. Ayrıca, başlangıçta bütün toplumsal grupların dayanışmasıyla bir bağımsızlık savaşı verilirken, bağımsızlık kazanıldıktan sonra devlete egemen olan askeri ve sivil bürokrasi, rejimi giderek kapitalizmin kurallarına göre düzenlemeyi tercih etmiş, bu amaçla yanına destekçi olarak taşranın, köyün ağa, eşraf ve ticaret burjuvazisini çekmeye çalışmıştır:

Bu durumda, savaş sırasında kurulan çok yönlü ittifakı sürdürmeye gerek kalmamıştı. Ancak, gücünü paradan almayan ve bir sınıfa dayanmayan küçük burjuva iktidarı, iktidarda kalabilmek ve tasarladıklarını gerçekleştirebilmek için Anadolu'ya egemen ve ekonomik gücün sahibi olan eşraf ayanın desteğine muhtaçtı. Bundan ötürü merkezî bürokrasi diğer kesimlerle savaş sırasında kurulan ittifakları savaştan sonra yavaş yavaş bozarken eşraf ve ayan ile olan ittifakını sürdürdü ve bir anlamda onları iktidara ortak etti. Ticaret ve sanayide güçlü bir burjuva sınıfı yaratmak için, henüz gelişmemiş şehir burjuvazisinin sermaye sahibi olmasına yardım ederken bir yandan da eşrafın topraklarını genişletme çabasına arka çıktı.²⁶²

²⁶¹ Esendal, *Gödeli Mehmet*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2007, s. 11-16

²⁶² Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, c. 2, s. 10

İşte Halikarnas Balıkcısı'nın eşkıyaları, bu sistemin yol açtığı adaletsizliğe isyan eden yoksul Anadolu kesiminin romantize edilmiş adalet arayıcılarıdır. Ama bu tipler, dünya edebiyatında da sık sık karşılaştığımız “haydut” öyküleri ile akrabadırlar. Friedrich Schiller'in “Wilhelm Tell” adlı draması, İngiliz halk edebiyatının “Robin Hood”, Amerikalı haydutlar “Billy the Kid” ve “Jesse James” Türk edebiyatında görülen, Halikarnas Balıkcısı'nın ilham aldığı “Koroğlu”, “Çakırcalı Efe” gibi eşkıyalara benzerler. İngiliz tarihçi Hobsbawm'a göre yasalara göre suçlu oldukları halde halkın gözünde birer kahraman olarak görülen bu tip haydutların (Türk edebiyatındaki adlarıyla, eşkıyaların) belirli ortak özellikleri vardır. Halikarnas Balıkcısı'nın eşkıyaları da, çok küçük farklarla Hobsbawm'ın tanımladığı “soylu eşkıya” kategorisine uyarlar. Buna göre:

1. *Soylu eşkıya bir suç işlediği için dağa çıkmaz, bir haksızlığa uğradığı için dağa çıkar ve eşkıya olur.*
2. *Yapılan haksızlıkları düzeltir.*
3. *Zenginden alıp fakire verir.*
4. *Ancak kendini savunmak ya da haklı olmak koşuluyla öç almak için adam öldürür.*
5. *Eğer yaşarsa halkının arasına, toplumun saygın bir üyesi olarak döner.*
6. *Halk kendisine hayrandır ve onu destekler.*
7. *Ancak ihanet sonucu ölür, çünkü dürüst hiçbir insan onu ihbar etmez.*
8. *Hiç değilse teorik olarak görünmezdir ve yenilgiye uğratılamaz.*
9. *Kralın ya da imparatorun düşmanı değildir, çünkü onlar adalet kaynağıdır. Soylu eşkıyanın düşmanı, bölgesindeki mütegalibedir (halka zulmeden toprak sahipleri, derebeyleri)²⁶³*

Haydut Kerimoğlu, tarihi romanlardaki bütün korsanlar, eşkıya Davut ya da İmdat gibi Halikarnas Balıkcısı kahramanları Hobsbawm'ın kategorize ettiği türden halkın hayranlığını kazanmış adalet arayıcılarıdır. Moran'a göre, Yaşar Kemal'in dediği gibi gerçekte bir işbirlikçi de olsa, halk böyle kahramanları adalet umudunu ayakta tutması için kafasında kendi yaratır. Bu nedenle de dünyanın pek çok yerinde “soylu eşkıya” tipine rastlamak mümkün olur.²⁶⁴

“Soylu eşkıya” toplumcu gerçekçiliğin sanat anlayışı için de ideal bir tiptir. Sovyet edebiyat bilimcisi Gennadiy Pospelov, yazarın okurda amaçladığı etkiyi uyandırabilmek için çeşitli yöntemler uyguladığını ve bunlardan birinin de toplumsal çelişkileri açığa çıkarmak,

²⁶³ Aktaran Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, C. 2, 104-105

²⁶⁴ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, C. 2, s. 105

okuru olumlu kahramana bağlamakta kullanılan bir anlatım tekniği olan “heyecansal bağlanım” olduğunu söylüyor. Heyecansal bağlanım her şeyden önce kahramanın giriştiği eylemin yüceltilmesi ve olumlanması ile sağlanıyor:

Kahramanlık'çı heyecansal bağlanım (heroik patos), bir kişinin veya toplumun gerçekleştirdiği ve bir halk, ulus, ya da tüm insanlık için büyük önem taşıyan bir eylem yüceliğinin olumlanmasında söz konusudur...

Kahramanlığın içeriği, ulusal tarihin somut koşullarıyla bağlantılıdır. Doğa güçlerine egemen olmak, yabancı saldırganları geri püskürtmek, toplumsal ve siyasal yaşamda veya kültürel alanda bir ilerleme uğruna savaş vermek ya da toplumdaki gerici güçlere karşı mücadele etmek, bütün bunlar, kişilerin, kendilerini topluluğun amaç ve çıkarlarına adanmalarını ve bunu en önde gelen kendi sorun ve ödevleri olarak benimsemelerini gerektirir. O zaman, genel çıkarlar, kişinin bir iç gereksinmesi haline gelir, onun istencini ve gücünü harekete geçirir ve onu büyük eylemlere götürür... Ancak, kahramanlık için kişinin kendi özgür kararı, kendi eylemci girişimi ön koşuldur, yoksa başkalarının isterlerine hizmet hamaratlığıyla olmaz.²⁶⁵

Halikarnas Balıkcısı'nın eşkıyaları, Pospelov'un işaret ettiği adanmışlığın tipik örnekleridir. Eşkıyaların rakibi olan ağaların hep “hacı” olması ya da masum insanları dini kullanarak zulmetmeleri bir tesadüf değil, yukarıda sözü edilen “gerici güçler”e karşı bir savaşın yansımalarıdır. Yazar özellikle düşünce yazılarında toplumun dini açıdan sömürülmesine şiddetle karşı çıkar. İslâm dinini sol eğilimli bir din olarak yorumlayan Halikarnas Balıkcısı, tipik bir Atatürkçü aydın olarak laikliğin korunması hususunda, diğer Mavi Anadolu arkadaşları gibi oldukça hassastır:

İmam hatip okulları, din dersleri, hafız ve hatip kursları, mecelle, izacetler hep bir yana bırakılmalıdır –çünkü teferruatına girmeden söylenebilir ki-, bunların hemen hemen tümü de, -dinle ilgisi olmayan-, papazlığı dine sokmak ve bu araçla devlete el koymak çabasıdadır. Böyle bir el koyuşun da ne sonuca vardığı yüzyıllardan beri denenmiştir. Sonuç şudur! Tüm İslâm âlemi –bu arada Osmanlı İmparatorluğu ve Arap âlemi- geri kalmış ve batı imparatorluklarının sömürgeci hatta kölesi olmuştur. Her insaflı ve iyi niyetli insanın tüyleri korkuyla ürperir bu sonucu düşündükçe. (D. Y. s. 119-120)

Eşkıyalar genel olarak romantik edebiyatçıların kullandıkları tiplerdir. Toplumcu gerçekçiliğin de bir yönünü oluşturan romantizmde, kendisini bir davaya adayan, gözünü kırpmadan ölüme yürüyen, maddi refahtan vazgeçen kahraman tiplere rastlanır. İsaiah Berlin romantikliğin tipik bir belirtisi olarak yorumlar bu tutumu. Berlin'e göre romantikler belirli davranış kalıplarıyla açığa çıkan bir değerler sistemi içerisinden konuşurlar. Eğer onlardan biri ile karşılaşılacak olunursa:

²⁶⁵ Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2005, s. 139

En yüksek değer verdikleri değerler, dürüstlük, içtenlik, bir iç ışık uğrunda canını feda etmeye hazır olma, uğrunda yaşamaya da ölmeye de degecek, bütün varlığınızı vakfedebileceğiniz bir idealinizin olması gibi değerlerdir. Görürdünüz ki, onların başlıca ilgileri, bilgi edinme ya da bilimin ilerlemesi değildir; siyasal iktidarla ilgili değillerdir, mutlu olmakla da; en önemlisi, yaşama uyum sağlamakla, toplum içindeki yerinizi bulmakla, hükümetinizle barış içinde yaşamakla, kralınıza ya da cumhuriyetinize sadakatla ilgili değillerdir. Sağduyumun, ılımlılığın [itidalin] onların düşüncelerinden çok uzak kaldığını anladınız. Ama son nefesinize kadar inançlarınız için savaşmaya inandıklarını görürdünüz. Azınlıkların çoğunluklardan daha kutsal, başarısızlığın başarıdan daha soylu olduğuna inandıklarını görürdünüz... Felsefi anlamıyla değil, kullandığımız sıradan anlamıyla idealizm kavramının kendisi, yani ilkeler ya da bir inanç uğruna birçok şeyi gözden çıkaran, her şeyini satmaya hazır olmayan, ona inandığından inandığı bir şey için darağacına gitmeye hazır olan bir adamın ruh hali... İnsanların hayran oldukları, candan, içtenlikli ruh saflığı, idealinize (o idealiniz ne olursa olsun) kendinizi vakfetmeye yetenekli ve hazır olmanızdı.²⁶⁶

Halikarnas Balıkcısı'nda bütün eşkıyalar, korsanlar kendilerini Berlin'in işaret ettiği türden bir adanmışlık ile açıklarlar: Kerimoğlu, öleceğini bile bile kendisine kurulan tuzaktan kaçmaz (P. D. s. 58). İmdat teslim olmak yerine dağlarda ölmeyi tercih eder ve Cennet ölüm tehlikesine rağmen İmdat'tan ayrılmayı aklının ucundan geçirmez (D. G. s. 186-212). Kirman Belli bütün zenginliğine rağmen Hacı Hasan'ı değil, yoksul eşkıya Davut'u tercih eder (G. D. s. 192).

Halikarnas Balıkcısı'nın yapıtlarındaki diğer bir toplumcu gerçekçi taraf ise emeği ile geçinen insanlarla bunu sömürenler arasındaki ilişkidir. Dalgıçlar ve sünger avcıları burada özel bir yere sahiptirler. Deniz emekçilerinin bu temsilcileri hem kahramanlıklarıyla hem dayanışma duygularıyla hem de sömürüye isyanlarıyla toplumcu gerçekçiliğin "proleter olumlu kahraman" figürünü mükemmel bir şekilde yansıtır:

Dalgıç hayatının hikâyeleri insanları her zaman sürüklemiştir. Bunun sebebini bulmak kolaydır. Çünkü o hayati sergüzeşt, tehlike, meçhullük çekiciliği, uzak ufukların çağırışı, denizin tuzlu kokusu veya meltemlerin serinliği, denizlerde gizli kalmış definelerin aranışı, dalgalar üzerinde yalpalayan gemilerin dibindeki akıbeti, deniz yüzünün altındaki öteki âlemin güzellikleri, tehlikeleri, burgaçlı anaforları, dip akıntılarının saldırış ve dip ejderleriyle ölüm kalım savaşı gibi unsurlardan ibarettir. Bunlara iş arkadaşlarının sakın, fakat muhakkak cesaret ve yardımını ilave etmelidir. Bir insanı kurtarmak için lüzumunda kendi hayatını tehlikeye koymamış bir dip denizcisi yoktur. Sevgi de bundan dolayı onların hayatında mutadan fazla rol oynar. (D. s. 11)

²⁶⁶ Berlin, *Romantikliğin Kökleri*, s. 27

Uzaklara, bilinmeyene özlem duyan, diğerkâm ve cesur adamlar: Berlin'in tanımıyla "kendisini bir ideale adanmış, dünyayı bir yana atmış, bir insanın sahip olabileceği en yiğitçe, en fedakâr, en üstün nitelikleri temsil eden" tipik romantik kahramanlardır bunlar.²⁶⁷

Halikarnas Balıkcısı, romantik olumlu kahramanlarını "deniz adamı", karşıtlarını ise "toprak/kara adamı" olarak tanımlıyor. Aganta Burina Burinata'nın Mahmut'u Halil Usta'nın hemen anladığı gibi, doğuştan deniz insandır:

"Söylediklerim kulağına küpe olsun. Baban denizci olmanı istemiyor fakat ben denizciyi gözünden tanırım. Sen bir deniz oğlusun. Gemide direğe, öteye beriye tırmanırken gözünü dört aç. Yoksa düşer de kötürüm kalırsa halin yaman olur. Şu Murat Dayı ile bana bak. O, Kör Halit'in hanına, ben de bu mağara gibi dükkâna boğazımızdan bağlı kaldık. Doğum, hastalık, ölüm Allah'ın emri. Anladık! Fakat ne bileyim, özlediğin bir işte çalışmadan, içine doğduğum şu dünyanın ötesini berisini hiç görmeden, taş üstüne bir taş koymadan, bir ağaçcağz olsun dikmeden, bir günceğiz olsun şunun bunun eteğini öpmeden yaşayamamak ve böylece dünyadan defolup gitmek de Allah'ın emri değil a!.." diye bağırdı ve elindeki çekici tezgâha öyle bir vurdu ki, tezgâhın –Halil Usta'nın tabiriyle- alabandasını, yani kenarını parçaladı.

Ben çocuktum amma bu toprak adamıdır, şu deniz adamıdır çok söz işitmişim. Topal Murat Dayı denizci değildi amma hâza enginin özbeöz evladı bir deniz adamıydı. Anladım ki denizde gezen çok kara insanı ve karada gezen de çok deniz adamı vardır. (A. B. B. s. 57)

Deniz adamları paradan, mülk edinmekten uzak dururlar ve ticaretten hoşlanmazlar. Atadan denizci olan bu kahramanlar arasında bir sınıf dayanışması vardır. Herhangi bir maddi çıkar için bu dayanışma ruhuna ihanet etmezler:

Denizciler aralarında, karadaki tarla sahiplerinden çok daha fazla, hem çok daha candan yardımlaşırlar. Çünkü denizci yaşamı, karacı yaşamından çok daha büyük tehlikelere açıktır. İki gemi fırtınada birbirine yardım zorundadır. Karaya bir kayık çekilecekse, kıyı kahvelerinde keyif sürenler, hemen bir el vermek üzere kayığın başına koşarlar. Oysaki tarlasını çapalamakta olan çok yoruldu diye, komşu tarlanın sahibi, gidip komşusunun tarlasını çapalamaz. Açlık tehlikesine gelince o karada da denizde de birdir. (D. G. s. 224)

Amaçları düşman gemilerini yağmalamak olan korsan reisler bile elde edikleri ganimete dokunmazlar, adamlarına dağıtırlar. Onların denize çıkmaktaki amacı zengin olmak, servet biriktirmek değildir (T. R. s. 176, 202). Gençlik Denizlerinde kitabına adını veren öyküde anlatılan Barka Reis, deniz adamının ticarete, paraya, servete bakışını çok iyi yansıtır:

Çoluk çocuğundan hiç söz etmezdi. Bir gün "Çoluk çocuk" diye başlayarak söz edecek oldu. Ama hemen sustu. Yüzü taş kesilmişti.

²⁶⁷ Berlin, *Romantikliğin Kökleri*, s. 31

Odanın taa sapa bir köşesinde, tapu senedine benzer bazı kâğıtlarla evrakı, “Bu boktan şeyler ortalıkta durup durmasın” dercesine büküp büküp, tomar edip bir deliğe tıkmıştı.

Herhalde denize ait önemli saydığı şeylere karışmasınlar diye. Bir gün ona, “Malına sahip ol, reis” dedim.

“Sağ olsunlar, bir kâse tarhana çorbasıyla bir parça ekmek getiriyorlar ya. Bana da bu kadar yetiyor zaten. Hem ne kadar yaşayacağım ki. Sonra, arkamda bırakacak kimim kimsem de yok. Tarla marla onlara kalsın” dedi.

Benim oğlan, “Baba bu Barka Reis nasıl adamdı?” diye sordu. “Şu elinde tuttuğun deniz borusu var ya, işte o boruyla, şu para savaşlarına, hastanelere, tımarhanelere, her günkü ‘Kaça aldın-kaça sattın?’ a son nefesiyle ‘yuf’ çekip giden bir denizciydi” dedim. (G. D. s. 31)

Deniz adamları, denizin eğitip büyüttüğü, onlara ruh ve fizik olarak şekil verdiği insanlardır. Ondan aldıkları dışında herhangi bir dünya nimetinde gözleri yoktur bu insanların. Süngeri, balığı, rüzgârları, deniz diplerini bilirler; ama bunların sağlayabileceği maddi getiriden zerre kadar haberleri yoktur. Hatta bunu düşünmekten bile nefret ederler:

Aliş’in denizcilik ustaları, deniz tuzuyla, güneşiyle ve rüzgârıyla yanmış, esmerleşmiş kırışıklaşmış tunç yapılı deniz kurtlarıydı. Deniz de ömürlerinin yaşantılarının sığmağıydı... Deniz ustalarının arasında ihtiyarlar vardı. Ama yılların külleri en yaşlının bile ateşini söndürememişti. Dimdik duruşlarıyla, yaşlanmanın çökme olmadığını gösteriyorlardı... Hele ötekilerle beraber Ateşoğlu Murat Reis, ona süngerlerin çeşitleriyle soysoplarını bildirmişti. Murat Reis, süngerlerin incığını cıncığını bile bilirdi. Çengelciler, deniz dibinden bir taş parçası, ya da dört beş yaprak deniz bitkisi getirince, reis onları eline alır, evirir çevirir, koklar, bir kenarını kırar, hatta kimi yol ağzına alır, tadını denerdi. “Burası şu kadar kulaçta, şu çeşitte ekstra mal sünger var” dedi miydi, bil ki orada söylediği gibi sünger vardır... Ama sünger satışına gelince, işte orada çapanoğlu çıkardı. Çünkü satışta pazarlık işi yalan isterdi. Sırtmak isterdi. Ateşoğlu’nun işte bu yapacağı iş değildi... Bundan ötürü Ateşoğlu ticareti alçaklık sayıyordu. “Ticaret dediğin, yani satma dediğin kaba Türkçesi hırsızlıktır” deyip çıkıyordu. (D. G. s. 152-153)

Kara adamları ise deniz adamlarının tersine para düşkünü, servet biriktirmekten başka bir şey düşünmeyen, ahlâksız ve acımasız kimselerdir. Denizci de olsalar, karada yaşayan kentli ya da köylü de olsalar Halikarnas Balıkçısı için bu özelliklere sahip kimseler “kara insanı”dırlar. Bu anlamda ‘Kara Gölge’ öyküsündeki Fadime ve Hacı Resul birbirinin tam zıttı iki insandır. Fadime denizi seven, yaşam dolu bir genç kızdır. Hacı Resul ise servet düşkünü, zalim bir zamparadır; öyle ki “Onun zamparalıkları her akı karalamak, her temizi kirletmektir”:

Canlılık her insanda vardır. Ta ölünceye kadar. Ama kimi insanda bazı yetenekler deha derecesine varır. Örneğin her insanda müzik ve şiir duygusu vardır. İnsanlarda o duygu olmasaydı müziği ve şiiri dinlemezlerdi. Ama kimi insanda müzik ve şiir deha katına vardığı gibi Fadime’de de canlılık ve analık, yani yaratıcılık hemen hemen deha düzeyine varıyordu. Kızın Hacı Resul’ü çekişi belki bundandı. Analık duygusu yaratıcılık duygusudur. Yaratıcılık duygusunun tam

ziddiysa öldürücülük ve berbat edicilik duygusudur. Bu duygu da Hacı Resul'de pek güçlüydü. Bu iki insan, Fadime ile Hacı Resul, birbirlerinin tam doğal karşıydılar. Belki de bilinçaltı bir anlayışla bu iki kişi bu ayrı niteliklerini seziyor, bir duyguyla duyuyorlardı bunu. (G. D. s. 97-98)

Halikarnas Balıkcısı Batılıları nasıl eleştiriyorsa kapitalist “kara insanları”nı da aynı şekilde eleştirir. Bu insanlar ahlaksız, gözü doymaz kimselerdir. Ruhsuzdurlar ve merhamet duygusundan yoksundurlar. Özellikle denizden sünger çıkararak geçinen deniz emekçilerini, onların hayatları pahasına sömürürler. Aganta Burina Burinata'da denizci Mahmut'un amcası böyle bir adamdır:

Ben artık kendi boğazıma ve anamın boğazına bakmak için amcamın hizmetine girmiş bir uşaktım. Amcama gelince, onun derdi günü para idi. Kanımızdan, canımızdan, etimizden kendisine paraca kâr çıkarmaya bakıyordu... Annemin güya ekmeğini yediğimiz amcama hürmet etmeliğim hakkındaki nasihatlarına pek kulak astığım yoktu. Herifi adam yerine koymuyordum. Ona karşı nasıl saygı duyabilirdim? Küçük amcam kaptan değil, doğuştan tüccardı. Vakıa karada temelli duvarlı bir idarehanesi yoktu. Fakat kayığı denizde yüzen yelkenli bir kâr evinden başka neydi ki? Gözü ve gönlü paradan başka her şeye kördü. Haketmiş olduğum ücreti çantasından çıkarttırabilmek, iri yarı bir meşe ağacını kökleriyle beraber yerden söküüp çıkarmak kadar güçlü. Hatta gemiciler, rüzgâr esmez veya pek az eserse, rüzgâr için;

“Yahu Hakkı Kaptan'ın kesesinden çıkıyormuş gibi esiyor” derlerdi.

Madem ki kayıktan pay almayan ve ücretle çalışan bir gemiciydim, amcamın ağız kokusunu dinlemeye ne mecburiyetim vardı? Fakat annemin yüreğini kırmamak için kendime “Sık dişini” deyip bana küfür ettiği zaman büyüğümdür diye pek aldırış etmezdim. (A. B. B. s. 96)

Deniz emekçileri uğruna can verdikleri, sakat kaldıkları ekmek kavgasında sadece Türk deniz patronlarıyla savaşmazlar, yabancı düşmanlara ve onların yerli işbirlikçilerine karşı da savaşmak zorundadırlar. Batı ve Yunan karşıtı söylem yine karşımıza çıkmaktadır bu açıdan. Uluslararası kapitalizmin ucuz emek, Türk devletinin “kan bankası” olarak gördüğü Türk sünger avcıları, kendi ülkelerinin koyduğu yasakla yabancı sermayenin kölesi haline getirilirler:

Bu arada Bodrum, Marmaris, Fethiye ile bunların güneyinde ve kuzeyindeki kıyılar denizlerini ta can evlerinden vuran bir emir geldi. Ganvagalarla, zıpkınla, hatta formasız çıplak dalışla sünger avı yasak edildi. Sünger avlayacaklar, Türk bayrağını takmış Rum kayıklarına yazılacaklar ve Rumlardan skafandarla dalmayı öğreneceklerdi. Ama Rum dalgıç armatörleri, Türkleri hemen hemen kuru ekmek parasına çengelci kayıklarında kürekçi olarak kabul ediyorlardı. Rum dalgıç armatörleri ise motorları ile Türk kıyıları süngerlerini diledikleri gibi yağmıyorlardı. Amerika sünger piyasası “Greek silk sponges” diye Türk süngerleriyle dolup taşıyordu. Kalimnos ve öteki Ege adalarıyla Yunanistan'a milyonlar akarken, Türk kıyıları boyunca on binlerce Türk denizcisine kendi kıyılarıyla denizlerinden avlanarak ekmek paralarını çıkarmak yasak ediliyordu. Türk gümrük gemileri, Türklerin kaçak avlanmalarına, gerekirse silahla engel

oluyorlardı. Oysa bu denizcilerin büyük çoğunluğu, Çanakkale, Galiçya ve Arabistan çöllerinde, Birinci Cihan Harbi süresince yurtları için savaşmış ve kanlarını dökmüşlerdi. Malum a Anadolu, Dersaadet'in "Mutluluk Kapusu"num, Türkiye olalı beri kan bankası idi. (D. G. s. 262-263)

Selim İleriye göre, Halikarnas Balıkçısı'nın yapıtları iki evreden oluşur. Burada toplumcu gerçekçilik açısından birinci evre önemlidir. Çünkü:

Önemlilik, yazarın savunduğu kişisel dünya görüşüyle bu evrenin bağlaşmasından doğar. Gerçekten de Halikarnas Balıkçısı'nın öykülerinde kişisel bir dünya görüşü ağır basar. Denizde çalışan, ekmeğini denizden çıkaran insanların karşısında alın teri dökmeksizin bolluğa, varlığa kavuşmuş adamlar vardır. Ama bu adamlar hep bireydir, birey olarak kalmışlardır. Sınıfsal konumlarına oturtmaz onları Halikarnas Balıkçısı. Deniz ve doğası, simgelerle, anıştırmalarla toplumsal düzeni yansıtır; o kadar... Geçerlilik, doğadan kopmamış bir yaşamın insanı mutluluğa götüreceği inancıyla pekişir.²⁶⁸

Halikarnas Balıkçısı denizcilerin verdiği bu ekmeğe mücadelesini toplumcu gerçekçiliğin kurucu isimlerinden Plehanov'un sanat teorisine benzer bir şekilde estetize eder. Plehanov'a göre sanatın kökeni ile iş/emek arasında bir ilişki vardır. İnsanların eylemlerinde Ekonomik olan ve ekonomik olmayan iki alana dikkat çeker Plehanov. Oyun ve sanat ikinci gruptadır. Ne varki, ekonomik olmayan bu iki etkinlik de ekonomik yapı tarafından belirlenmiştir. Çünkü maddi refah sağlayan iş, oyun ve sanattan öne gelmektedir: "Yararlı etkinlik, başka bir deyimle, bireylerin ve toplumun yaşamını sürdürmek için zorunlu olan etkinlik, oyundan önce geldiği için, onun içeriğini beliler. Oyun zaman bakımından –ister istemez kendisinden önce gelen- işin çocuğudur."²⁶⁹ Bu nedenle üretim etkinliklerinin yapıtları üzerinde doğrudan bir etkisi vardır. İlkel toplumların sanatı üzerine yaptığı yorumda süslenme, dans, resim gibi sanatsal faaliyetlerin üretim sürecini yeniden canlandırmak için kullanıldığını iddia eden Plehanov, bunun özellikle avcı topluluklarda görülebileceğini söyler.²⁷⁰

Halikarnas Balıkçısı'nın emekçileri de denizde çalışırken türkü söyleyerek, yapmakta oldukları işi bir zevk haline getirirler ya da birlikte tempo tutarak birlikte yaptıkları işte bir uyum sağlarlar (B. s. 162, 348; E. D. B. B. Ç. s. 211). Egeli denizciler türküsüz iş göremezler örneğin. Onların yaptıkları iş ne kadar ağır olursa olsun, bir eğlence, bir dans niteliği kazanır:

Çoğu kez türküyü söyleyen, gemici Samut idi... Tayfalar kulak verirdi. Samut susunca ötekiler söylerdi. Ağır bir iş olunca Samut'a, "Haydi bakalım!" derlerdi. O da, direğin ta tepesine çıkar, oradan türküsünü salardı. Ne var ki, her işe her türkü uymazdı. O dakikanın, o işin, o havanın müziğini bulmak gerekliydi. O

²⁶⁸ İleri, "Halikarnas Balıkçısı'nda Doğa", *Türk Dili*, S. 292, 1972, s. 14

²⁶⁹ Plehanov, *Toplum, Sanat, Eleştiri*, s. 30

²⁷⁰ Plehanov, *Toplum, Sanat, Eleştiri*, s. 31

bulundu mu, iş kendiliğinden olup biterdi. Sözelimi, işe uymayan zorlamalı bir türkünün on mısrasıyla ancak bir karış kaluma çekilirken, tam yakışığını bulmuş bir türkünün biricik bir “Hayda!..” ıssısıyla, denize batmakta olan bir ayın on beşi bile, bir asılıştı aylaıyla (halesiyle), dört bir yanın yıldızlarıyla güverteye çekilip getirilirdi. (E. D. B. B. Ç. s. 135)

Halikarnas Balıkçısı, sadece insanı kuşatan bir emek-sermaye çatışması resmetmez yapıtlarında. Coğrafya da bu çatışmanın içerisinde yerini alır. Özellikle deniz, deniz dipleri güzelliğiyle, fırtınasıyla, hatta tarihi ve mitolojisiyle anlatıma eşlik eder. Bu öykü ve roman kahramanlarının yaşama bakışlarını da belirler. Parmak Damgası’ndaki cahil bir balıkçı, aslında Seniha gibi bir öğretmeni etkileyecek kadar ince ruhludur (P. D. s. 59-64). Aganta Burina Burinata’da denizlerin, denizcilerin, doğanın yani Ege coğrafyasının yetiştirdiği Mahmut; dağda, taşta insanlarda bulamadığı dürüstlüğü bulur (A. B. B. s. 45). Ötelerin Çocukları’ndaki deniz adamı Hoşbulduk Selim Kaptan, paradan, ticaretten uzak duran, dürüst, yardım sever, doğa ve onun yaratıklarıyla barışık, hatta onlarla dost olmuş bir dervıştır (Ö. Ç. s. 58-72).

Ege coğrafyasının engin, ferah iklimine uygun olarak yetişen insanların karşısındaysa yine kentlerin kurnaz, sahtekâr, paracı, ahlaksız insanları vardır. Bulduğu ucuz tabutta bile ticari bir kazanç gören (Ç. D. s. 149-155), gözlerinde “merhamet nurunun en küçük izini, bir iç yakınlığını, bir kan sıcaklığını aramak, bu gibi şeyleri bir otomobil, tramvay farından ummak kadar abes” olan insanlardır kentli tüccarlar (P. D. 125). Kancay adlı Çingene kızını parası ile satın alamayan şehirli Bay Haşmet, bütün gücünü sahibi olduğu servete borçludur:

Bay Haşmet’in gözünde bütün kadınlar zevk verici ve zevk alıcı aletlerden ibaretti. Bundan dolayı, kadınlarla münasebeti mutlaka bir zendostluk macerasına koyuyordu. Kendisinde eksik olan, güzellik, sevimlilik, zerafet, merhamet, ahenk ve daha bunun gibi şeylerin kaffesini onlarda arıyordu...

Kancay kendisine hiç aldırış etmeden sırtını dönüp gittikten sonra, Bay Haşmet dağ başında yapayalnız kaldı. Ay ve yıldızlar, gökleri kaplamış bulunuyordu. Şehrin ışıkları ise Bay Haşmet’in ayak ucunda, doğudan batıya kadar pırıl pırıl yanyıyordu. Haşmet Bey, biraz ötede kararan kaya gibi, cüssesiyle irkiliyor, arasına da dişlerini gıcırdatıyordu. Birdenbire elini havaya kaldırarak şehre doğru yumruk salladı. “Ben seni para ile avucumun içinde böyle sıkırım” dedi ve “Taş olmakta devam etsen de seni ezer, suyunu fitil fitil burnundan çıkarırım!” diye bağırdı. Gece vekarlarında samit ve sakin duran dağlara kıyas iddianın bu kadar beberuhicesi bittabi gülünç olurdu. Fakat mevcut şartlara göre bu iddia gülünç değil, şehri tehdit eden felaketin habercisiydi. (B. s.77, 79)

İnsanlık adına bütün ilerleme umudunu “Üçüncü Dünya” ya bağlamış bir aydın olarak, Üçüncü Dünya’ya adım veren politik lidere çok benzemektedir Halikarnas Balıkçısı’nın kente ve kentli kapitalizme bakışı. Mao, bir köylü ayaklanmasının lideri olarak neredeyse tamamen

Halikarnas Balıkcısı ile aynı görüşleri paylaşmaktadır kente dair. Mao'nun Batılı emperyalizme düşmanlığının bir göstergesidir "büyük şehir"e karşı beslediği nefret:

Devlet sosyalizmi, Batılı olmayan ülkeler için, kapitalist emperyalist metropollerin taklidi olmadan modern endüstriyel dünyanın bir parçası olma yoludur...

Başkan Mao'nunki bütün Üçüncü Dünya devrimlerinin Garbiyatçı düşlerine ilham veren modeldir. Başkan Mao Batı emperyalizmiyle savaşmaktaydı kuşkusuz ve Çin geleneklerinin en büyük yıkıcısıydı da. Ancak, Stalin'le karşılaştırıldığında, onu özgün kılan, asıl Şehir'le savaşıdır. Şehir proleteryanın destekçisi Komintern'in ve Çinli komünist yoldaşlarının öğütlerine karşı Mao, kırsal Çin'i harekete geçirip şehrin kırsala karşı zaferini tersine çevirmeye karar vermişti. Özellikle Şanghay, Batı emperyalizminin, kapitalist çürümenin, dejenere şehirlinin lüks düşkünlüğünün, kültürel yapaylığın ve ahlaksal yozlaşmanın sembolü kabul edilmiştir. Şanghay, balık istifi gecekondular, kahvehaneleri, Fransız lokantaları, Hollywood filmleri, Rus çayevleri ve tüccarları ile her renk ve türden fahişeleriyle en fazla rüşvet yiyen, en ruhsuz, en Batılı, en orospu şehriydi bütün şehirlerin.²⁷¹

Böylece, Halikarnas Balıkcısı'nın kalemiyle betimlenen dünya romantik bir Üçüncü Dünya yazarının bütün özelliklerini yansıtır. Ayrımlar keskindir. Kırın, doğanın yaşam verici coşkunluğu karşısında, kentler çürümüşlüğü ve bir yok oluşun dar ve boğucu mekânlarıdır. Doğanın, Ege coğrafyasının mert, çalışkan insanların karşısında, kentlerin insanları sahte ve hazır yiyicidirler. Emeğin doğa ile uyum içinde mütevazı ve kendine yabancılaşmamış bir hayatı yarattığı deniz ve deniz kasabaları karşısında, endüstriyel yaşamın ucube insanları ve onların doğaya ve insanlığa yabancılaşmış kentleri vardır. İnsanların bireyler olmaktan çok, yazarın yansıtmak istediklerinin bir zemini olarak kurgulandıkları bu yapıtlar, Jameson'un "ulusal alegori" kuramının bütün izlerini taşıyan, derinlikten ve Batılı bir tür olan romana estetiğini veren çok seslilikten yoksundurlar. Aynı durum yazarın öyküleri için de geçerlidir: İnsanları, başka insanlarla çok boyutlu bir ilişkide yansıtan modern öyküden farklı olarak, angaje ve standart bir anlatım tekniğinin tekrarlarıyla üretilmiş metinlerdir bunlar. Sonuç bölümünde yazarın yapıtları bu açıdan daha detaylı olarak değerlendirilecektir.

²⁷¹ Buruma ve Margalit, *Garbiyatçılık*, s. 37-38

SONUÇ

Fethi Naci, Aganta Burina Burinata'yı roman yapısı bakımından güçsüz bulur. Ona göre "Romandan çok bir meddahın anlattığı bir uzun hikâyeye" benzeyen bu eserde kişiler de belirgin değildir.²⁷² Ahmet Oktay bütünlükten yoksun ve şematik bulur bu romanı: "Ama söylemek gerekir ki, Halikarnas Balıkcısı'nın yazarlığının **tadına** ancak Cevdet Kudret'in sözleriyle "kendini herhangi bir 'sanat disiplini' altına alma gereği duymadığı, aklına esen her şeyi (sözcükler, cümleler, benzetmeler, kişiler, olaylar) herhangi bir denetlemeden geçirmeden romana aldığı noktada varılabilir."; romantizmin vazgeçilmezi coşkun bir lirizm egemendir romana.²⁷³ Çünkü o, bir doğa şairidir:

Doğadaki: bir deniz dibi; denizin, koskoca dalgalarıyla yitip bitirdiği çırılçıplak kaya kalmış bir ada; gündüzünü arayan bir miho kuşu; bir kabakla boğuşan vlahoz azmanı; dallarını çılgın bir istekle sağa sola salmış bir ağaç; bir mavi gök... İnsanoğlundaki, para kazanmak hırsından arınmış, kendisi için fazla bir şey istemeden vermesini, boyuna vermesini bilen, içten bir sevgiye, sıcaklığa dünyaları değiştirmeyen, bir balığın, bir martının, bir bitkinin, bir böceğin sevinciyle, acısıyla, kavgasıyla kolayca özdeşleşebilen insanoğlundaki şiir...²⁷⁴

Bu Halikarnas Balıkcısı'nın doğayı ve insanı kavrayışındaki "tarihsellik"le de ilgilidir. Bu da onu en çok, Alman romantizminin kurucu isimlerinden Herder'e bağlar. Herder de deniz yolculuğundan Halikarnas Balıkcısı gibi bir deneyimle döner:

Herder'in canlı doğa kavramı, insanı coşkuyla kendini kucığına bıraktığı yaratıcılığı, aynı zamanda da insanı tehdit eden tekinsizliği kapsar. Herder'in gemi yolculuğu sırasında içini kaplayanlar, işte bu karışık duygulardır.

Açık denizdeki düşünce kargaşasının ardından ortaya çıkan ve romantikler üzerinde etkili olacak en önemli fikirler şunlardır: Her şey tarihtir. Bu sadece insan ve kültürü için değil, doğa için de geçerlidir. Doğa tarihini, doğadaki türlerin çeşitliliğini meydana getiren bir gelişim tarihi olarak anlamak yeni bir düşüncedir, çünkü böylece Tanrı'nın dünyayı yaratışı da doğa sürecine katılmaktadır. Eskiden dünyanın dışındaki bir alana kaydırılmış olan o yaratıcı güç, doğanın ta kendisidir...

Tarih aynı zamanda, Fransız maddecilerinde görülen kör bir rastlantı da değildir; şansa ve ruhsuz bir mekanizmaya teslim olmuş değildir. Tarih, tinsel olarak önceden kavranabilen bir hedefe yönelik düzenlenmiş olmasa bile, anlamlıdır. İnsanlığın gerçekleşmesi, bir tür experimentum mundi'dir (dünya deneyi), arka planda doğanın bir kastı etkili olsa da akışı insana bağlı olan açık bir süreçtir.²⁷⁵

²⁷² Fethi Naci, *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, s. 353

²⁷³ Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 199, s. 792

²⁷⁴ Mehmet Doğan, "Halikarnas Balıkcısı'nın Yarattığı Dünya", *Yeni Dergi*, S. 91, 1972, s. 179

²⁷⁵ Rüdiger Safranski, *Romantik*, İstanbul: Kabcacı Yayıncılık, 2013, ss. 21-23

Pantizmin doğa tasavvuruna çok yakın bir inancı dile getiren Halikarnas Balıkcısı, toprağa, doğaya ve coğrafyaya inanır (D. Y. s. 109). Ve en önemlisi bu coğrafyanın yarattığı insana; tıpkı Herder gibi: Bir ucu Sümer ile, diğer ucu Girit ile hem tarihsel hem de coğrafyayı uzak geçmişten itibaren vatansallaştıran romantik bir tarih anlatısıdır bu (H. K. Y. ss. 11-18).. Halikarnas Balıkcısı hakkında Cevdet Kudret'in yanılığısı da buradan kaynaklanmaktadır: Bu konuda hiç de geç kalmış değildir. Bir Üçüncü Dünya ülkesinin yazarı olarak, en azından bazı aydınları tarafından böyle yorumlanmış bir ülkenin ve toplumun yazarı olarak, çağının pek çok Türk aydınından ya da yazarından hiçbir farkı yoktur. Yunan nefreti ve bu nefret üzerine bina ettiği romantik-özcü kültür vurgusu adı kendisi gibi solda değil, daha çok milliyetçi/mukaddesatçı cenahta anılan Cemil Meriç ile tıpatıp aynıdır: Yunan felsefesi, Yunan şiiri, Yunan matematiği olmadığı gibi, "dünyada Yunanlılar kadar ahlâk ve hukuk tanımayan başka bir kavim gösterilemez" Meriç'e göre.²⁷⁶

Köyün ve köylünün sömürülmesine, tefeci tüccar/ağa takımı tarafından malının, mülkünün yağmalanmasına karşı çıkması, deniz köylüsüne karşı gösterdiği merhameti, hassasiyeti ve bağlılığı ve bunun karşısında emperyal güçlere karşı beslediği derin nefret de adının pek bir arada anılmadığı bir siyasetçiyle tıpatıp aynıdır Halikarnas Balıkcısı'nın:

Devlet kurulduğundan beri payına sadece sabır, tevekkül ve meşakkat düşen Türk köylüsü eti yene yene kılçığı kalan balık durumuna getirilmiştir. Çocuğunu okutabilmek, yavrusunu tedavi ettirebilmek için tarlasını, ineğini ve kilimini satan bu çilekeş insanlar toprağa saçtıkları tohumları kurdun, kuşun ağzından, zararlı böceklerden, binbir zorlukla kurtarmağa çalışırlar. Fakat buğday evini tutmadan, meyve ağaçları ermeden, tütünler denk yapılmadan, harman yerinde tefeciler, tarla sınırlarında karaborsacılar, yollarda fırsatçılar pusuda onları bekler. Bütün bu savaşlar sonunda elinde kalabilen tarlası, ineği ve davarı da bankalara ipoteklidir. Köylü tapu sahibi, mülk sahibi görünür, gerçekte mülk sahibi değildir. Koyun onundur, fakat sütü başkasındır. Buğdayı o yetiştirir, fakat payına düşen arpa ekmeğidir... Türkiye'nin sahilleri fırsatçılar tarafından kapışılırken sahillerde barınan köylülerimiz denizi uzaklardan seyredebilmektedir. Türk köylüsü nimetler bölüşülürken en arkaya itilmekte, hizmetler görülürken en öne çağırılmaktadır.²⁷⁷

Bu örnekler çoğaltılabilir: Dini görüşleri açısından aynı kulvarda yer alamadığı Nurettin Topçu ile toplumculuk, kent ve endüstri karşıtlığı konusunda, benzer görüşlere sahiptir Halikarnas Balıkcısı. Ya da Attila İlhan ile Osmanlı Divan şiiri geleneğine bakışta ayrışmaktadır; ancak Batı uygarlığını değerlendirme tarzları aynıdır. Kadına bakışı, Peyami Safa gibidir; ancak emek-sermaye ilişkisinde Nazım Hikmet gibi düşündüğü açıktır. Bütün bunlar ne anlama geliyor? Halikarnas Balıkcısı'nın, İletişim Yayınları tarafından hazırlanan 9

²⁷⁶ Meriç, *Umrandan Uygarlığa*, s. 17

²⁷⁷ Türkeş, *9 Işık*, İstanbul: Kemer Yayınları, 1997, s. 551

ciltlik “Modern Türkiye’de Siyasî” düşünce adlı kapsamlı çalışmanın hem “Kemalizm (2. cilt)”, hem “Modernleşme ve Batıcılık (3. cilt)”, hem de “Milliyetçilik (4. cilt)” bölümlerinde anılıyor oluşu bize bir fikir verebilir: Hem bir milliyetçidir, hem bir moderndir. 2. ciltte yer alması şaşırtıcı değildir bu nedenle.

Bülent Somay’ın “Kemalist” tarifine çok iyi uyar Halikarnas Balıkcısı: Laiktir ve bunun tartışmaz; ancak İslamiyet’i de yadsımaz (D. Y. s. 107-120). Batılı gibi giyinir, Batı’da eğitim almıştır, Batı dillerini bilir, Puccini dinler; ancak Batılılar gibi şort giyen, saç kestiren gençlerden hoşlanmaz ya da Osmanlı klasik müziğini Bizans müziği diyerek reddeder (S. S. B. s. 237-240). Bütün romanlarında, öykülerinde, düşünce yazılarında Batı karşıtı bir söylem benimser; ama “Altıncı Kıta Akdeniz”i Avrupalılar için kaleme alır ve onlardan gelen övgüye övgüyle ve saygıyla cevap verir. Batı ile ilişkisinde büyük bir kafa karışıklığı, çelişkiler yaşayan insandır Kemalist. Batı taklitçisi olduğu için “züppe”den, çağ dışı bulduğu için “yobaz”dan nefret eder: “Kemalist, Türkiye Cumhuriyeti kurulurken hayal edilen ideal vatandaş prototipidir... Şark mutaassıplığına tahammülü olmayan ama küpeli delikanlılara da dayanamayan hayali bir varlıktır.”²⁷⁸

Bir ara durumdur bu. Batı tarafından tanınmak; ama kabul edilmeyince de Batı’yı reddetmek gibi bir tepkisellikten kaynaklanır. Her ne kadar Batı karşıtı, Garbiyatçı görünse de gözüne girmeye, dikkatini çekmeye çalıştığı uygarlık alanı yine Batı’dır aslında. Ama bunu yaparken Batılıya göstereceği insan tipi “Şarklı, köylü, Müslüman ve Türk” olan bir insandır. Meltem Ahıska’ya göre basitçe Batı düşmanlığı ya da Batılı olma arzusu değildir Garbiyatçılık. Cumhuriyet seçkinleri kendi idealleri ile yaşadıkları deneyimler yüzünden bir çelişkiye düşmüşlerdir. Ortada bir “Halk Partisi” vardır; ancak bu partinin “halk”ı bir türlü ideal “vatandaş”ı oluşturamıyordu: “İdealler, deneyimlenen gerçeklik alanında yaşanan çatışmaları gidermek, bunlara modern ve milli bir anlam kazandırmak çabası içinde üretilmişlerdi. Bu çabanın en baş uyararı, yansıtılan Batılı gözden onay almaktı(r)”.²⁷⁹ Halikarnas Balıkcısı’nın Altıncı Kıta Akdeniz’e övgüler yağdıran Fransız dergisine teveccühü de bu yüzdendir. Başardığını düşünüyordu. Anadolu insanı, seçkinlerin hem millet dediği hem de utandığı bu kitle, yazarın kaleminden Batılıların gözünde onlarla anlaşabilecek bir mutabakat bulmuştu, yani Halikarnas Balıkcısı bir anlaşma metni yaratmıştı: Akdeniz’dir bu:

Balıkcı’nın bu yazısı Avrupa’da ve Akdeniz ülkelerinde inanılmayacak ölçüde ilgi gördü. Mektuplar, telgraflar, ziyaretler birbirini izledi. usta, bunu bilerek,

²⁷⁸ Somay, “Bir Garp Mukallidi Züppenin İtirafı”, *Defter*, S. 43, s. 42-43

²⁷⁹ Ahıska, *Radyonun Sihirli Kapısı*, İstanbul: Metis Yayınları, 2005, s. 306

planlayarak yapmıştı. Batı, Grek uygarlığına koşullanmıştı. Türkiye'nin uygarlığa katkılarını söylediğinizde kimse inanmak istemiyordu. Ama **Balıkçı Akdeniz ölçeğinde bakınca tüm Akdenizliler, "elle gelen düğün bayram" dercesine ilgi gösteriyordu. Anlatılan Anadolu bile olsa tüm Akdenizliler, bundan kendilerine pay çıkarıyordu.**

"Altıncı Kıta" yazısının gördüğü ilgi, Kültürel Artistik Birlik'in bilimsel yayın organı Carrefour (Kavşak) için istediği yazı ile doruğa ulaştı. Dergi genel yönetmeninden gelen övgü dolu mektup, Balıkçı'nın "Altıncı Kıta" konusunu daha da açmasını rica ediyordu. Balıkçı, tasarısı gerçekleşmiş insanların erinç ve sevincine kavuşmuştu. "Altıncı Kıta yemdi; işte büyük balık oltaya takıldı" diyordu.²⁸⁰

Bütün romanlarda, öykülerde nefretini belirttiği; özellikle tarihi romanlarda çok sert bir dille aşağıladığı bir toplumun dikkatini çekmeyi hayatının son yılında (yazar 1973 yılının Ekim ayında vefat etmiştir) kendisinin en büyük başarısı olarak görmek: İşte Türkiye'deki Batı karşıtlığının tuhaf sonuçlarından biri olarak durmaktadır Halikarnas Balıkcısı'nın edebi serüveni. Bütün bir edebiyat çabası, aslında bir iddiayı estetize ederek ispatlamak ve görünür kılmak içindir. O da Batı medeniyeti karşısında bir geçmişi olan, bir kökeni olan ve bir coğrafyası olan Anadolu uygarlığının varlığını Batı'ya ispatlamaktır, yoksa Doğu milletlerinde bir Üçüncü Dünya kalkışması yaratmak değil. Bulduğu bir şey vardır Halikarnas Balıkcısı'nın ve tüm edebiyatı bunun tekrar ve tekrar anlatılmasından ibarettir. Bu nedenle bütün kurgu baştan bellidir, bütün kahramanlar bir karakter oluşturamayacak kadar tipiktirler, bütün anlatı sürekli birbirini tekrarlayan öykülerin art arda dizilişidir.

Rasim Özdönren'in Türk romanında gördüğü en önemli sorunlardan biridir bu durum. Türk yazarı " bir ruhun" yazarı, yani kendi dışında, bağımsız bir varlık olarak "bir roman karakteri"nin yazarı olamamıştır; bir Raskalnikov'un yazarı olamamıştır örneğin. Bunun nedeni bellidir:

Bizde, "düşünce romanı" veya "tezli roman" yazmaya yönelmiş en iyi romancı Peyami Safa'dır hence, ama Dostoyevski ile karşılaştırıldığında onun da oldukça şematik kaldığını ayırmsıyoruz. Peyami Safa'nın başka başarıları yanında bu husustaki zayıflığının sebebi nedir acaba? Dostoyevski'de düşünce (fikir), kahramanlarının kişiliğini belirleyen, onların soyutlanmaz bir özelliği halinde ortaya çıkarken, bir Peyami Safa'da fikir, kahramanlarının ayrılmaz bir parçası değildir. Daha açık bir deyişle, Dostoyevski romanlarında "tez" sahibi olan roman kişileri iken, Peyami Safa'da "tez" in sahibi romancının kendisidir. Dostoyevski'yi, hiçbir kişinin "tez"inin yanında ya da karşısında göremeyiz, ama Peyami Safa veya Tanpınar, kendi dünya görüşlerini kişilerden birinin ağzından dillendirmeye çalışırlar, yani onların yanında yer alırlar, böylece de kişileri bu noktada mekanik kalır, yapay kalır, o kişinin varoluş hikmeti aslında romancının söyleyeceklerine vesile olsun içindir, bu da romanda "şematik" veya başka bir düzlemde "güdüm"

²⁸⁰ Şadan Gökovalı, "Akdeniz'in Ebedi Gençliği ve Akdeniz'in Ebedi Genci", *Altıncı Kıta Akdeniz*, Halikarnas Balıkcısı (yaz.), Ankara: Bilgi Yayınevi, 2007, s. 10

*dediğimiz yapının doğmasına varıyor. Köy romancılarında bu husus iyice belirgindir.*²⁸¹

Özdenören'in işaret ettiği şematizm, sadece roman kişilerini belirlemez; aynı zamanda bu kişilerin kişiliklerini açığa çıkaracak olan romansal kurguyu da bozar. Okurun merakla bekleyeceği bir olaylar dizisi yoktur artık. Halikarnas Balıkcısı'nın eserlerinde meydana gelen de tam olarak budur: Uluç Reis bir Batılı düşmanla dövüşmeye başlarsa, mutlaka yenecektir. Kahraman bir eşkıya rakip bir köy ağasıyla çatışmaya girsere, köy ağası bu işten zararlı çıkacaktır. Ya da Kirman Belli gibi olumlu bir kadın kahraman Hacı Hasan gibi bir adamı değil, eşkıya Davut gibi bir yiğidi seçecektir her zaman. Forster'in roman kurgusunda çok önem atfettiği bir şeyin eksikliğinden kaynaklanmaktadır bu durum. Halikarnas Balıkcısı'nın romanlarında bir "olay örgüsü" yoktur:

*"Kral öldü, arkasından kraliçe de öldü," dersek, öykü olur. "Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü" dersek, olay örgüsü olur. Zaman sırası bozulmuş değildir, ancak neden-sonuç ilişkisi yanında iyice gölgede kalmıştır. Şöyle diyelim; "Kraliçe öldü, nedenini kimse bilmiyordu; sonradan anlaşıldı ki, kralın ölümüne duyduğu üzüntüden ölmüş." Bu, içine gizem katılmış bir olay örgüsüdür ve üstün gelişme olanakları bulunan bir örgü biçimidir. Zaman sırası bir yana bırakılmış, örgünün sınırlarının el verdiği ölçüde öyküden uzaklaşmıştır. Kraliçenin ölümünü düşünelim. Bu ölüm olayı geçerse, "Sonra ne olmuş?" diye sorarız; olay örgüsünde geçerse, "Niçin ölmüş?" diye sorarız. Romanın bu iki yönü arasındaki temel ayrılık budur. Olay örgüsü, ağzı açık, şaşkın mağara adamlarından oluşan bir dinleyici topluluğuna, astığı astık, kestiği kestik zorba bir sultana, ya da bunların günümüzdeki uzantıları olan sinema izleyicilerine anlatılamaz. Onları uyanık tutan, yalnızca öykünün gerektirdiği "Sonra ne olmuş? Ondan sonra ne olmuş?" sorularıdır. Bu gibi kimselerin romana merak duyguları dışında getirebilecekleri bir şey yoktur; oysa olay örgüsü okurdan zekâ ve bellek ister.*²⁸²

Eserinde bu türden bir özensizliği Halikarnas Balıkcısı da kabul ediyor. Roman yazmanın kuralı yoktur yazara göre. Sanatçı eline kalemi alınca kurgu, zaman, olay örgüsü ya da karakterizasyonla uğraşmak durumunda değildir; dilediğini yazar ve dilediği gibi yazdığı bu metne öykü ya da roman diyebilir. Mehmet Doğan ile 20 Nisan 1971'de evinde yaptığı söyleşide şöyle açıklar öykü ve roman hakkındaki düşüncelerini:

Şimdi bir açılış o. Evvelden, çok hikâye yazdığım için hikâyede de başlangıçtan, yani ilk sözden, ok gibi tekmil hikâyenin özünü... özünü değil notasını, müziğini vermeli. Dang, dang, dang... üzerine gidecek meselâ tekmil opera, onun gibi. Ve bir oturuşta okumacağı için hikâye... Hikâye bir oturuşta okunur... İkinci oturuşta adam hikâyenin yarısına kadar yaptığımız tesiri unuttur. Onun için ok gibi gider. Herhalde ondan, onun tesiriyle olacak ki, bir uvertürle hikâyenin rengini, notasını... o söylediğim gibi hikâyenin açılışını vermeyi âdet edinmişim. Roman öyle değildir. Roman daha ziyade, gezerken bir çiçeği görürsünüz, çiçekten bahsedersiniz, ondan sonra başka bir şeyden bahsedersiniz ve geze geze gidersiniz

²⁸¹ Rasim Özdenören, *Ruhun Malzemeleri*, İstanbul: İz Yayıncılık, 1999, s. 102

²⁸² E. M. Forster, *Roman Sanatı*, İstanbul: Milenyum Yayınları, 2014, s. 128

romanın sonuna. Ve zannedersen, roman için formül mormül yoktur. Alabildiğine gidersin... Ha, bir tablo yaparken... bu dünyayı temsil edecek, hakikati temsil edecek. Fakat adam dağların resmini yaparken mecbur mudur fotoğraf makinesi gibi almaya? Bittabi onları da düzeltir, değiştirir, yani asıl ruhunu verir... Varlığını verir. Onları değiştirerek... değiştirir diyorum, daha ziyade çarpıcı yaparak... Evet yaratarak yapar bunu. Çünkü sanat taklit değil yaratmadır.²⁸³

Roman ve öykü arasında birisinin daha uzun, diğerinin ise daha kısa olmasından başka bir fark görmüyor yazar. “Dang, dang, dang...” gibi bir ritmi hikâye için bir formül olarak kabul etsek de, roman için buna da imkân yok Halikarnas Balıkçısı’nda. Romanın geldiği tarihsel süreçlerden ya da sanatsal olarak neyi temsil ettiğinden haberi yok gibidir ya da bununla hiç ilgilenmemektir. Oysa iki roman yazarının roman hakkındaki sözlerine dikkat kesildiğimizde bir şey fark ederiz: Roman çoğulculuğun, çokluğun, ötekilerle bir arada olanın sesidir. Milan Kundera, tamamen Avrupa’nın bir buluşu olarak gördüğü romanda, ondaki en belirgin yanın, bir arzu ya da ideal üzerine kurulu olan dinlerden ve ideolojilerden farklı olarak, çok anlamlı ve göreceli bir dilin var olmasını görür. Komünist Rus İmparatorluğu’nda roman tarihinin donup kalmasının nedeni, romanı yaratacak çok sesli toplum yapısının yok olmasıdır Kundera’ya göre:

Totaliter gerçek göreceliği, kuşku, sorgulamayı tanımaz ve bu yüzden benim romanın ruhu diyeceğim şeyle asla uzlaşamaz.

Ama Komünist Rusya’da çok büyük tirajlara ulaşan ve büyük başarı kazanan yüzlerce ve binlerce roman yayınlanmıyor mu? Evet, ama bu romanlar artık varlığı fethetmemektedirler. Varoluşla ilgili yeni denebilecek en küçük bir kırıntı dahi keşfetmiyorlar; sadece, daha önce söylenmiş olanları doğruluyorlar, dahası; var olma nedenleri, zaferleri, kendilerine ait topluma yararlılıkları, söylenenin (söylenmesi gerekenin) doğrulanmasından ibaret. Hiçbir şey keşfetmedikleri için, benim roman tarihi dediğim, keşifler zincirinin sürekliliğine katılmıyorlar; onlar bu tarihin dışında yer alıyorlar ya da başka bir deyişle, bunlar roman tarihinin sonundan sonraki romanlar²⁸⁴

Elias Canetti’nin Hitler iktidarının ön günlerinde yazdığı “Körleşme” adı romanında, roman kahramanın roman hakkında düşündükleri, Kundera’nın ne tür bir sanat yapıtından söz ettiği anlamak için daha faydalı olabilir:

...ona bir kitap vereceğini söylemişti. Yalnızca bir roman söz konusu olabilirdi Threse için. Ne var ki roman okumak hiçbir ruhu zenginleştirmezdi. Romandan belki alınan zevk için ödenen bedel, pek yüksek olurdu; en üstün kişilikleri bile bozardı romanlar. Romanlar sayesinde insan, kendini her türlü insanla özdeşleştirmeyi öğreniyordu. Değişiklikten zevk almaya başlıyordu. Kişilikler parça parça çözülüp, hoş giden kahramanların kalıbına giriyordu. Her görüş açısı savunulabilir oluyordu. Okur, gönüllü olarak kendini yabancı hedeflerin

²⁸³ Mehmet H. Doğan, “Halikarnas Balıkçısı’nın Romancılığı”, *Balıkçı’ya Merhaba Halikarnas Balıkçısı Günleri*, Özgen Seçkin-Aydın Şimşek (haz.), Ankara: Edebiyatçılar Derneği Yayınları, 1999, s. 36

²⁸⁴ Milan Kundera, *Roman Sanatı*, İstanbul: Can Yayınları, 2005, ss. 26-27

akışına bırakıyor, bu yüzden uzunca bir süre için kendi hedeflerini gözden yitiriyordu. Romanlar, yazarlık yapan bir oyuncunun, okurlarının bir bütün oluşturan kişiliklerine batırdıkları kamalardı. Oyuncu, kamanın gücünü ve karşılaşacağı direnci iyi hesaplayabildiği oranda hedef aldığı kişiyi parçalayabiliyordu. Devlet, romanları yasak etmeliydi.²⁸⁵

Ve Cannetti'nin kahramanın söz ettiği o devlet, romanları yasakladı, hatta bu sözlerin yer aldığı kitabın tamamlanmasından iki yıl sonra, 10 Mayıs 1933'te Berlin Opera binasının önünde yüz binlerce kitabı ateşe verdi. Standartlar değildir romanın sorunu, ideal tipler değildir. Kundera ve Canetti'nin de işaret ettikleri gibi, bir metin tipik olanın sınırını aştığında, standart kalıpları kırıp farklılıklara kapı açtığında romansal özellikleri kazanmaya başlıyor. Türk edebiyatında, Adalet Ağaoğlu'nun, Leyla Erbil'in ya da Rasim Özdenören'in fark ettiği; ama Halikarnas Balıkcısı'nın fark edemediği şey budur. Semih Gümüş roman sanatının büyük ustalarının da marifetinin bu özellikleri olduğunu, tipik olanla bir sorunları olduğunu söylerken, Türk roman eleştirisinde Özdenören'in kast ettiği "romansal" özelliğe dikkat çekiyor:

Yapay karşılıklar yaratma, karşıtını yok sayma, retçilik ya da her romanda yeni bir tip arayışı... Varsa karşıtlar eğer, ne biri, ne öbürü tartışmayı seviyor; ayrı kapıları açıp aynı odada yüz yüze geliyorlar. Romanda tip sorunu, vazgeçilmezliğinden değil, olumlu ve olumsuz yaklaşımların odak noktasında kurulduğu için, roman kavramındaki değişimin de iticisi oluyor. Yerleşik anlayışları gözden geçirmeye kalkışan, ilkin tip sorununu alt etmek zorunda kalıyor.

Herhalde söylenebilir: Gerçekçi romanın büyükleri romanlarında tip yaratmak ve yaşadıkları dönemi geleceğe yansıtmak için yola düşmediler. Belge değil, bilgiydi sahip çıktıkları; üstelik bilimsel bilgiyle sanatsal bilgiyi ayırt ederek... Yaşadıkları ve yazdıkları dönemin dramatik gerçekliğini olduğu gibi tanımak da olasıdır romanlarından ve bunu benzersiz tipik kişiler ve durumlar yaratarak gerçekleştirdiler.²⁸⁶

Halikarnas Balıkcısı sanat için "yaratmaktan" söz ediyor. Oysaki yaratmak, tam olarak Gümüş'ün ve Özdenören'in tanımladığı gibidir: Yazarın elinden ya da bilincinden neşet etmiş bir roman kişisi olarak, somut olarak söylersek, örneğin Adalet Ağaoğlu'nun "Dar Zamanlar" üçlemesindeki Aysel olarak, ayrıksı bir ruh var etmektir, bir karakteri görünür kılmaktır. Forester'in olay örgüsü ile düşündüğümüzde, öyküden farklı olarak, romanda bunun birden fazla olması beklenir. Öyleyse yazar, bir orkestra şefi gibi yaratacaktır romanı, bütün bu farklı seslerde bir uyum arayacak, bu farklı seslerin diyalojisinden bütünlüklü bir kompozisyon yaratacaktır. Mihail Bahtin sözleri ile söylersek bir roman estetiği ortaya koyabilmek için "orkestralayacaktır" yapıtını:

²⁸⁵ Elias Canetti, *Körleşme*, Ahmet Cemal (çev.), İstanbul: Payel Yayınları, 1984, s. 57

²⁸⁶ Semih Gümüş, *Roman Kitabı*, İstanbul: Can Yayınları, 2011, s. 27

Roman, söz tiplerinin... toplumsal çeşitliliği aracılığıyla ve böylesi koşullar altında serpilen farklı bireysel sesler aracılığıyla temalarının tümünü, kendisinde betimlenen ve ifade edilen konuların ve fikirlerin dünyasının tümünü orkestralar. Yazar kaynaklı anlatım, anlatıcıların sözleri, sayelerinde heteroglassia'nın²⁸⁷ ... romana dahil olabileceği temel kompozisyonel bütünlüklerdir yalnızca; her biri, toplumsal seslerin çokluğuna ve (hep az çok diyalojikleşmiş) bağlantılarının ve karşılıklı ilişkilerinin geniş çeşitliliğine olanak tanır. Sözcüler ve diller arasındaki bu ayırt edici bağlantılar ve karşılıklı ilişkiler, temanın bu şekilde farklı diller ve söz tipleri kanalıyla ilerlemesi, toplumsal heteroglassia'nın dereciklerine ve damlacıklarına dağılması, diyalojikleşmesi –romanın biçembiliminin temel ayırıcı özelliğidir.²⁸⁸

Oysa Halikarnas Balıkcısı, Bahtin'in sözünü ettiği edebi çoğulculuğun içinde bir roman ve öykü kahramanından, mekânından çok; yaşadığı çağ ve coğrafya ile yabancılaşmamış, epik kahramanları ve onların bozulmamış coğrafyalarını anlatma yoluna gitmiştir. Anlatısını modern zamanların ilişkilerine, mekânlarına taşıdığı zaman ise anakronikleşmiş, yapıtının estetiği güdükleşmiştir. Başka bir çağın geleneğini, Azra Erhat'ın "Homerosoğulları" olarak adlandırdığı bir geleneği sürdürmeye çalışan yazar, "ta Romalılar zamanından beri hiçbir yolla Anadolu'nun başka taraflarına bağlanmamış" Bodrum'u (B. 86) ve Bodrum gibi hiç değişmeden kalmış insanları estetize etmeye çalışmıştır. İnsanın doğaya, kendi emeğine, öteki insanlara yabancılaştığı bir dönemin ürünü olan modern roman ve öyküdeki estetiğin onun eserlerinde olmamasının en önemli nedeni budur: "Epiğin dünyası, ulusal kahramanlık geçmiştir: Ulusal tarihteki 'başlangıçlar'ın ve 'zirve dönemler'in dünyasıdır, babaların ve aile kurucularının dünyasıdır, 'ilkler'in ve 'en iyiler'in dünyasıdır."²⁸⁹ Kişilikler asla sarsılmaz epik anlatılarda. Belirlenmiş bir yönde, belirli amaçlar için ilerleyen bir anlatı egemendir yapıta. Ulusal geçmiş kutsaldır ve ulusal epik kişilikler asla sarsılmaz, bozulmaz, dönüşmez, şüphe etmez ve yanılmaz. Bu anlatım tarzı ulusal durumu sürekli olarak gündeminde tutan Üçüncü Dünya edebiyatçıların için idealdir. Ancak bu yolla üretilmiş metinlerde modern zamanların insan tekini aramak, benzersiz olay örgülerini ve mekânlarını aramak boşuna olacaktır. Çünkü:

Epik birey, roman kahramanı, dış dünyaya yabancılaşmanın ürünüdür. Dünya içsel olarak türdeşse, insanlar da nitel olarak birbirlerinden farklılaşmamışlardır; şüphesiz kahramanlar ve kötüler vardır, dindar insanlar ve suçlular vardır, ama en büyük kahraman bile yoldaş kitlesinden ancak bir adım öndedir ve bilge insanın yüceltilen sözlerini en aptal kişi de kavrar. İçselliğin özerk hayatı ancak insanlar arasındaki farklılıklar aşılabilir bir uçuruma dönüştüğünde mümkün ve zorunlu

²⁸⁷ Heteroglassia: Ortaçağ'da Avrupa'da Latince ile halkın konuştuğu dillerden oluşan, insanların birbirlerini başka bir dilin gözüyle görmeleri mümkündü. buna karşılık edebi türler sınırlı ve üslup neredeyse aynıydı. Rönesans ile birlikte ulusal diller doğdu. Böylece diller düzeyinde birleşme; edebi türler ve üsluplar arasında bir ayrışma meydana geldi. Bahtin bu sonuncu duruma "heteroglassia" adını veriyor.

²⁸⁸ Mikhail Bahtin, *Karnavaldan Romana*, Cem Soydemir (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 38

²⁸⁹ Bahtin, *Karnavaldan Romana*, s. 177

hale gelir: Bu durumda tanrılar sesliçe gömülmüştür ve bilmeceleleri de ne adaklarla ne de dillerin esrik kaymasıyla çözülebilmektedir; eylemlerin dünyası insanlarla bağıni koparmış ve bu bağımsızlıktan ötürü de koşarak eylemlerin asıl anlamını kendinde barındıramaz hale gelmiştir; bu dünya, eylemler aracılığıyla bir simge olmak ve karşılığında onları da simgelere dönüştürmekten acizdir artık; içsellik ve serüven birbirinden ebediyen ayrılmıştır. Kesin konuşmak gerekirse, epik kahraman asla bir birey değildir.²⁹⁰

Roman bireydir ve bireylerden, onların bu yönünü açığa çıkaran mekânsal tasarımlardan, olay örgülerinden oluşur. Bahtin bunu Dostoyevski'nin öykülerinde de bulur.²⁹¹ Öyküde bu, sadece daha dar bir kadro ile, daha sınırlı bir olay dizisi içinde meydana gelir. Bu bağlamda, roman orkestra için yaratılmış bir müzik eseri gibidir, öykü ise daha çok bir tek bir enstrüman için düzenlenmiş bir konçertoya benzer. Ama sonuç olarak ikisine de estetiğini veren çok sesli oluşları ve sesler arasında yazarın yaratmış olduğu uyumdur. Halikarnas Balıkçısı'nın bütün kurmaca yapıtları, bu estetik boyuttan yoksundur.

²⁹⁰ Georg Lukacs, *Roman Kuramı*, Cem Soydemir (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s. 73

²⁹¹ Bahtin, *Karnavalın Romanı*, ss. 209-314

KAYNAKÇA

Adıgüzel, Adnan; “Osmanlı’dan Cumhuriyete Türk Müziğinde Batılılaşma Faaliyetleri ve Türk Müziği’nin Yasaklı Yılları”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, V. 5, Issue 7, December 2012, p. 1-13.

Ahıska, Meltem, *Radyonun Sihirli Kapısı*, İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

Aijaz, Ahmad; “Jameson’s Rhetoric of Otherness and The ‘National Allegory’”, *Social Text*, No. 17, Autumn 1987, pp. 3-25.

Akyıldız, Kaya; “Mavi Anadoluçuluk”, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce*, 3. cilt, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002, ss. 465487.

Akyüz, Kenan; *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1990.

Ali, Sabahattin; *Bütün Şiirleri*, 5. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.

_____ ; *Çakıcı’nın İlk Kurşunu*, 4. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

Alganer, Yalçın-Müzeyyen Özlem Çetin; “Avrupa’da Birlik ve Bütünleşme Hareketleri”, *Marmara Üniversitesi İİBF Dergisi*, c. XXII, S. 12, 2007, ss. 285-309.

Alver, Köksal; “Anadoluçuluk ve Hilmi Ziya Ülken”, *AKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, c. 3, S. 1, 2001, ss. 133-138.

Anderson, Benedict; *Hayali Cemaatler*, 6. Baskı, İstanbul: Metis yayınları, 2011

Arık, Remzi Oğuz; *Coğrafyadan Vatana*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1983.

Aristoteles, *Poetika*, İsmail Tunalı (çev.), 9. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2001.

Arman, Angelika; “İmge Kavramının Sorunsalı Üzerine. Falubert ve Kafka-‘Bovarizm’ ve ‘Kafkaesklik’”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, S. 42, 2002, ss. 197-209.

Aydemir, Şevket Süreyya; *Suyu Arayan Adam*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011

Bahtin, Mikhail; *Karnavalın Romana*, Cem Soydemir (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001, ss. 9-22.

- Babaoğlu, Ali; "Freud'da Toplum, Kültür ve Din Felsefesi", *Uygarlığın Huzursuzluğu*, Sigmund Freud (yaz.), 3. baskı, İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- Banarlı, Nihat Sami; *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, 2 cilt, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1998.
- Bauman, Zygmunt; *Modernlik ve Müphemlik*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003.
- Belge, Murat; *Marxist Estetik*, İstanbul: Birikim Yayınları, 1997.
- _____; *Genesis*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- _____; "çnc Dünya Edebiyatı Açıısından Türk Romanına Bir Bakış", *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış (Berna Moran'a Armağan)*, Nazan Aksoy-Bülent Aksoy (haz.), İstanbul: İletişim Yayınları, 1997, ss. 51-63.
- Berlin, Isaiah; *Romantikliğin Kökleri*, Mete Tunçay (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- Berktaş, Fatmagül; *Tarihin Cinsiyeti*, 2. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- Bloom, Harold; *Etkilenme Endişesi*, Ferit Burak Aydar (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Borak, Sadi; *Halikarnas Balıkçısı ve Bir Duruşmanın Öyküsü*, 2. Baskı, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2002.
- Boratav, Pertev Naili; *Folklor ve Edebiyat*, 2 cilt, İstanbul: Adam Yayınları, 1982.
- Bostancı, Naci; *Kadrocular*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
- Buruma, Ian-Margalit, Avishai; *Garbiyatçılık*, Güven Turan (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- Canetti, Elias; *Krleşme*, Ahmet Cemal (çev.), 2. Baskı, İstanbul: Payel Yayınevi, 1984.
- Cem, İsmail; *Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi*, 22. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2012.
- Çınar, Metin; *Anadoluculuk ve Tek Parti CHP'de Sağ Kanat*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.

Da Vinci, Leonardo; “Ressamın ‘Defter’inden”, Enis Batur (çev.), *Rönesansın Serüveni*, Nurettin Pirim (ed.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005, ss. 135-137.

Demirbilek, Sinan; “Tek Parti Döneminde İnhisarlar”, *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, c. XII, S. 24, Bahar 2012, ss. 203-232

Devellioğlu, Ferit; *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, 23. Baskı, Ankara: Aydın Kitabevi, 2006.

Doğan, Mehmet H.; “Halikarnas Balıkçısı’nın Romancılığı”, *Balıkçı’ya Merhaba Halikarnas Balıkçısı Günleri*, Özgen Seçkin-Aydın Şimşek (haz.), Ankara: Edebiyatçılar Derneği Yayınları, 1999.

_____ ; “Halikarnas Balıkçısı’nın Yarattığı Dünya”, *Yeni Dergi*, S. 91, 1972, ss. 170-181.

Eagleton, Terry; *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

_____ ; *Estetiğin İdeolojisi*, Engin Kılıç (çev.), İstanbul: Doruk Yayınları, 2010.

Erhat, Azra; *Homeros*, 2. Baskı, İstanbul: İş bankası Kültür Yayınları, 1999.

_____ ; *Mitoloji Sözlüğü*, 22. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2012.

_____ ; *Mavi Anadolu*, İstanbul: Can Yayınları, 2009.

Ersanlı, Büşra; *İktidar ve Tarih*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

Esendal, Memduh Şevket; *Gödeli Mehmet*, 2. Baskı, Ankara: Bilgi Yayınevi; 2007

Eyuboğlu, Bedri Rahmi; *Gece Yarısı*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.

_____ ; *Dol Karabakır Dol*, İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.

Eyuboğlu, Sabahattin; *Mavi ve Kara*, 6. Baskı, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2011

_____ ; *Yumus Emre*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2005.

_____ ; *Sanat Üzerine Eleştiriler ve Denemeler*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1997.

Fabre, Simone-Goyard; “Nietzsche: Modern Devletin Eleştirisi”, *Cogito*, S. 25, 2001, ss.149-162.

Fethi Naci, *100 Soruda Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme*, İstanbul: Gerçek yayınevi, 1981.

Fichte, Johann Gottlieb; “Alman Ulusuna Söylevler”, *Alman İdealizmi I*, Eyüp Ali Kılıçaslan-Gökovalı, Şadan; “Akdeniz’in Ebedi Gençliği ve Akdeniz’in Ebedi Genci”, *Altıncı Kıta Akdeniz*, Halikarnas Balıkçısı (yaz.), Ankara: Bilgi Yayınevi, 2007,

Güçlü Ateşoğlu (haz.), Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2006, ss. 321-329.

Fikret, Tevfik; *Bütün Şiirleri*, 2. Baskı, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2004.

Finn, Robert P.; *Türk Romanı*, Tomris Uyar (çev.), 2. Baskı, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2003.

Forster, E. M.; *Roman Sanatı*, İstanbul: Milenyum Yayınları, 2014.

Graves, Robert, *Yunan Mitleri*, Uğur Akpur (çev.), İstanbul: Say Yayınları, 2004.

Grimal, Pierre; *Mitoloji Sözlüğü-Yunan ve Roma*, Sevgi Tamgüç (çev.), İstanbul: Sosyal Yayınları, 1997.

Güçlü, Abdülbâki vd.; *Felsefe Sözlüğü*, 2. Baskı, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2003.

Gümüş, Semih; *Roman Kitabı*, İstanbul: Can Yayınları, 2011.

Gürbilek, Nurdan; *Kör Ayna Kayıp Şark*, 2. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

Halikarnas Balıkçısı; *Aganta Burina Burinata*, 27. Baskı, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2011.

_____ ; *Altıncı Kıta Akdeniz*, 5. Baskı, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2007.

_____ ; *Anadolu’nun Sesi*, 7. Baskı, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2008.

_____ ; *Arşipel*, 3. Baskı, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2011.

_____ ; *Bulamaç*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1997.

_____ ; *Çiçeklerin Düğünü*, 3. Baskı, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2005.

_____ ; *Dalgıçlar*, 3. Baskı, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2005.

_____ ; *Deniz Gurbetçileri*, 7. Baskı, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2008.

_____ ; *Düşün Yazıları*, 5. Baskı, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2002

_____ ; *Ege'den Denize Bırakılmış Bir Çiçek*, 9. Baskı, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2007.

_____ ; *Gençlik Denizlerinde*, 6. Baskı, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2010.

_____ ; *Hey Koca Yurt*, 6. Baskı, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2001.

_____ ; *Mavi Sürgün*, 18. Baskı, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2011.

_____ ; *Ötelerin Çocukları*, 8. Baskı, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2010.

_____ ; *Parmak Damgası*, 6. Baskı, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2007.

_____ ; *Sonsuzluk Sessiz Büyür*, 4. Baskı, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2005.

_____ ; *Turgut Reis*, 8. Baskı, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2007.

_____ ; *Uluç Reis*, 16. Baskı, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2012.

Heine, Heinrich; *Seyahat Tabloları*, 4. Cilt, Pertev Naili Boratav (çev.), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.

Hikmet, Nazım; *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*, 9. Baskı, İstanbul: Adam Yayınları, 1998.

_____ ; *835 Satır*, İstanbul: Adam Yayınları, 1998.

_____ ; *Yeni Şiirler*, İstanbul: Adam Yayınları, 1998.

İleri, Selim; "Halikarnas Balıkçısı'nda Doğa", *Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi*, S. 292, 1976, ss. 12-17

İlhan, Attila; *Hangi Batı*, 10. Baskı, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.

İnal, Tuğrul, "Klasisizm", *Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı*, S. 349, 1981, ss. 19-37.

Jameson, Frederic; "Third-World Literature in The Era of Multinational Capitalism", *Social Text*, No. 15, Autumn 1986, pp. 65-88.

Jdanov, A. A.; *Edebiyat Müzik ve Felsefe Üzerine*, 2. Baskı, Fatmagül Berktaş (çev.), Ankara: Kaynak Yayınları, 1996.

Jusdanis, Gergory; *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, Tuncay Birkan (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

Karacasu, Barış; “‘Mavi Kemalizm’ Türk Hümanizmi ve Anadoluçuluk”, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce*, 2. cilt, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, ss. 334-343.

_____ ; “Cevat Şakir Kabaağaçlı”, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce*, 3. cilt, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002, ss. 472-477.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri; *Yaban*, 67. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.

Karaömerlioğlu, Asım; *Orada Bir Köy Var Uzakta*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

Karay, Refik Halid; *Memleket Hikâyeleri*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2004.

_____ ; *İstanbul’un Bir Yüzü*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2009.

Katar, Metin; “Ortodoksluk”, *Yaşayan Dünya Dinleri*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2007, ss. 111-121.

Yaşar Kemal; *Çakırcalı Efe*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.

Kısakürek, Necip Fazıl; *İdeolocya Örgüsü*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2003.

Kili, Suna; *Türk Devrim Tarihi*, 13. Baskı, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2009.

Koçak, Cemil; “İzmir Suikastı ve Muhalefetin Susturulması”, *Türkiye Tarihi*, C. 4, İstanbul: Cem Yayınevi, 1997.

Koçak, Orhan; “Kaptırılmış İdea: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme”, *Toplum ve Bilim*, S. 70, 1996, ss. 94-152.

Kundera, Milan; *Roman Sanatı*, 2. Baskı, İstanbul: Can Yayınları, 2005.

_____ ; “Orta Avrupa’nın Trajedisi”, *Cogito*, S. 39, 2004, ss. 136-154.

Lenin, Viladimir İliç; *Edebiyat ve Sanat Üzerine*, Elif Aksu (çev.), İstanbul: Payel Yayınları, 2008.

_____ ; *Collected Works*, Andrew Rothstein (trans.), Vol. 10, Moscow: Progress Publishers, 1978.

Luckacs, Georg; *Roman Kuramı*, Cem Soydemir (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

_____ ; *Avrupa Gerçekçiliği*, 2. Baskı, Mehmet H. Doğan (çev.), İstanbul: Payel Yayınları, 1987.

Mardin, Şerif; *Türk Modernleşmesi*, 12. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003

Marx, Karl, *A Contribution To The Critique Of Political Economy*, N. I. Stone (trans.), Chicago: Charles H. Kerr&Company, 1904.

Marx, Karl-Friedrich Engels; *Yazın ve Sanat Üzerine*, Muzaffer İlhan Erdost (haz.), 2. Baskı, Ankara: Sol Yayınları, 2009.

_____ ; *Communist Manifesto*, Samuel Moore (trans.) London: Pluto Press, 2008.

_____ ; *Economic And Philosophic Manuscripts Of 1844 And Communist Manifesto*, Martin Milligan (trans.), New York: Prometheus Books, 1988.

_____ ; *The German Ideology*, New York: Prometheus Books, 1998.

Meriç, Cemil; *Umrandan Uygarlığa*, 10. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

Midhat, Ahmet; “Felâton Bey İle Râkım Efendi”, *Bütün Esreleri Romanlar I*, Kâzım Yetiş-Necat Birinci-M. Fatih Andı (haz.), Ankara: 2000, ss. 125-273.

Milas, Herkül; *Türk Romanı ve Öteki*, İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınevi, 2000.

Montaigne, Michel de, *Denemeler*, 2. Baskı, Sabahattin Eyuboğlu (çev.), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.

Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, 3 cilt, 8. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

_____ ; *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 6. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

Nauret, Charles G., *Avrupa'da Hümanizma ve Rönesans Kültürü*, Bahar Tırnakçı (çev.), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.

Nicolas, Boileay, “Klasisizm”, *Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı*, S. 349, 1981, ss. 37-38.

Okay, Orhan; *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi*, 2. Baskı, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1991.

- Oktay, Ahmet; *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*, Ankara, Kültür Bakanlığı yayınları, 1993.
- _____; *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, İstanbul: Tüm Zamanlar Yayıncılık, 2000.
- Ortaylı, İlber, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, 14. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- Önertoy, Olcay; *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*, Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 1984.
- Özdemir, Emin, “Gerçekçilik Üzerine Yargılar”, *Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı*, S. 349, 1981, ss. 97-119.
- Özdenören, Rasim; *Ruhun Malzemeleri*, 3. Baskı, İstanbul: İz Yayıncılık, 1999.
- Öztuna, Yılmaz; *Devletler ve Hanedanlar*, 2. Baskı, 5 cilt, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1996.
- Öztürkmen, Arzu; *Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik*, 3. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- Parla, Jale; *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, 2. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.
- Parlatır, İsmail vd. (haz.), *Türkçe Sözlük*, 2 C., Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1998.
- Plehanov, Georgi V.; *Toplum, Sanat, Eleştiri*, Asım Bezirci (çev.), İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 1999.
- _____; *Sanat ve Toplumsal Hayat*, Cenap Karakaya (çev.) İstanbul: Sosyal Yayınları, 1987.
- Pospelov, Gennadiy; *Edebiyat Bilimi*, Yılmaz Onay (çev.), İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2005.
- Ribao, Renmin; “Chairman Mao’s Theory of The Differentiation of The Three Worlds Is a Major Contribution To Marxism-Leninism”, *Peking Review*, Vol. 20, No. 45, November 1977, pp. 10-45.
- Safa, Peyami; *Bir Tereddüdün Romanı*, 15. Baskı, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1999.

- _____; *Türk İnkılâbına Bakışlar*, 7. Baskı, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2011.
- Safranski, Rüdiger; *Romantik*, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2013
- Said, Edward W.; *Şarkiyatçılık*, 3. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Sancar, Serpil; *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- Sertel, Zekeriya; *Hatırladıklarım*, 3. Baskı, İstanbul: Gözlem Yayınları, 1977.
- Shayegan, Daryush; *Yaralı Bilinç*, Haldun Bayrı (çev.), 6. Baskı, İstanbul: Metis yayınları, 2010
- Somay, Bülent; “Bir Garp Mukallidi Züppenin İtirafı”, *Defter Dergisi*, S. 43, 2001, ss. 39-54.
- Stendhal, Marie Henri-Beyle, *Kırmızı ve Siyah*, 2 cilt, Nurullah Ataç (çev.), İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2001.
- Suçkov, Boris; *Gerçekçiliğin Tarihi*, Aziz Çalışlar (çev.), İstanbul: Adam Yayınları, 1982.
- Şinasî, *Makaleler*, Ankara: Dün-Bugün Yayınevi, 1960.
- Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, Murat Yalçın (ed.), 2 cilt, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Taner, Timur; *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, 2. Baskı, Ankara: İmge Kitabevi, 2002.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi; *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 6. Baskı, İstanbul Dergâh Yayınları, 2000.
- _____; *Yaşadığım Gibi*, 3. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000.
- Tanrıöver, Hamdullah Subhi; *Dağ Yolu*, 2 cilt, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.
- Troçki, Lev; *Sanat ve Edebiyat*, Aslıhan Aydın (çev.), İstanbul: Yazın Yayıncılık, 2001.
- Topçu, Nurettin; *Kültür ve Medeniyet*; İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998.
- _____; *Taşralı*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998.
- _____; *Millet Mistikleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001.

_____ ; *Yarınki Türkiye*, 4. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1997.

_____ ; *Ahlâk Nizamı*, 4. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999.

Toprak, Zafer; *Darwin'den Dersim'e Cumhuriyet ve Antropolji*, İstanbul: Doğan Kitap, 2012.

Tunalı, İsmail; *Marksist Estetik*, İstanbul: Kaynak Yayınları, 2003.

Türkeş, Alpaslan; *9 Işık*, İstanbul: Kamer Yayınları, 1997.

Uşaklıgil, Halit; *Kırk Yıl*, İstanbul: Özgür Yayınları, 2008.

_____ ; *Mai ve Siyah*, İstanbul: Özgür Yayınları, 2007.

Ülken, Himi Ziya; *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, 8. Baskı, İstanbul: Ülken Yayınları, 2005.

Yağcı, Öner; "Halikarnas Balıkçısı Aydınlığı (ve Romanları), *Balıkçı'ya Merhaba Halikarnas Balıkçısı Günleri*, Özgen Seçkin-Aydın Şimşek (haz.), Ankara: Edebiyatçılar Derneği Yayınları, 1999.

Yörükân, Turhan; *Yunan Mitolojisinde Aşk*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.

Veldet, Hıfzı; "Tanzimat'tan Sonra Kanunlaşma Hareketleri", *Tanzimat*, 2. C., İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1999.

Watt, Ian; *Romanın Yükselişi*, Ferit Burak Aydar (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

Williams, Raymond, *Marxism And Literature*, Oxford-New York: Oxford University Press, 1977.

ÖZGEÇMİŞ

06.08.1972 tarihinde Samsun'un Çarşamba ilçesinde doğdu. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünden 1999'da mezun oldu. 2003 yılında Ondokuz Mayıs Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda başladığı yüksek lisans öğrenimini, 2006 yılında "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Nurettin Topçu'nun Eserlerinin Kültür ve Uygarlık Kavramları Açısından Karşılaştırılması" adlı teze tamamladı. 1999-2011 yılları arasında Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı okullarda Türkçe ve edebiyat öğretmenliği yaptı. Rusya Federasyonu Kostroma Devlet Teknoloji Üniversitesi (Kostroma) ve Rusya Devlet Beşeri Bilimler Üniversitesi'nde (Moskova) Rus-Türk Araştırma Merkezi'nde okutman olarak çalıştı. Halen Hırvatistan Cumhuriyeti Zagreb Üniversitesi Felsefe Fakültesi Türkoloji Bölümü'nde okutman olarak çalışmaktadır.

İletişim Bilgileri:

Gsm: +90507 706 77 99

e-mail: umitapaydin@hotmail.com

Yayımlar:

"Yusuf Atılga'nın "Eylemci" Öyküsünün Karnavalesk Açıdan Eleştirisi", *Hece Öykü*, S. 47, Kasım 2011, ss. 154-163