

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

TÜRK ROMANINDA SANAT VE SANATÇI (1950-1980)

Ali AKGÜN

DOKTORA TEZİ

Danışman: Prof. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU

ARALIK - 2023

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK ROMANINDA SANAT VE SANATÇI (1950-1980)

DOKTORA TEZİ

Ali AKGÜN

Enstitü Anabilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı
Enstitü Bilim Dalı : Yeni Türk Edebiyatı

“Bu tez 18/12/2023 tarihinde yüz yüze olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulanan jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”

| JÜRİ ÜYESİ | KANAATI |
|------------------------------|----------------|
| Prof. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU | Başarılı |
| Prof. Dr. Funda KIZILER EMER | Başarılı |
| Dr. Öğr. Üyesi Hülya ÜRKMEZ | Başarılı |
| Dr. Öğr. Üyesi Erdem DÖNMEZ | Başarılı |
| Dr. Öğr. Üyesi Mesut KOÇAK | Başarılı |

ETİK BEYAN FORMU

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet

Hayır

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütölen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

Ali AKGÜN

18/12/2023

ÖN SÖZ

İnsanlık, tarih boyunca kendini ifade etme yöntemleri aramış ve sonunda çeşitli yollar bulmuştur. Bunların arasında eskiden beri etkili olan ve varlığını sürdürmeyi devam ettiren sanattır. Sanat başta olmak üzere sanatçı, sanat eseri vb. bu yönüyle felsefe, tarih, psikoloji, eğitim gibi birçok alanın araştırma nesnesi olmuştur. Belirtilen bilimsel alanların dışında sanatçılar da eserlerinde sanatı konu edinmeden duramamışlardır. Sanatın kendisi böylece bir resim, bir heykel ya da müziğin malzemesi olmuştur. Roman türü de eserler veren yazaralar da daha öncesi olmakla birlikte özellikle 20. yüzyılda sanatı, sanatçıyı kendine konu edip üzerine yazmayı amaç edinmiştir. 1950'den sonra her anlamda (konu, anlatım tekniği, dil vb.) çeşitlilik göstermeye başlayan Türk romanı dünya edebiyatında olduğu gibi sanat ve sanatçı ile daha yakından ilgilenmiştir. Bu çalışmada, 1950 ile 1980 arasında Türk romanında sanat ve sanatçının nasıl karşılık bulduğu üzerinde durulmaktadır.

Doktora süresince hem akademik çalışmalarını ile hem de katılmış olduğum derslerinde her zaman yeni ve farklı bakış açıları kazandıran ve konu seçiminden son anına kadar bu zorlu süreçte desteklerini esirgemeyen danışman hocam Prof. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU'na teşekkürü bir borç bilirim. Tez çalışmam boyunca yapıcı eleştirileri ve bana göstermiş oldukları eşsiz anlayışlarından dolayı Prof. Dr. Funda KIZILER EMER ile Dr. Öğr. Üyesi Hülya ÜRKMEZ'e teşekkürlerimi sunarım.

Son olarak, maddi ve manevi desteğini her an hissettiğim aileme, bu zorlu süreçte varlığıyla bana güç veren eşim Sakine SALMAN AKGÜN'e ile kızlarım Ada Deniz ve Güneş'e sabırlarından dolayı minnettarım.

Ali AKGÜN

18/12/2023

İÇİNDEKİLER

| | |
|--|------------|
| KISALTMALAR | iii |
| ÖZET | iv |
| ABSTRACT | v |
| | |
| GİRİŞ | 1 |
| 1. BÖLÜM: SANAT VE SANATIN TEMEL KAVRAMLARI | 5 |
| 1.1. Sanat | 5 |
| 1.1.1. Sanat ve Zanaat..... | 17 |
| 1.1.2. Estetik Bilimi..... | 24 |
| 1.2. Sanatçı | 30 |
| 1.3. Sanat Eseri | 40 |
| 2. BÖLÜM: ROMAN TÜRÜNÜN GELİŞİMİ | 45 |
| 2.1. Roman Türünün Gelişimi | 45 |
| 2.2. Tanzimat'tan 1950'ye Kadar Türk Romanının Gelişimi..... | 53 |
| 2.3. 1950-1980 Arası Türk Romanının Gelişimi..... | 74 |
| 2.4. Tezde İncelenen Romanların Künyesi..... | 86 |
| 3. BÖLÜM: ROMANLARDA GEÇEN SANAT VE SANATÇILAR | 94 |
| 3.1. Edebiyat..... | 94 |
| 3.1.1. Hikâye..... | 94 |
| 3.1.2. Roman..... | 114 |
| 3.1.3. Şiir | 145 |
| 3.2. Dans | 181 |
| 3.3. Heykel..... | 184 |
| 3.4. Mimarî | 197 |
| 3.5. Müzik..... | 202 |
| 3.6. Resim..... | 210 |
| 3.7. Sinema | 245 |
| 3.8. Tiyatro | 264 |
| 3.9. Geleneksel Sanatlar ve Zanaat..... | 278 |
| 3.9.1. Minyatür | 278 |

| | |
|--|------------|
| 3.9.2. Zanaat | 280 |
| 4. BÖLÜM: ROMANLARDA SANAT VE SANATÇININ | |
| SORUNLAŞTIRILMASI..... | 284 |
| 4.1. Sanat | 284 |
| 4.2. Sanatçı | 288 |
| 4.3. Sanat-Alımlayıcı (Okur, Seyirci, Dinleyici) İlişkisi..... | 292 |
| 4.4. Sanat-Cinsiyet İlişkisi..... | 294 |
| 4.5. Sanat-İdeoloji İlişkisi..... | 297 |
| 4.6. Sanat-Piyasa İlişkisi..... | 303 |
| 4.7. Sanat, Sanatçının Yüceltilmesi ya da Değersizleştirilmesi | 306 |
| SONUÇ | 310 |
| KAYNAKÇA..... | 326 |
| ÖZ GEÇMİŞ | 337 |

KISALTMALAR

- akt.** : Aktaran
bkz. : Bakınız
C. : Cilt
Çev. : Çeviren
Ed. : Editör
Haz. : Hazırlayan
s. : Sayfa
S. : Sayı
vd. : ve diğerleri, ve devamı

ÖZET

Başlık: Türk Romanında Sanat ve Sanatçı (1950-1980)

Yazar: Ali AKGÜN

Danışman: Prof. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU

Kabul Tarihi: 18/12/2023

Sayfa Sayısı: v (ön kısım) + 337 (ana kısım)

Geçmişten itibaren sanat ve sanatçı daima bir araştırma alanı olarak varlığını sürdürmüştür. Bu konu bilim insanlarının olduğu kadar sanatçıların ve sanat ürünlerinin de ilgi odağıdır. Çeşitli sanat türlerinde ele alınıp işlenen sanat, sanatçı dair konular, benzer biçimde edebiyatta yazarların eserlerinde değindikleri bir alan olmuştur. Türk romanında ise özellikle 1950’li yıllar yazarların dil, biçim ve konu olarak yeni arayışlar içinde olduğu dönemlerdir. Yeni konu arayışı içinde sanat ve sanatçı da yerini almış ve romanlarda işlenmeye başlanmıştır. Bu çalışmada 1950 ile 1980 arasında romanlarda konunun hangi yönlerden ele alındığı araştırılmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde romanlara konu olan sanat, sanatçı, sanat eser, estetik ve zanaatın kavramsal çerçevesi üzerinde durulmuştur. Ayrıca yeri geldikçe kavramların tarihsel süreçte geçirdikleri anlam ve içerik değişimleri verilmiştir. İkinci bölümde romanın tanımı yapıldıktan sonra onun dünya edebiyatında ve Türk edebiyatındaki tarihsel sürecine değinilmiştir. Üçüncü bölümde ise edebiyat, dans, heykel, mimarî gibi sanat dallarının dönem yazarlarının eserlerinde konu ediliş biçimlerine yer verilmiştir. Bu noktada yazarların eserlerde çeşitli türlerin tematik ve teknik unsurları üzerinde durdukları gözlenmektedir. Ayrıca bu sanatların özellikle dönemin siyasi, toplumsal yaşamından nasıl etkilendikleri yine eserlerde konu edilmiştir. Burada eserlerde konu çerçevesinde kimi zaman bireysel kimi zaman da ortak bakış açılarının olabildiği gözlenebilmiştir. Dördüncü bölümde ise yazarların sanat ve sanatçıyı hangi özellikleriyle, hangi konular ile bağ kurarak okuyucuya aktardıkları üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk Romanı, Sanat, Sanatçı, Sanat Eseri

ABSTRACT

Title of Thesis: Art and Artist in Turkish Novel (1950-1980)

Author of Thesis: Ali AKGÜN

Supervisor: Prof. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU

Accepted Date: 18/12/2023

Number of Pages: v (pre text) + 337
(main body)

Art and artist have always existed as a field of research since the past. This subject is the focus of attention of scientists as well as artists and works of art. Topics related to art and artists, which are discussed and processed in various types of art, have similarly become an area that writers in literature touch upon in their works. In Turkish novel, especially the 1950s were the periods when writers were in search of new languages, forms and themes. In the search for new subjects, art and artists also took their place and began to be discussed in novels. In this study, it was researched from which aspects the subject was addressed in the novels between 1950 and 1980.

In the first part of the study, the conceptual framework of art, artists, works of art, aesthetics and craft, which are the subject of the novels, is emphasized. In addition, where necessary, the meaning and content changes that the concepts have undergone in the historical process are mentioned. In the second chapter, after the definition of novel, its historical process in world literature and Turkish literature is mentioned. In the third part, the ways in which branches of art such as literature, dance, sculpture and architecture are discussed in the works of the writers of the period are included. At this point, it is observed that the authors focus on the thematic and technical elements of various genres in their works. In addition, how these arts were affected by the political and social life of the period is also discussed in the works. Here, it can be observed that sometimes there are individual and sometimes common perspectives in the works within the framework of the subject. In the fourth chapter, it is emphasized that the authors convey the features of art and the artist to the readers by establishing a connection with them.

Keywords: Turkish Novel, Art, Artist, Work of Art

GİRİŞ

1950'den itibaren dünyada ve Türkiye'de siyasi, sosyal ve kültürel hayatta birçok alanda gelişmenin ve değişimlerin başladığı söylemek mümkündür. Dışarda II. Dünya Savaşı'nın yarattığı etki ve bunun sonucu yeniden şekillenen bir dünya söz konusudur. İçerde ise siyasi çalkantılar, askeri darbeler, köyden kente göç, şehirlerde hızla değişen sosyal ve kültürel yaşam vb. durumlardan bahsedilebilir. Bu olaylar doğrudan sanat alanında da bir çeşitlenmeye neden olmuştur. Özellikle 1950'lerden sonra Türk edebiyatının birçok alanında değişimlerden söz edilebilir. "İkinci Yeni" şiiri ile "1950 Kuşağı" diye anılan hikâyeciler bu değişimi gösteren önemli topluluklardır. İkisinin öne çıkan ortak özelliği içerik ile biçimde yeni arayışları ve denemeleri yansıtıyor olmalarıdır. Aynı şekilde romanda yine benzer nedenlerle hem içerikte hem biçimde önemli değişimlerin görüldüğü söylenebilir. Bu değişime paralel olarak dönem yazarlarının işledikleri konular arasında yer alan sanat ve sanatçı da yer almıştır. Bu konular ile ilgili önemli meseleleri metnin bir parçası haline getirdikleri, tartıştıkları ve onlar hakkındaki düşüncelerini romanda yansıttıkları görülmektedir.

Çalışmanın Konusu

1950 ile 1980 arası romanlarda yazarların eserlerinde ilgilendiği sanat dallarının neler olduğu, bunları hangi amaçlar için kullandıkları; aynı zamanda sanatın ve sanatçının onlar tarafından nasıl algılandığı, neleri öne çıkardıkları konusu ele alınacaktır.

Çalışmanın Önemi

Sanat ve sanatçı, hem araştırmacılar açısından hem de onu yaratan özne tarafından üzerine düşünülecek bir konu olmuştur. Tarih, sosyoloji, psikoloji, felsefe gibi bilim dalları çalışmalarda bu konu üzerine çeşitli bakış açılarıyla durmayı amaç edinmişlerdir. Konu üzerine tartışmalar ya da çalışmalar bununla kalmamıştır. Benzer biçimde bir ressamın ortaya koyduğu hemen her ürünle aynı zamanda sanat ya da sanatçı üzerine düşüncelerini açıkladığını söylemek mümkündür. Tıpkı diğerler sanatçılar gibi 1950 ile 1980 aralığındaki yazarlar da eserlerinde sanat ve sanatçıyı ele alıp okuyucuya aktarmıştır. Türk edebiyatı alanında daha önce bu konuyla ilgili yapılan çalışmalar mevcuttur. Bunlardan ilki Bahanur Garan Gökşen'in Geç Osmanlı Dönemi Romanlarında Şair ve Şiir adlı kitabıdır. Bu kitap onun 2018'de "Şairin Romanı,

Romanın şiiiri: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Romanında Şair ve Şiir” adlı doktora tezinin yeniden ele alınıp yayımlanmış halidir. Bahanur Garan, Tanzimat'tan başlayıp Milli Edebiyat dönemine kadar olan sürede şair kimliğini ele alan romanları incelemektedir. Diğer kitap Ekrem Güzel'in Sanatçının Romanı Cumhuriyet Döneminde Sanat ve Sanatçı adlı çalışmasıdır. O ise, bir tarih sınırlaması getirmeden Cumhuriyet döneminde “sanatçı romanı” sınıfına giren eserleri incelemektedir. İlk sanatçı romanı olduğunu ifade ettiği Halit Ziya Uşaklıgil'in Mai ve Siyahı da dâhil ederek Orhan Pamuk'a Benim Adım Kırmızı'ya kadar yirmi dört roman üzerinde durmaktadır. Kadir Can Dilber'in Türk Romanında Roman Sanatı ise karşılaşılan diğer bir eserdir. Bu eser 2013 yılında yaptığı doktora çalışmasının kitaplaşmış halidir. Kadir Can Dilber, roman sanatı üzerine teorik bilgilerden sonra Türk romanında konunun nasıl ele alındığı üzerinde durmaktadır. Konuyla ilgili diğer bir kitap ise Seçil Toprak'ın Selim İleri'de Sinema ve Edebiyat adlı eseridir. Kitap daha önce 2007 yılında yapılan yüksek lisan tezinin geliştirilmesiyle oluşmuştur. Eserde Selim İleri'nin tüm eserlerinde sinemanın nasıl konu edildiği ele alınmaktadır. Yapılan tez çalışmalarında ise genellikle tek bir yazar ya da tek bir tema araştırma konusu olarak ele alınmıştır. Mehmet Samsakçı'nın 2005 yılında yaptığı “Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Güzel Sanatlar” yayımlanmamış yüksek lisans tezi bunlardan biridir. Çalışma Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sadece romanları değil düşünce ve edebi yazılarını kapsamaktadır. Ayrıca Özlem Kaşkaoglu “Selim İleri'nin Eserlerinde Güzel Sanatlar” adlı çalışması ise 2020 yılında yayımlanmamış yüksek lisan tezidir. Özlem Kaşkaoglu da tıpkı Mehmet Samsakçı gibi Selim İleri'nin tüm eserlerinde güzel sanatları araştırma konusu yapmıştır. Sanat ve sanatçının yoğun biçimde ele alınmaya başlandığı 1950 ile 1980 arasındaki romanlara bütünlüklü bir bakış açısıyla bakılmadığı söylenebilir. Tek bir yazar ya da tema üzerine yapılan çalışmalar bu dönemin anlaşılabilmesi açısından eksik kalmaktadır. Bu nedenle dönem eserlerinde bütünlüklü olarak yazarların konuyu nasıl ele aldıkları önemli olmaktadır.

Çalışmanın Amacı

Özellikle 1950 sonrasındaki toplumsal, siyasi ve kültürel değişimler yazarları etkilemiştir. Bu dönemde dil, tema, anlatım biçimi olarak romanlarda bir çeşitlenme olduğu gözlemlenir. Yazarların eserlerinde ele aldığı meseleler arasında sanat ve sanatçı

başlıklarının olduğu da anlaşılmaktadır. Çalışmada 1950-1980 arası romanlarda edebiyat, müzik, resim, mimarî, heykel vb. sanatları nasıl ele aldıkları, hangi noktaları öne çıkardıkları, farklı ya da benzer oldukları hususlar üzerinde durulacaktır. Ayrıca eserlerde genel anlamda yarattıkları sanat ve onun altında ortaya koydukları cinsiyet, piyasa, alımlama meseleleri ele alınacaktır. Beraberinde ortaya çıkan sanatçı algısı, onun yüceltilmesi, değersizleştirilmesi, yaratma süreçleri vb. konular araştırılacaktır.

Çalışmanın Yöntemi

Çalışmada öncelikli olarak araştırma konusu olan sanatın etrafında şekillenmiş temel kavramlar üzerinden durulacaktır. Dönem romanlarında konu edilen sanat kavramına, düşünürler ya da araştırmacılar tarafından yüklenen anlamlar üzerine bilgi verilecektir. Sonra belli başlı felsefecilerin bu kavram hakkındaki düşüncelerine değinilecektir. Bu başlık altında onunla yakından ilişkili olan estetik ve zanaat kavramlarının çerçevesi çizilecektir. Ardından sanatı icra eden sanatçının kim olduğu, neye göre bu kimliği aldığı hakkında bilgi verilecektir. Bu noktada özellikle tarihsel süreçte zanaatçıdan ayrılıp sanatçı kimliğinin bağımsız olarak ortaya çıkışı üzerinde durulacaktır. Ardında da ortaya konulan ürün yani sanat eserinin tanımı üzerinde durulacaktır. Ayrıca ortaya konulan ürünün, sanat eseri kabul edilebilmesi için araştırmacılar ve düşünürler tarafından belirlenen birtakım özellikler belirtilecektir. İkinci bölümde ise başlangıçta romanın tanımı yapıp dünya edebiyatındaki gelişimine değinilecektir. Ardından Türk edebiyatında romanın Tanzimat'tan başlayarak 1950'ye kadar olan tarihi gelişimi üzerinde durulacaktır. 1950 ile 1980 arasındaki süreç araştırma konusu olduğundan ayrı bir alt başlıkta etraflı bir biçimde ele alınacaktır. Öncelikli olarak siyasi, toplumsal ve kültürel hayattaki değişimlere değinilecektir. Ardından bu değişimlerin edebiyata yansımaları ve bu dönemde etkili olan roman anlayışları hakkında bilgi verilecektir. Üçüncü bölümde ise yazarların ağırlıklı olarak hangi sanat dallarını romanlarında ele aldıkları üzerinde durulacaktır. Edebiyat, dans, heykel, mimarî, müzik, resim, sinema, tiyatro, geleneksel sanatlar ve zanaat dalları konusunda öne çıkarttıkları ve sorunsallaştırdıkları konuların neler olduğu üzerinde durulacaktır. Dördüncü bölümde sanat ve sanatçı etrafında romanlarda öne çıkan başlıkları belirlenip değerlendirilecektir. Sanat, sanatçı, sanat-alımlayıcı, sanat-cinsiyet, sanat-ideoloji, sanat-piyasa, sanat ve sanatçının yüceltilmesi, değersizleştirilmesi konularının romanlarda niçin ve nasıl ele

alındığı hakkında bilgi verilecektir. Bu noktada çalışmada inceleme yapılırken sanat ya da sanatçının vb. romanlarda işleniş yoğunluğu esas alınmıştır. Yazarların konuyu daha yoğun işlediği romanlardan aza doğru bir sıralama takip edilmiştir. Ayrıca bütünlüğün bozulmaması için bir yazarın tüm eserleri bir arada değerlendirilmiştir. Çalışmada özellikle sanatın ve sanatçının bir mesele haline dönüştürüldüğü eserler üzerine odaklanılmıştır. Örneğin romandan dekor işlevi gören müzik, dans gibi günlük kullanımlar içeren konulardan daha çok yazarın sanat ve sanatçı etrafında tartıştığı meseleler üzerinde durulmuştur. Bunlara ek olarak yapılan alıntılarda yazara müdahale edilmemiş, cümleler olduğu gibi bırakılmıştır.

1950-1980 aralığında yazılan yaklaşık dokuz yüz civarı roman olduğu tespit edilmiştir. Bu nedenle araştırmanın daha nitelikli ve verimli olabilmesi adına alan daraltmasına gidilmiş, Orta Asya, Osmanlı gibi uzak tarihi işleyen romanlar ve popüler romanlar çalışma dışında tutulmuştur. Yukarıda belirtildiği üzere dönem romanları içinde özellikle sanatı ve sanatçıyı sorun haline getirip tartışan eserlere yoğunlaşmıştır. Uzun bir aralığı kapsayan incelemede, mümkün olduğu kadar konuyu bu şekilde ele alan yazarların eserlerine ulaşılmaya çalışılmıştır. Ancak bu süreçte gözden kaçabilecek eserlerin olması da muhtemeldir.

1. BÖLÜM: SANAT VE SANATIN TEMEL KAVRAMLARI

1.1. Sanat

Sanat, mağaralara çizilen av sahnelerinden başlayarak günümüzdeki postmodern uygulamalara kadar her an insanla birlikte var olmuş, insanlık tarihi kadar eski bir kavram ve olgudur. Bu nedenle çağlar boyu türleri, nitelikleriyle bir yandan yeni uygulama ve ürünlerle karşımıza çıkmakta bir yandan da üzerinde düşünülen, sorular sorulan bir kavram olmaya devam etmektedir. Özellikle sanat tarihi, sanat felsefesi, estetik gibi alanlar bilim değeri kazandıkları andan itibaren merkeze aldıkları sanatı her yönüyle araştırma yoluna gitmişlerdir. Günümüzde de ortaya çıkan her yeni sanat ürünü ile birlikte bu alanlarda, yapılan tartışmalar çeşitlenerek devam etmektedir. Sanat nedir? Bir "şey" hangi ölçütleri barındırdığında sanat olur? İnsan neden sanatsal etkinlikte bulunur? Bu etkinlik nasıl bir süreçtir? Sanatsız olmaz mı? Sanatsal olan ile olmayan arasındaki fark nedir? Toplumun sanatla ilişkisi nedir? Bireyin sanatla ilişkisi nedir gibi birçok soru konu etrafında şekillenen sorgulamalardan bazılarıdır. Bu çalışmada 1950-1980 arasında Türk romanında sanatın, sanatçının eserlerde nasıl yer aldığı, düşünüldüğü, hangi bakış açıları ile değerlendirildiği ele alınacaktır. O nedenle öncelikli olarak sanat, sanatçı, sanat eseri vb. kavramları üzerinde durulacaktır. Sanat kavramı için Türk Dil Kurumu sözlüğünde şu tanımlamalar yapılmaktadır:

“**sanat** isim Arapça *şan‘at* 1. isim Bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık. (...) 2. Belli bir uygarlığın veya topluluğun anlayış ve zevk ölçülerine uygun olarak yaratılmış anlatım. (...) 3. Bir şey yapmada gösterilen ustalık. (...) 4. Bir meslekte uyulması gereken kuralların tümü. (...) 5. Zanaat.” (Akalin vd., 2005: 1695)

Bu sözlüğe göre sanat, beş farklı anlama sahip bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Konumuz gereği bizi daha çok birinci madde ilgilendirmektedir. Ancak “zevk ölçülerine göre uygun olarak yaratılmış anlatım”, “ustalık”, “uyulması gereken kuralların tümü” gibi ifadeler de sanatın içinde bulunması gereken özellikleri ortaya koymada bir ölçüt olabilir. İngilizcede “art” ile karşılanan sanatın, batı dillerindeki kökeni ise Yunanca “techne” ve Latince “ars” sözcüklerinden gelmektedir.

Sanatın sözlük tanımı ya da köken bilgisi onu tanımlamada bir başlangıç oluşturmaktadır. Aslında kavram çağa, sanatçıya, sanat akımlarına, felsefecilere ve de çeşitli alanlardaki araştırmacılara göre farklı anlamlar kazanarak günümüze kadar gelmiştir. Bu anlam arayışı içinde çeşitli bakış açılarıyla sanatın gerçekle, doğayla, varlıkla ilişkisi üzerinden bir tanımlama yapıldığı söylenebilir. Örneğin Aydınlanma Çağı'nın önemli düşünürlerinden Denis Diderot (1713-1784) *Ansiklopedi ya da Bilimler, Sanatlar ve Zanaatlar Açıklamalı Sözlüğü* kitabının “Sanat” maddesinde kavramla ilgili şu tanımlayıcı bilgileri verir:

“[Sanat], soyut ve metafizik bir terimdir. Varlıkların ve onların sembollerinin doğası, yararlılığı, kullanımı ve nitelikleri konusunda gözlemler yaparak işe başlandı ve daha sonra bir kurallar ya da araçlar sistemi kurmak ya da aynı amaca yönelen kurallar saptamak için bu gözlemlerin aktarıldığı birleştirme x merkezine ya da yerine genel olarak bilim, sanat ya da bilgi dalı adı verildi.” (Diderot ve D'alambert, 2000: 235)

Burada Denis Diderot, sanatı bir yandan soyut ve metafizik olarak nitelendirirken diğer yandan onu dönemin akılcı yaklaşımıyla varlığı gözlemleyen ve onunla ilgili kurallar, sistemler oluşturan bir dal olarak görmektedir. Benzer biçimde France Farago da sanatın gerçekle ilişkisi üzerinden bir tanımlama yoluna başvurur. O, gerçeğin yansıtılmasını ve yeni bir dünya yaratılmasını sanatın temel ögesi olarak değerlendirmektedir. Bir görüntüden ortaya çıkan sanat, gerçeği göstermek için yeni bir dünya oluşturur. Ona göre gerçek, estetik bir heyecan veren, yansıtıcı özelliğe sahip eserle ifade edilmiştir (Farago, 2011: 27). Anlaşılacağı üzere Farago sanatı, gerçeği estetik bir zevkle yansıtan bir kavram olarak almaktadır. Özellikle ilerleyen sayfalarda yazarların romanlarda kurmaca ile gerçek arasındaki ilişkiyi sorunlaştırmalarında sanatın bu özelliği etkili olmuştur denebilir.

Sanatın gerçekle, var olanla ilişkisi üzerinde duran bir diğer kişi Nejat Bozkurt'tur. Bozkurt, sanatın var olan ile var olmayan arasında bir yerde olup ikisini aynı çatı altında buluşturmaya çalıştığını belirtir. Ayrıca insanın benliğinin kişiliğe dönüşmesi süreci olarak da düşünmektedir. Son olarak yine insanın dışındaki dünyaya duyduğu ilginin ve bilinmeyenlerin çekiciliğini besleyen bir eylemdir sanat (Bozkurt, 2014: 9). Alıntıda öne çıkarılan sadece sanatın var olanla ilişkisi değildir. Bozkurt, benlik, kişilik açısından da kavrama bakılması gerektiğine dikkat çekmektedir. Daha önceki tanımlamalarda sanatın kendisi üzerinden çıkarımlarda bulunma söz konusuysen Nejat

Bozkurt belki sanatçı belki de izleyici diyebileceğimiz bir taraf üzerinde durmaktadır. Bir başka yazar, José Ortega Y Gasset de (1883-1955) bireyin arayışının bir yansıması olarak sanatın önemini vurgulamaktadır. O, sanatı günlük yaşamdan ve onun getirdiği sıradanlıktan uzaklaşıp yeni bir anlam arayışı olarak görmektedir. Bu sayede sanatçıların eserleriyle benliklerinin gizli kalmış yerlerine dahi anlam bulduklarını düşünmektedir (Gasset, 2013: 8). Benzer şekilde Demet Taşdelen ve Aslı Yazıcı'nın ortaklaşa hazırladıkları çalışmada “Söyleyebileceğimiz temel şeyler bu etkinliğin insanın yaratıcı ürünü olduğu, bir süreç olduğu ve sanatçı, sanat yapıtı ve izleyici arasındaki ilişkinin bir sonucu olduğudur” derler (Taşdelen, 2012: 33). Burada da sanatın yapı taşlarının sanatçı, sanat yapıtı ve izleyici olduğu üzerinde durulmaktadır. Ayrıca diğerlerinden farklı bir bakışla sanatın yaratılan, yapma bir kavram olduğuna vurgu yapılmaktadır. Başka araştırmacılar da aynı konuya değinme gereği duymuşlardır. Örneğin Ömer Naci Soykan (1945-2017) “Buna göre sanat da bir tekhne onto'dur, insanın önüne koyduğu, meydana getirdiği bir varolandır. Ayrıca, insan elinin biçimlediği fiziksel varolanın da bu yolla insan dünyasına katılmasıyla o da bir 'tekhne onto' olur” der (Soykan, 2015: 21). Yazar, tekhne onto'yu “yapma varolan” sözcükleriyle Türkçeye çevirmektedir (Soykan, 2015: 21). Alıntılarda Soykan'ın fiziksel ile yapma var olanı birbirinden ayırdığı görülmektedir. Fiziksel var olan dünyayı ve içindekileri anlatmak için kullanılırken, yapma var olan insan tarafından ortaya konulan “sanat” olarak düşünülmektedir denebilir. Sanat hakkında bu tanımlayıcı cümleleri kuran araştırmacıların yanında sanatı, sanat eserini ve sanatçıyı bir çerçeve içinde değerlendiren Martin Heidegger (1889-1976) vardır. Onun yaptığı tanımda bütün kavramlar birbirine gönderme yapacak şekilde ele alınmaktadır. *Sanat Eserinin Kökeni* adlı eserinde “Sanat eserinin ve sanatçının kökeni sanattır. Köken, sanat eserinin içinde varolanın varlığının oturduğu, varlığın geldiği yerdir” der (Heidegger, 2011: 55). Başka bir sayfada da benzer şekilde sanat eserinin kökenin sanat olduğunu belirtir. Günümüzde bu konu üzerine düşünen yazarlardan olan Arthur Danto (1924-2013) da sanat ürünleri için genel bir tanıma ulaşmak çabasıyla şu açıklamaları yapar: “*Sıradan Olanın Başkalaşımı* adlı kitabımda, bir şeyin sanat olabilmesinin gerekli koşullarının anlam ve cisimleştirme olduğu ortaya çıktı” (Danto, 2015: 128). Başka bir yerde de anlam ve cisimleşme sözcüklerinin yanına eklemelerde bulunmaktadır: “Daha önce yaptığım sanat tanımını (cisimleşmiş anlam) sanatçının becerilerini de kapsayan bir

koşulla zenginleştirmek istiyorum. Descartes (1596-1650) ve Platon'un sözlerinden hareketle sanatı 'gündüz düşleri' sözleriyle tanımlayacağım" (Danto, 2015: 57). Danto'nun "gündüz düşleri" adlandırmasını sanatın gerçekle ilişkisi açısından yorumlamak mümkündür. O da bazı düşünürler gibi sanatın gerçek dünyanın içinde bir kurgu, düş olduğunu vurgulamaktadır. Bu bakış özellikle bireyi öne çıkaran yazarların romanlarda sanatı ele alış biçimleriyle uyum göstermektedir. Onların sanat algısında da kurgu, kurmaca, düş etkili olmaktadır.

Birçok yazar, araştırmacı, sanatçı kavramı tanımlama çalışmalarına günümüzde devam etmektedir. Bunun çalışmada incelenen romanlara da yansıdığı gözlenmektedir. Her yazar yazdığı eserde kendi bakış açısına uygun sanat, sanatçı ve sanat eseri tanımları yapmaktadır denebilir. Kazandığı her anlamla birlikte sanat, çok katmanlı ve aynı zamanda dağınık bir alan olmuştur. Bundan ötürü aynı kişiler sanatın tanımlanması sırasında her zaman karşılaşılan bazı zorlukları dile getirmektedirler. Zorlukların ilki tarihsel süreçtir. Bir insan ürünü olarak sanat, ilk andan itibaren sürekli hem kavram hem de ürün anlamında değişime uğramıştır. İlk Çağ'da, Orta Çağ'da ya da günümüzde sanatı tanımlayan unsurlar farklı farklıdır. Aynı zamanda süreç içinde onun üretiminde uygulanan teknik ve biçimsel gelişmeler de kavramın tanımının yeniden gözden geçirilmesine neden olmuştur. Günümüzde hazır nesnelerin sanata dönüştürülmesi, neyin sanat olduğunu tartışmaya açmıştır. Konuyla ilgili Denis Dutton (1944-2010) şu açıklamayı yapar: "Sanat biçimleri ve teknikleri değişip geliştikçe, sanatsal modalar gelip geçtikçe sanat kuramı da ayak uydurur, odağına ayar verir, değerlerini değiştirir" (Dutton, 2017: 61). Sanat kuramının işini zorlaştıran diğer bir nokta kültürel çeşitliliktir. Sanat, farklı toplumlarda ve onların ait oldukları kültürlerde değişik bakış açılarına ve tanımlara sahip olmuşlardır. Burada diğer birçoğunda olduğu gibi sanatın da Batı'da belli bir zamandan sonra özerk anlam kazandığını belirtmek gerekir. XVIII. yüzyıldan sonra sanatın zanaattan ayrılarak "güzel sanat" anlamı kazandığı görülür. Larry Shiner (1934-) *Sanatın İcadı*, Gregory Jusdanis (1955-) *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür* kitaplarında bu konuya ayrıntılı biçimde yer verirler. Jusdanis "Bizim sanattan anladığımız şey, yani edebiyat, mimarî, heykel, dans, tiyatro ve opera gibi bütün güzel sanatları kapsayan sistem on sekizinci yüzyılın ürünüdür" (Jusdanis, 1998: 135). Günümüzde kabul ettiğimiz bütün güzel sanatların kavramsal ve özerk olmaları belli bir zamandan sonradır. Benzer şekilde Arthur C. Danto da sanatın Batı merkezli olmasına

vurgu yapar: “Sanat *Batı* medeniyetinin en büyük başarılarından biri olabilir elbet; fakat bu, söz konusu tanımlayıcı niteliğin İtalya’da başlayıp Almanya, Fransa, Hollanda ve en sonunda Amerika’da dâhil olmak üzere diğer ülkelere yayılan sanat için geçerli olduğu anlamına gelir; tüm sanat için öyle olması gerektiği anlamına değil” (Shiner, 2013: 20). Sanatın Batı merkezli tanımları diğer toplumlarda her zaman kabul görmemiş olabilir. Hatta birçok ilkel toplum sanat icra ederken bu tanımlardan habersizdir denebilir. Bu nedenle farklı toplumlarda farklı sanat uygulamaları ve de tanımları ile karşılaşmak mümkündür. Diğer bir zorluk ise tarihsel süreç ve farklı topluluklarda ayrı bir sanat algısıdır. Bazı durumlarda aynı dönemde aynı toplumda farklı sanat anlayışları da görülebilmektedir. Özellikle 20. yüzyıl, sanat akımlarının çeşitliliğiyle ön plana çıkmıştır. Bu akımların birçoğu da Batı kaynaklıdır. Baktığımızda hepsi sanata farklı bir pencereden yaklaşmayı amaç edinmişlerdir. Kübizm, Dadaizm, Sürrealizm vb. hep kendilerince bir sanat anlayışı ile tarih sahnesinde yer almayı yeğlemişlerdir. Ayrıca sanat kuramcısının ya da eleştirmenin de yaklaşımından kaynaklı sorunlar yine tanımları zorlaştırmıştır. Birkaç nedeni vardır kuramcılarının yaklaşımıyla ilgili. Bazıları sanat üzerine evrensel yargılarda bulduklarını iddia etse de tartışmaları buldukları zamanla sınırlı kalmıştır. Konuyla ilgili Denis Dutton şu açıklamalarda bulunur: “Estetik kuramlar evrensellik iddiasında bulunabilirler ama genellikle kendi zamanlarının estetik meseleleri ve tartışmalarına koşullanmışlardır. Hem Platon hem de Aristoteles kendi zamanlarının Yunan sanatını anlamlandırıp, estetiği kendi genel metafiziklerine ve değer yargısı kuramına bağlamayı amaçlıyorlardı” (Dutton, 2017: 60). Yazının devamında başka örnek kişiler üzerinden sanat tanımının evrensel ulaşamadığını ve sürekli değiştiğini vurgular. Dutton’un dikkat çektiği bir diğer zorluk yine kuramcılarının kendilerine alan açmak düşüncesiyle yaptıkları sert çıkışlardır. Sadece sanat kuramcılarında olmamakla birlikte birçok alanda bu çıkışları görebiliriz. Örneğin sanatçıların kendi manifesto metinleri de böyle bir sertliği içinde barındırmaktadır. Sanat akımları, felsefeciler vb. hepsinde kendinden öncekini yok sayarak bir alan açma çabası söz konusudur. “Sanat felsefecileri kuram üretmeye, ne kadar tuhaf ve sınırlı olursa olsunlar, tabii ki kendi estetik tercihlerinden, en sert estetik tepkilerinden başlamaya meyillidirler. Kant, şiirle yakından ilgiliydi ama resimde rengin işlevini reddetmesi o kadar sıra dışıdır ki bir görme bozukluğu olduğunu düşündürür” (Dutton 2017: 61). Anlaşılacağı üzere Kant gibi birçok felsefeci bu şekilde uç çıkışlar

yapmaktadır. Benzer şekilde kuramcının verdiği bu tür örneklere odaklanmak o an için alıcıyı etkilese de kimi durumlarda sanatın tanımlanması için yeterli olmaz (Dutton, 2017: 61). Böylece sanatın tanımlanması kuramcılarının çıkışlarından dolayı eksik ya da anlaşılabilir bir hal almaktadır. Bir diğer nokta sanat alıcısı ile ilgilidir. Sanat üretildikten ve çeşitli şekillerde sunumu gerçekleştirildikten sonra devreye alıcı girmektedir. Alıcının da sanat ile ilgili birikimi, bulunduğu ortam, ait olduğu kültür ortaya konulan ürünü algılamada etkilidir. Doğal olarak bu algılama sanatın tanımlanmış biçimini de çeşitlendirmektedir. Birçok alıcının düşüncesine göre birden fazla sanat tanımı sözcüğü kullanılabilmektedir. Sanatın tanımlanmasındaki güçlükleri başka şekillerde de dile getiren araştırmacılar bulunmaktadır. Bunlarla beraber konuyla ilgili Larry Shiner “Modern sanat idealleri ve pratiklerinin evrensel, ezeli ve ebedi olduğu ya da en azından eski Yunan’a veya Rönesans’a dek uzandığı yanlısına kapılmamız daha da kolaylaştıran şeylerden biri de bizzat ‘sanat’ (art) sözcüğündeki muğlaklıktır” der (Shiner, 2013: 22). Ona göre sanat sözcüğünün tüm çağları kaplayacak bir kullanımının olmaması sorunun temelini oluşturur. Ayrıca eski toplumlarda sanat, zanaattan kesin çizgilerle ayrılmadığı için kavramın bütün çağlarda var olan bir sözcük olarak düşünülmesi yanlış bir kanıdır (Shiner, 2013: 22). Arthur Danto *Sanat Nedir* kitabında önce kavramla ilgili şöyle bir tespitte bulunur: “Önde gelen estetikçiler, tüm durumları kapsayan tek bir nitelik olmadığı için sanatın tanımsız olduğuna karar vermiştir” (Danto, 2015: 15). Daha sonra bu tanımlanamama meselesini çözmek için kapsayıcı bir öneride bulunma yoluna gitmiştir. O, “Tanım, sanat eserleri için evrensel olanı yakalayabilmelidir. Bunu da eserlerin ne zaman yapılmış ya da yapılacak olduğunu hesaba katmaksızın yapılmalıdır” der (Danto, 2015: 51). Lev Nikolayeviç Tolstoy (1828-1910) ise sanatın güzellikle birlikte düşünülmesine karşı çıkmaktadır. Sanatın tanımlanamamasının nedeni güzellik ve hazdır. “İnsanlar sanatın anlamını ancak bu etkinliğin güzellik, yani haz olmadığını gördüklerinde anlayacaklardır. (...) Sanat üzerine dağ gibi kitaplar yazılmış olmasına rağmen, bugüne dek sanatın doğru dürüst bir tanımı yapılamamıştır. Nedeni de, sanat kavramının temelinde güzellik kavramının konulmuş olmasıdır” (Tolstoy, 2016: 46). Ahmet Şişman sorunun insanın bilinç ve bilinçaltının çeşitliğinden kaynaklandığı fikrindedir.

“Sanatı eksiksiz bir şekilde tanımlayabilmek çok güçtür. Çünkü sanat, nesnel dünyanın, insanların bilinçaltına yansıttıkları estetik çözümlerle yakın ilişkilidir ve öznel, göreceli değerlere dayanır. İnsanların bilinçaltında

oluşturdukları ve bilinçle kavradıklarının pek çok değişiklik içermesi ve kabul görenlerin çeşitliliği kadar sonsuzluk içinde olması, bu tanımları bir noktada bitirememektedir” (Şişman, 2011: 1).

Şişman diğer araştırmacılardan farklı bir noktaya dikkat çekmektedir. Daha çok sanat ürününü ortaya koyan bilincin birçok düşünceye, hayale ev sahipliği yapması odağa alınmaktadır. Şişman’ın sanatçı üzerinden bir açıklama yaptığı söylenebilir.

Zorlukların farkında olan bazı yazarlar ise tanım arayışı yerine sanatta bulunması gereken evrensel değerleri ya da özellikleri ortaya koyma yoluna gitmişlerdir. Evrensel özellikleri gösterme yoluna giden araştırmacılardan biri Ömer Naci Soykan’dır. *Estetik ve Sanat Felsefesi* kitabının “Varlıksal Bakımdan Sanatın Neliği” bölümünde sanat için belirlediği dört başlık vardır. Bunlar “Pathos”, “Tekhne”, “Mimesis” ve “Poesis”dir. Yaptığı araştırmayı şu şekilde açıklamaktadır: “Yaratmanın ardına düşerken ele alacağımız kavramların filozoflarca belli başlı kullanımlarının izini sürmek, hem yolumuzdan sapmamızı önler hem de philosophia perennis’e (hep yeniden gelen felsefeye) katılmamızı sağlar. Biz de öyle yapacağız” (Soykan, 2015: 150). Anlaşılacağı üzere Soykan, bu kavramların ne olduğunu tarihsel süreçteki kullanımlarıyla birlikte bize sunar (Soykan, 2015: 150-210). Selçuk Mülayim de *Sanata Giriş* kitabında birkaç maddede sanatın özelliklerini sıralamaktadır: “1. Sanat insan işidir, sanat eserini insan yaratır. (...) 2. Sanat eseri kalıcılık özelliği taşır. (...) 3. Sanat kesinlikle bir biçim yaratır, kendini biçim (form) ile ifade eder. (...) 4. Sanat bir oyun, oyalanma aracı veya lüks değildir.... Ancak sanat önünde sonunda denge ve tutarlılık içinde bir evrensel bildiri taşır” (Mülayim, 2008: 19). Bakıldığında bu özellikler sanatta bulunması gereken temel nitelikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat, insan ürünü olması nedeniyle en çok da doğadaki güzel olarak değerlendirilen manzara vb. unsurlardan ayrılır. İnsan ürünü olan sanat aynı zamanda geçmişten günümüze ve geleceğe kalmaktadır. Birçok eser ortaya korsa da asıl sanat özelliği taşıyanlar geçmişten bugüne gelebilmiştir. Müzikten mimariye tüm sanatlar ne kadar soyut da olsalar bir form ya da biçim barındırırlar. Kimi zaman bu biçim klasik bir yapıdadır ve alıcı tarafından çok kolay algılanır. Kimi zaman da daha karmaşık ve algılanması uzun zaman alır, çaba gerektirir. Öyle ya da böyle sanatlar barındırdıkları özelliklerle yerelden çıkıp evrensel olma özelliğini taşımaktadır. Başka araştırmacılar da sanatta evrensel özellikleri verme çabasında olmuşlardır. Bunların en kapsamlısı Denis Dutton’un sıraladığı özelliklerdir. O, kitabının “Sanat Nedir?” adlı bölümünde önce

yukarıda da değindiğimiz açıklamalarıyla sanatın tanımlanmasındaki sıkıntıları dile getirir. Ardından şu açıklamalar ile listeyi aktarmaktadır: “Sanatın kültürler üstü özellikleri, temel maddelerden oluşan bir listeye indirgenebilir. Sanatı bir dizi *küme ölçüt* ile tanımlayan bu maddeler aşağıdaki listede on iki tane olarak sıralanmıştır” (Dutton, 2017: 63). Listede şu özellikler vardır: 1. Doğrudan haz, 2. Beceri ve Ustalık, 3. Tarz, 4. Yenilik ve Yaratıcılık, 5. Eleştiri, 6. Temsil, 7. Özel Odak, 8. Bireysellik İfadesi, 9. Duyusal Doygunluk, 10. Düşünsel Meydan Okuma, 11. Sanat Gelenekleri ve Kuramları, 12. Hayal Gücü Deneyimi (Dutton, 2017: 64-72). Dutton bu listeye almadığı özellikleri de geri kalan kısımda verir. Ayrıca neden almadığına açıklık getirir. Almadığı özelliklerin ilki “biçim” ve “içerik”tir. Çünkü o, bunların kuramcılarının ele aldığı meseleler olduğunu ve evrensel nitelik taşıyamayacağını belirtir (Dutton, 2017: 72). Diğerleri “sadece profesyonel olarak değil, aynı zamanda yenilikçilik, ayrık veya toplumsal olarak biraz yabancılaşmış olarak algılanması”, “insan yapımı olmak”, “izleyici için üretilmiş olma veya eyleme geçirilmiş olmak”, “Kültürel kimliği temsil veya ifade ediyor olmak” (Dutton, 2017: 73-74). İnsan yapımı olmak ve izleyici için üretilmek sanatın her şeyden önce sorgusuz ilk özellikleri olduğu için listede yer almalarına gerek görülmez. Diğerleri de yine sanatın evrensel özelliği olamayacakları için listede yer almazlar (Dutton, 2017: 74). Görüleceği üzere Dutton, geniş ve kapsamlı bir liste ile sanatın evrensel ilkelerini vermeye çalışmaktadır.

Sanat felsefesi alanında ise sanatı tanımlamaya ve anlamlandırmaya çalışanların başında Platon (Eflatun) gelmektedir. Onun farklı kitaplarda bu konudaki düşünceleri değişkenlik gösterse de *Devlet*'in “Onuncu Kitap”ında söyledikleri hala önemini korumaktadır. Eserde gerçeğin, “idea”nın yani değişmeyen, hakiki, sonsuz olanın peşinde olan Platon için sanat taklidin (mimesis) taklididir. Bunu da sedir / marangoz (dülger) / ressam üçlüsüyle anlatma yoluna gitmektedir. Ona göre sedir’in aslı Tanrının yarattığıdır. Marangozun yarattığı ise sedir ideasının taklididir. Ressamın yaptığını ise şöyle değerlendirmektedir: “–Ressam ne oluyor peki? Ona da sedirin işçisi, yapıcısı diyebiliriz miyiz? / –Hiç de diyemeyiz. / –Öyleyse sedirin nesi olur ressam? / –Ötekilerin yaptığı şeyin benzetmecisi demek uygun olur gibi geliyor bana. / –Güzel! Demek bir şeyin aslından üç derece benzetmeci diyorsun” (Platon, 2012: 339). Platon, bu açıklama ile ressamın yaptığı sedirin gerçekten uzak, taklidin taklidi olduğunu tespit ettikten sonra şairin de aynı nitelikleri kendinde barındığına değinir. Benzer nedenlerle

şii, tragedyayı özellikle Homeros'u eleştirir ve onların kuracağı devlette yer almamasını ister (Platon, 2012: 340). "Onuncu Kitap" bölümünde sık sık sanatın taklidin taklidi olmasından dolayı gerçekten uzak bir yapıda olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca ona göre sanat coşkulu duygulara yer verdiği için de devlette yer almamalıdır çünkü "ideal"i, "mutlak"ı arayan Platon, duyguların değişken ve taklidinin kolay olmasını göz önünde bulundurarak onlardan uzak durulması fikrini benimsemektedir (Platon, 2012: 349). Kısacası duyguları ele aldığı için insanı gerçekten ve akıldan uzaklaştıran sanat, onun kurduğu devlette yer bulamamasına rağmen "sanat taklittir" düşüncesi sanat felsefesi ve sanat tarihinde günümüze kadar üzerinde durulan ve tartışılan bir mesele olmuştur.

Öğrencisi Aristoteles, tıpkı Platon gibi sanatın taklit olduğunu söylemeye devam etmektedir. Onun sanatla ilgili görüşlerini *Poetika* kitabında bulmak mümkündür. Kitabın daha ikinci maddesi sanatın ne olduğunu ifade eden bir açıklamadır. "O halde epos, tragedya, komedy, dithrambos şiiri ile flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmı, bütün bunlar genel olarak *taklittir (mimesis)*" (Aristoteles, 1995: 11, vurgular çevirmene ait). Burada bazı sanat çeşitlerini sayarak onların taklit olduğunu ilan etmektedir. Kitabın ilerleyen bölümlerinde başka sanatları ve de sanatçıları ekleyerek bu düşüncesini tekrarlar (Aristoteles, 1995: 75). Her ne olursa olsun sanatın temeli taklide dayanmaktadır. Filozof, taklidi aynı zamanda sanatları sınıflandırmada kullanmaktadır. Kimi sanatlar "renkler ve figürler" aracılığıyla taklit eder. Kimileri ses aracılığıyla taklit eder; sonuç olarak taklit, ya ritim, ya söz, ya da harmoni aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Sanatlar da bu araçlarından hangisini kullandıklarına göre sınıflanır. Aristoteles kullandıkları taklit araçlarına göre sanatları resim, müzik, dans ve şiir olarak ayırmaktadır (Aristoteles, 1995: 11-12). Aristoteles'in sanat anlayışını ortaya koyan diğer önemli kavram "katharsis"tir. Kavram, sanatın nasıl bir amacı olması gerektiğini kendi içinde barındırmaktadır. Filozof, kavramı öncelikle tragedya ile ilişkilendirerek bize sunmaktadır: "Bu bakımdan tragedya, salt bir öykü [mythos] değildir. 'Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir' (kathasis)" (Aristoteles, 1995: 22). Filozofun tragedyaya biçtiği görev, sanat eserinin güzel ya da yaratıcı olması yani estetik bir amaç değildir. Kişiyi acıma ve korku duygularıyla tutkulardan uzaklaştırmak, bir şekilde "doğru"ya yönlendirmektir. İsmail Tunalı konuyla ilgili şu açıklamalar yapar: "Burada asıl önemli olan,

Aristoteles'in sanatların ereğini bir moral değer olarak belirlemesidir. Sanat estetik bir hoşlanma için değil, ama moral bir değer için belirlenir; bu moral katharsis sürecinde objektifleşir" (Tunalı, 2008: 116). Kısacası sanatın ahlaki bir işlevi olup olmadığı tartışmasının Aristoteles'ten beri bir mesele olarak karşımıza çıktığı söylenebilir. İlk defa onun kullandığı ve açıkladığı "katharsis" kavramı bu tartışmaların merkezinde yer almaktadır. Bu nedenle de ustası Platon gibi sanatın taklit olduğunu söyleyen Aristoteles, özellikle bir arınma olarak nitelediği "katharsis" ile sanat ve estetik kuramlarına önemli bir katkı sunmaya devam etmektedir.

Sanatın tartışılmasında ve üzerine konuşulmasında önemli katkısı olan bir diğer kişi İmmanuel Kant'tır. Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi* adlı kitabında "Estetik Yargı Yetisinin Analitiği" bölümünün "Genel Olarak Sanat Üzerine" başlığında "sanat" üzerinde durmaktadır. Kant sırasıyla doğa, bilim ve zanaat ile sanat arasındaki farkı ortaya koymak istemektedir. İlk ele aldığı konu doğadır. Önce sanatın bir tanımını yaparak açıklamalarına başlar Kant. Sanatı "özgürlük yoluyla" üretilen ve akli temel alıp istekle yapılan üretim olarak ele almaktadır (Kant, 2016: 116). Bu şekilde sanatın belirleyici özelliklerini özgürlük, akıl ve istek (keyfilik) olarak ortaya koymaktadır. Bu kavramlardan yola çıkarak doğa ile sanatın farkını açıklamaktadır. Kant'a göre arının yaptığı petek "akla" dayanmadığı ve içgüdüsel olduğu için değerlendirmek mümkün değildir. Doğanın olağan döngüsü içinde bir üründür. Ayrıca diğer belirleyici nitelik olan "istek ve özgürlük" kavramını da bu örnek içinde değerlendirmek mümkündür. Arının tersine insan kendi istek ve özgür iradesiyle sanat üretmektedir (Kant, 2016: 116). Kant sanatı bilimden ayırarak onu özerk bir alanda incelemeye devam etmektedir. Burada ise "yapmak", "beceri" ve "bilmek" kavramları belirleyici olmaktadır. Sanat içinde "yapma"yı ve "beceri"yi taşıırken bilim için önemli olan "bilmek"tir: "*Sanat*, insan becerisi olarak, *bilimden* ayrıdır (*yapabilmenin bilmeden* ayrımı gibi), tıpkı kılğısal yetinin kurumsal yetiden, uygulayımın kurmadan (ölçme sanatının geometriden) ayrı olması gibi" (Kant, 2016: 116). Bir tarafta sanata diğer tarafta bilime ait olanlar verilmektedir. Yapmak, kılğısal yeti sanat tarafında yer alır. Bilim tarafında ise bilme, kuramsal yeti bulunmaktadır. Bu ayırmadan sonra sanatı -yukardaki alıntıda da geçtiği üzere- bilimden ayıran diğer nitelik beceridir. Kişi her ne kadar bilgiye sahip olsa "Yalnızca birinin yapılacak olanı tam olarak bilse bile gene de bu nedenle hemen onu yapacak beceriyi taşıdığı zaman yapılan şeye sanat denir" (Kant, 2016: 116-117). Sanatı

belirleyen iki temel özellik yapılan bir şey olması ve insan becerisinin ürünü olmasıdır. Bu özellikleriyle de bilimden ayrılmaktadır.

Sanatın ne olduğunu ortaya koyarken Kant, onun zanaatla olan ilişkisini üçüncü bir başlıkta ele almaktadır. Kant'a kadar sanat ile zanaat arasında bir ayırım gözetilmemektedir. Hatta zanaatın sanattan üstün tutulduğu noktalar söz konusudur. Kantla birlikte artık sanat zanaattan ayrılarak kendi başına bir alan olmaktadır. “*Sanat zanaattan da ayrılır; birinciye özgür denilirken, ikinciye ücretli sanat da denilebilir*” (Kant, 2016: 117). Doğa konusunda olduğu gibi sanatı zanaattan ayırıcı özellik özgürlüktür. Sanat bu anlamda sanatçının isteğine ve hayalindeki tasarımı gerçekleştirme özgürlüğüne bağlıdır (Kant, 2016: 117). Buradaki açıklamalardan anlaşılacağı üzere doğa, bilim ve zanaat ile farkını ortaya koyarak Kant'ın sanatı daha özerk kılma çabasında olduğu söylenebilir.

Sanat hakkında görüşleri ile öne çıkan bir diğer felsefeci Georg Wilhelm F. Hegel'dir (1770-1831). *Estetik Üzerine Dersler* kitabı güzel sanatlar üzerine verdiği derslerin derlenmesinden oluşmaktadır. Hegel'in amacı sanatın tanımını yapıp amacını açıklayıp yine tanımını yaptığı güzelin sanat eserinde ortaya çıkışını açıklamaktır. Hegel, sanat üzerine düşüncelerini felsefesinin temel niteliği olan “tin” (geist, idea) ile birlikte düşünmektedir. “Sanat tinin kendisini tam ve somut olarak olduğu şey kılmasının zorunlu bir aracıdır. Bu yüzden, sanat, tinin mutlak bir ‘gereksinimi’dir” (Altuğ, 2012: 306). Bu gereksinim ile bir sanat ürünü ortaya koyan insan, tinini ve kendini tanımaya başlamaktadır. Böylece Hegel, sanatın amacını da ortaya koymaktadır. O, Platon ya da Aristoteles'in aksine sanatı bir taklit olarak görmemektedir. Bu noktada sanat ile doğa arasında taklide dayalı “rekabet”in yersiz olduğunu öne sürmektedir. Aksi durumda sanatın filin ardında sürünen bir solucan gibi olacağını belirtmektedir (Hegel, 2012: 43). Ayrıca Hegel, kategorize ettiği tinler arasında yer alan “mutlak tinin” içinde din ve felsefe ile birlikte sanatı da değerlendirmiştir. Sanat da bu aşamada tarihsel olarak sembolik, klasik ve romantik olmak üzere üçe ayrılmaktadır. Sembolik aşamada idea tam olarak şekillenmemiştir. Bu nedenle de sanat ideayı tam olarak ifade etmekte zorlanır. Ayrıca sembolik sanat, sürekli biçim ile içerik arasında sürekli çatışmanın bulunduğu bir alandır. Bu sanatın temsilcisi ise maddi yönü yüksek olan mimarîdir (Hegel, 2012: 75-77, 83). Diğer bir aşamada, klasik sanatta artık ideadaki belirsizlik ortadan kalmıştır. Bundan dolayı içerik ile biçim arasında bir uyum ortaya çıkmıştır.

Uyum, ideanın tam ve özgür biçimde ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Hegel'e göre klasik sanat bu tamamlanmış ideanın üretimini ve görünümünü sağlayan ilk biçimdir. Heykel sanatı ise klasik sanatın temsilcisi olarak ele alınmaktadır (Hegel, 2012: 77-78, 84). Son olarak romantik sanat gelmektedir. Bu aşamada klasik sanattaki duyuşsal algının yerini duygu almaktadır. Ruhun iç yaşantısı, öznelliği vb. konular sanatın meselesi haline gelir. Bu nedenle romantik sanat fiziki olan yerine içsel dünyayı merkeze alıp onun tasarımı ile uğraşmaktadır. Romantik sanatın temsili ise resim, müzik ve şiir ile olmaktadır (Hegel, 2012: 77-78, 84). Hegel'in bu sınıflandırması daha sonraki süreçte sanat tarihi ve felsefesi açısından önemini korumuştur.

Sonuç olarak sanat, çağlar boyu insanla birlikte var olmuş bir etkinlik olarak günlük hayatımızda daima yer etmektedir. Onun her yazar, sanatçı, felsefeci vb. tarafından kendi bakış açılarına uygun bir tanımlama yapıldığı görülmektedir. Kimisi sanatın gerçekte ilişkisini merkeze alarak tanımlama çabası içinde olmuştur. Kimisi sanatın kurgu, yapma bir ürün olduğunu düşünerek tanımlama yapmıştır. Sanatın duyguyla olan ilişkisi de bir tanım yapmada önemli olmuştur. Ancak yapılan tanımlar yine de eksik kalmıştır. Sebep olarak sanatın sözcük olarak sorunlu olduğunu düşünen araştırmacılar vardır. Benzer şekilde tanımların evrensel değil de günlük olması da sorunludur. Bir başka sorun da onun güzel ile olan ilişkisidir. Sanatın güzelle birlikte düşünülmesi tanımlamayı güçleştirir. Ayrıca sanatçının ya da insanın bilinç ve bilinçaltının zenginliği sanatın bir tanımının yapılmasına engeldir. Ancak bu zorlukları da göz önünde bulundurarak sanatta bazı evrensel özellikleri yakalamak mümkündür. Sanatın insan ürünü olması ve bir izleyici için üretilmesi burada temel ölçütler olarak ele alınabilir. Buna paralel olarak Dutton'un belirlediği on iki madde bu konuda önemli bir çalışma olarak değerlendirilebilir. Sonrası için de sanatın tanımından ziyade ürünlerden yola çıkarak evrensel özellikler yakalamak işi daha da kolaylaştırıcı bir çaba olarak görülebilir. Daha öncede de değinildiği üzere 1950-1980 arası romanda da benzer şekilde yazarların romanlarında kendilerince bir sanat tanımlama yaptıkları ve düşüncelerini roman kişileri aracılığıyla söyledikleri görülmektedir. Üçüncü bölüm ve dördüncü bölümde onların eserlerine yansıyan bu unsurlar üzerinde durulacaktır.

1.1.1. Sanat ve Zanaat

Sanatı tanımlama çabası daha önce belirtildiği üzere birçok farklı düşünceyi, sistemi ve olguyu beraberinde getirmektedir. Buna bağlı olarak sanattan bahsedilen her ortamda üzerinde durulan olgulardan biri de zanaattır. Sanatın zanaatla bağı yüzyıllardır sorgulanagelmiş bir mesele olarak günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Burada da sanat ile zanaat arasındaki ilişki yeniden gözden geçirilecektir. Sanat başlığında olduğu gibi bu bölümde de önce zanaatın sözlük tanımları üzerinde durulacaktır.

Sanat ile zanaat ya da sınaat köken olarak aynı yerden gelmektedir. İkisi de Arapça “s” ve “n” köklerinden gelmektedir. Bu kökü oluşturan “Sun” kelimesi ise yapış, yapma anlamındadır (Develioğlu, 1993: 964). Benzer bir ortaklıktan Larry Shiner *Sanatın İcadı* kitabında bahsetmektedir. Sanatın tanımını yaparken daha önce ifade ettiğimiz gibi onun zanaatla olan ilişkisini Latince “ars” ve Yunanca “techne” sözcükleriyle açıklar. İkisi de “at terbiyeciliği şiir yazma, ayakkabıcılık, vazo ressamlığı ya da yöneticilik gibi insan becerilerini ifade etmek için” kullanılır (Shiner, 2013: 22). Ars ve techne sözcüğü ve sanat-zanaat kullanımı ile ilgili Ömer Naci Soykan da açıklamalara yer vermektedir. Genel olarak Yunanca, Latince ve Türkçe’de benzer sorunların yaşandığına dikkat çekmektedir. Örneğin “Yunanca ‘techne’ sözcüğü, sanat, bilgi, bilim, uğraşı, el işi, teknik, bir şeyin öğrenilmesine ilişkin yazı ya da kılavuz, sanat yapıtı, sanat çalışması gibi orta yerinde sanat-zanaat olan birbiriyle ilişkili anlam alanlarını kapsar” (Soykan, 2015: 161). Zanaatın sanatla olan bağı sözcüğün günlük hayatta birçok aynı anlamı içinde barındırmasından dolayıdır. Türkçe’de de günlük kullanımda bu çift anlamlılığın devam ettiği söylemektedir. Sanat ile hem bir roman, resim gibi sanat ürününü hem de yemek sanatı, marangozluk sanatı vb. zanaatı kapsayacak şekilde kullanılabilirdiğine dikkat çekmektedir (Soykan, 2015: 163). Benzer şekilde Türkçe sözlükte sanat maddesinin açıklamalarının birinde zanaat ifadesi yer alır. Zanaat da ise böyle bir açıklama ya da gönderme bulunmamaktadır:

“**zanaat** is. (zana:at) Ar. sina’at 1. İnsanların maddeye dayanan gereksinimlerini karşılamak için yapılan, öğrenimle birlikte deneyim, beceri ve ustalık gerektiren iş, sina’at: “Âşık Mehmet yalnız bir zanaat sahibi değil, bir sanatkardı.” -Y.K. Karaosmanoğlu. 2. El ustalığı isteyen işler.” (Akalin vd., 2005: 2223)

Açıklamalarda daha çok zanaatın temel özelliklerinin öne çıkarıldığı söylenebilir. Burada “insanın maddi ihtiyacını karşılamak”, “öğrenimle birlikte deneyim”, “beceri ve ustalık” ve de “el ustalığı” zanaatın ne olduğunu açıklayan ifadelerdir. Konu üzerine yazan araştırmacılar da hemen hemen sözlükte yazılan bu açıklamalar etrafında zanaatın özelliklerini belirleme yoluna gitmişlerdir.

Zanaat ürünü olarak karşımıza çıkan nesnelere birçoğu, temel olarak bir “insanın maddi ihtiyacı karşılamak” ya da diğer bir ifadeyle bir amaca hizmet etmek için üretilirler. Bu da zanaatın temel ve değişmez bir unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin bir marangozun atölyesinde masalar ürettiğini düşünelim. Kimisi katlanır, kimisinin bacakları uzun, kimisinin ebadı diğerlerine göre farklıdır. Bunların hepsi bir amaca hizmet etmek için üretilmiştir. Birisi çalışma masası için ideal kullanıma sahiptir. Bir diğeri de geniş bir ailenin akşam yemeğini rahat bir şekilde geçirebilmesi için tasarlanmıştır. Bazen de marangoza gidildiğinde öncelikli olarak ne için kullanılacağı sorulmaktadır. Bu noktada masayı alan kişinin hangi amaçla kullanacak olduğu önemli bir noktadır. “Biraz farklı bir bakış açısından bakıldığında zanaat, faydalı bir şekilde faaliyette bulunmaktadır; dans edilebilecek bir müzik çalmak, konuklara güzel bir yemek servisi yapmak, (...) bir evi orada yaşayan kişileri memnun edecek şekilde temizlemek” (Becker, 2013: 324). Günlük hayat içinde bir amaç için üretilmiş, insanların kullanımına sunulmuş veya bir köşede süs amaçlı duran birçok eşya zanaat ürünü çerçevesinde düşünülebilir. Bu nedenle “Zanaat, ihtiyaçlarımızı gidermeye yarar; bize giyilecek elbiseyi, oturulacak evi, sürülecek motoru, geçilecek köprüyü, denizleri aşacak gemiyi sağlar” (Irwin, 1991: 38). Fayda ve amaç eski çağlardan beri zanaatın temel niteliklerinden biridir. Ancak 18. yüzyılın sonundan itibaren sanat ile zanaat ayrılmaya başlamıştır. Bu ayrım beraberinde bazı algılayışları beraberinde getirmektedir. Bunlardan ilki ve en önemlisi zanaatın sanattan daha düşük bir kategoride olduğu algısıdır. Buna göre de etrafında çeşitli tanımlayıcı sözcükler belirir. Artık zanaatın temel özellikleri arasında fayda, amaç da yer alır.

Bir diğer özellik ise zanaatçının ürettiği nesneyi sunduğu bir “müşteri” ya da “işverenin” olmasıdır. Günümüzde müşteri ya da işveren hangi amaç için kullanacağını belirterek zanaatçıya sipariş vermektedir. Hemen hemen tüm çağlar boyunca zanaat ile onun alıcısı müşteri arasında bu ilişki sabit kalmıştır. Eski toplumlarda bir tapınak ya da tanrı heykeli talep eden kral veya dini lider bir çeşit müşteridir. Günümüzde de günlük

hayat içinde evine yeni bir çalışma masası yaptırmak için marangoza giden kişi de aynı çerçevede değerlendirilir. Horvard S. Becker, (1928-2023) bu özellikle ilgili şunlara değinir: “Bu örgütlenme biçiminde işçi, yaptığı işi yapılacak işin ve sonucun ne olması gerektiğini belirleyen bir başkası -bir müşteri ve işveren- için yapar” (Becker, 2013: 324-325). Zanaat açısından alıntılarda “yapılan işi, yapılacak işin ve sonucun” müşteri açısından belirlenmesi önemlidir. Zanaatta yapılan işin müşteriye beğendirilmesi ve onun istediği şartlara uydurulması gerekir. Bu durum zanaatın ve zanaatçının kendi istediği ya da yaratıcılığı doğrultusunda hareket etmesini engellemektedir. Sanatın içinde olduğu düşünülen yaratıcılık, özgürlük ya da özgünlük tamamen olmasa da sınırlandırılmaktadır. “İşverenler işçilerin özel yeteneklerinin ve bilgilerinin olduğunu bilmekle beraber, sonuç hakkındaki nihai değerlendirmeyi kendilerinin yapmasını uygun görürler. İşçi, işleri yapmanın yöntemlerini zanaattan olmayan kişilerin bilmediğini bilebilir; ancak sonsöz söylemenin işverenin hakkı olduğu kabul eder” (Becker, 2013: 325). Kısacası zanaatçı ne kadar yetenekli olsa da kendince en güzel ürünü ortaya koysa da sonsözü söyleyecek olan müşteridir. Larry Shiner, *Sanatın İcadı* kitabında müşteri için herhangi bir ürün ortaya koymayı ve yapılan sözleşmeyi çoğu zaman tarihte sanatçı sayılan kişilerin aslında birer zanaatçı olduklarını savunmak için kanıt olarak sunmaktadır. Leonardo Da Vinci'nin 25 Nisan 1483 yılında Milano Meryem Ana Cemiyeti ile imzaladığı sözleşmeden bahsedip zanaatçının müşteri ile olan bağına işaret etmektedir. “Sözleşmeye göre Leonardo, arka planda ‘dağlar ve kayalar’ın bulunduğu ve ‘ortasında da... Altın kabartmalı parlak deniz mavisini içine Meryem Anamız’ın olduğu bir altar resmi yaparak ‘en geç Aralık 8’inde teslim edilecek’ti. Leonardo ayrıca ileride resimde oluşabilecek deformasyonları onarmayı da kabul ediyordu” (Shiner, 2013: 66). Görüldüğü üzere Leonardo Da Vinci'nin resimde hangi rengi kullanacağından teslim tarihine kadar her şey müşteri tarafından talep edilmektedir.

Müşterinin taleplerini yeterli seviyede, düzgün bir biçimde yerine getirmek ise alanında uzmanlık istemektedir. Zanaatın belirleyici bir diğer özelliği beceri ve beraberinde gelen ustalıktır. Birçok zanaat ürününün üretimi çeşitli zor aşamaları kapsamaktadır. Oymacılıkta ağacı şekillendirmek, ayakkabıcılıkta deriyi işlemek, bakırcılıkta bakıra desenler işleyerek bir fincan ya da cezve haline getirmek görünüşte kolay ama yapması zor olan işlerdir. Hepsi de kendi işinin ehli olan bir usta tarafından imal

edilebilmektedir. Usta olmak uzun bir süreci kapsamaktadır. “Pek çok zanaat dalı zordur, fiziksel becerilere ve birinci sınıf zanaatkârın zihinsel disiplinine hâkim olmak yılları gerektirir” (Becker, 2013: 325). Geleneksel zanaatlarda usta çırak ilişkisi esastır. Ustalığın kimi zaman babadan oğula, kimi zaman da el becerisine göre kalfa ya da çırağa geçtiği uzun bir yetiştirme süreci söz konusudur. “Serbest iş sahibi bir usta olmanın en önemli şartı, bir ustanın yanında çıraklığını tamamlayıp, lonca yetkililerinden izin almaktır. (...) Çıraklardan birçoğu, ustaların oğullarıydı” (Yi, 2017: 83). Bu süreçte bir taraftan her türlü beceri elde edilirken, bir taraftan kullanılan malzemeler aletler daha iyi tanınmaya başlar. Örneğin bir marangozun eline aldığı tahtayı ya da ağacı şöyle bir elinde evirip çevirmesi, hatta sallaması; göz hizasına tutup bakması tanıdık bir malzeme değerlendirme sahnesidir. Sonrasında müşteriye neler yapılabileceğini söyleyebilir. Ayrıca aynı malzemeden çok çeşitli ürünler ortaya koymak da bir ustalık ve beceri gerektirmektedir. Çömlekçinin bir kilden, bardaktan çeşitli hayvan ve insan figürlerine kadar birçok ürün ortaya koyabilmesi böyle bir özelliktir. Konuyla ilgili Becker şunları dile getirmektedir: “Ustalık kazanılmış konu alandan alana değişiklik göstermekle birlikte malzeme ve tekniklerin olağanüstü bir kullanımını gerektirir. Ustalık bazen de çok geniş bir teknik çeşitliliğe hâkimiyeti, bir şeyleri diğerlerinden daha iyi yapmayı değil, daha çok ve çeşitli şeyler yapmayı da kapsar” (Becker, 2013: 325). Anlaşılacağı üzere zanaatın temel yapı taşını ustalık ve beceri oluşturmaktadır.

Zanaatın tarihinden bahsetmek aslında sanattan, sanatçıdan, zanaatçıdan da bahsetmek demektir. Bu kavramlar süreç içinde birbiriyle doğrudan ya da dolaylı yoldan sürekli ilişki içinde olmuşlardır. Konu başlığı altında yine de ana hatlarıyla zanaatın tarihsel çizgide geçirdiği değişimleri gösterilmeye çalışılacaktır.

Zanaatın insanların maddi ihtiyaçlarını karşılamak için ortaya konulan bir uğraşı olduğunun tanımında yer aldığını belirtmiştik. Eski çağlarda da insanların barınma, yemek, giyinme gibi birçok temel ihtiyaçlarını karşılamak için zanaat ile uğraştıklarını söylemek mümkündür. Yemek için yaptıkları kaplar, çömlekler ya da giymek için hayvan derilerinden yaptıkları kıyafetler birer zanaat ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. İlk insanların bu uğraşını E. H. Gomrich (1909-2001) şu şekilde dile getirmektedir: “Birçok ilkel kabile oymacılıkta, sepet örmede, deri sepilemede ve hatta maden işlemede gerçekten akla durgunluk veren bir beceriye ulaşmıştır. Tüm bu işlerin, ne denli kaba araçlarla yapıldığı düşünülürse, yüzyıllar süren uzmanlaşma sürecinde, bu

ilkel zanaatçıların elde ettikleri ‘işçilik’ sabrı ve güveni karşısında şaşdırmamak olanaksızdır” (Gomrich, 2007: 44). Eski çağlarda sanat ile zanaat birbirinden ayrı unsurlar değildi. İnsanlar temel ihtiyaçlarını karşılamak için çoğunlukla el becerisine dayalı ama yine de şimdi müzelerde değerli birer sanat eseri gibi kıymet gören ürünler ortaya koymuşlardır.

Sanat üzerine felsefi düşüncelerin gelişmeye başladığı Eski Yunan’da aslında daha önce belirttiğimiz üzere zanaat, sanattan ayrı algılanan bir olgu değildir. Aradaki bağ belirtildiği üzere sanatı tanımlarken kullanılan “techne” ifadesinden kaynaklıdır. O dönemde “[S]anati düşündüklerinde hem dokumacıyı, dölgeri ya da ok atanı veya balıkçıyı zanaatı; hem de ressamı, mimarı, heykeltciyi ve şairi yani sanatı göz önünde bulundurmuşlardır” (Bozkurt, 2014: 17). Bu nedenle Eski Yunan’da yapılan bir tapınak ya da heykel vb. bir usta bir zanaatkârın elinden çıkmıştır. “Sanatçılar, elleriyle çalışıyorlardı ve karınlarını doyurmak için çalışmak zorundaydılar. Dökümhanelerinde ter ve kir içinde oturuyorlar, sıradan emekçiler gibi çalışıyorlar, bu yüzden de kibar tabakanın üyeleri sayılmıyorlardı” (Gomrich, 2007: 82). Zanaat, günlük hayatın içinde beceri, ustalık, tecrübe ile birlikte yarar gözetilerek üretilen bir uğraşı olmuştur.

Orta Çağ boyunca zanaatla ilgili bu algı değişmemiştir. Yine becerikli zanaatkârlar, ürünlerini vermeye devam etmişlerdir. Bu döneme damgasını vuran zanaat merkezleri loncalar ya da atölyeler olmuştur. Loncada bir usta bir ürünün ortaya çıkma süreçlerinin tüm aşamalarını takip etmiştir. Gerektiği yerde müdahalede bulunarak ürünün daha iyi olmasını sağlamıştır. Richard Sennett (1943-) atölyeleri ya da loncaları bir yuvaya benzetmektedir: “Atölye zanaatkârın yuvasıdır. Geleneksel olarak gerçekte de böyleydi: Ortaçağlarda zanaatkârlar, çalıştıkları yerlerde uyurlar, yerler, içerler ve çocuklarını yetiştirirlerdi” (Sennett, 2013: 75). Bu “yuvalarda” tüm ustalar hünelerlerini göstermek için çaba sarf ederler. Örneğin ressamlar birer dekorasyon ustası olarak kabul görmüşlerdir. Birilerinin verdiği sipariş üzerine kimi zaman bir mobilyayı kimi zaman da kilise duvarlarını boyamışlar, zanaatlarını icra etmişlerdir (Shiner, 2013: 59).

Zanaatın ve zanaatçının bu şekilde toplum içinde var olması 18. yüzyılın sonu 19. yüzyılının başına kadar devam etmiştir. 15. yüzyıldan başlayarak bu zamana kadar geçen süreç aynı zamanda sanatın zanaattan ayrılma sürecidir. Bu ayrılmayı başlatan ve devam ettiren unsurları daha sonraki “Sanatçı” bölümünde ele aldık. Kısaca süreç içinde zanaatın geri planda kalmasında Medici ailesi gibi sanatı ve sanatçıyı koruyan ailelerin

artması, bilim alanındaki gelişmeler, tekniğin ilerlemesi, makinelerin ortaya çıkması, sanat akademilerinin kurulması, sanat piyasasının oluşması ve estetiğin işlevden ziyade sadece güzellik merkezli düşünülmesi vb. olarak sıralanabilir.

19. yüzyılın sonundan günümüze zanaat daha düşük, sanat ise yüksek mevkide konumlanarak varlıklarını sürdürmeye devam etmiştir. Ustaların yerini makinelerin alması ve büyük fabrikalarda otomasyonla üretilen tabak, ayakkabı vb. zanaatın hızla önemini kaybetmesine neden olmuştur. Ancak yine bu süreçte de zanaatın önemli olduğu düşünüp onun yeniden eski parlak dönemlerini getirme çabası her zaman olmuştur. Bir başka örnek, 1850 sonrasında alternatif arayışlar içinde olan John Ruskin (1819-1900) ve William Morris'tir (1834-1896). John Ruskin, 1850'lerden itibaren teknolojinin hızlı gelişiminden ve mekanik uygarlık fikrinden rahatsızlık duymuştur. Gotik sanata büyük bir hayranlık duymuş ve zanaat çalışmalarında kullanmıştır (Sennett, 2013: 145-150). Ayrıca zanaat uygulamalarını yaygınlaştırmak için "1871 yılında St. George Cemiyetini veya loncasını, şehirden uzakta kurmuştur (Civelek, 2017: 65). Onun zanaat anlayışından etkilenen ve "Sanat ve Zanaat" hareketi içinde yer alan William Morris de bu dönemde alternatiflerin peşinde olmuştur. Döneminde bir taraftan şiir ve resimle uğraşırken diğer yandan dokumacılıktan seramiğe kadar birçok zanaat alanı ile uğraşmış ve beğeniyle izlenmiştir (Shiner, 2013: 318). Yine bu süreçte 1850'lerden sonra etkili olan Sanat ve Zanaat Hareketinin sonucu olarak fabrikalarda tasarım yapacak kişilerin yine zanaat bilgisi yüksek, usta niteliğine sahip kişiler olmasına dikkat edilmiştir. Ayrıca sanat okullarında tasarım dersi verilmeye başlanmıştır (Shiner, 2013: 282). 20. yüzyıldan bir örnek de Bauhaus hareketidir. Bir karşı sanat hareketi olarak 1919-1932 yıllarında etkili olmuştur. Amacı sanat ile zanaatı yeniden birleştirmektir. "Bauhaus 1919 senesinde Weimar Güzel Sanatlar Okulu'yla Sanat ve Zanaat Okulu'nu birleştiren Walter Gropius tarafından kuruluyordu ve adını da Orta Çağ'daki taş ustası loncası *Bauhütte*'den alıyordu" (Shiner, 2013: 343). Daha sonradan da ilkel sanat uygulamaları ve zanaatın sanatın içinde kullanıldığı birçok uygulamanın olduğu söylenebilir. Günümüzde hala zanaatın sanatlaştığı, sanatın da zanaatlaştığı eserler ile karşılaşmak mümkündür.

Göçebe bir yaşam tarzına sahip olmaları nedeniyle Eski Türklerde zanaatın birebir gelişimini izlemek kolay olmamıştır. Ancak yine de Göktürklerden beri çeşitli zanaat kollarında ürünler verdikleri söylenebilir. Bu anlamda en önemli kaynaklardan biri

Kaşgarlı Mahmut'un Divan-ı Lügat-it Türk eseri olmuştur. Yaptığı kelime derlemeleriyle birçok alanda olduğu gibi geçmişteki zanaat ve zanaatkârlığa ışık tutmuştur. O dönemden başlayarak usta-çırak ilişkisinin zanaat için önemli bir gelenek olduğu anlaşılmaktadır. "Türkler, herhangi bir iş dalında usta olmuş kişiye 'uz kişi' diyorlardı. Kaşgarlı'nın 'er uzluk öğrendi' ve 'er uzlandı' cümlesini de 'adam usta oldu, sanatında güzellik, maharet, ustalık öğrendi' şeklinde izah edişinden, uz kişilerin, yani ustaların, yaptıkları sanata da "uzluk" denildiği açıkça anlaşılmaktadır" (Genç, 1997: 371). Eski Türklerde bir iş alanında yetkinleşmiş kişiye yani ustaya "uz" denildiğini buradan anlıyoruz. Yine Kaşgarlı'nın kitabında çıraklık için de "çömez", "buşgut", "bala" sözcükleri kullanılmaktadır (Genç, 1997: 372). Bu iş kollarını icra eden kişilerin hem özel sözcükler ile anılması hem de bunun derlenmesi zanaatın Türkler arasında ne kadar yaygın olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Kaşgarlı Mahmut'un tespit ettiği zanaatları Reşat Genç şu başlıklar altında sınıflandırmıştır: Dokumacılık, keçe yapımı, hasır yapımı, çanakçılık, demircilik, dericilik, ayakkabıcılık, terzilik, marangozluk, kap-kacak tamirciliği, berberlik, kasaplık, fırıncılık (Genç, 1997: 372-389). Bunlardan demircilik Türkler için önemli bir zanaat kolu olmuştur. Konuyla ilgili Gülnisa Aynakulova şu tespitlerde bulunmaktadır: "Türk demircilerin yüksek zanaatından söz ederken Türklerde zırhlı süvarilerin bulunduğu da bahsetmişlerdir. El-Birunî'nin bu eserindeki kayıtlardan göçebe Türk zanaatçıların daha VI. yüzyılda yaldızlama sanatının çetin tekniğine sahip olduklarını, değerli eşya ürettiklerini öğrenmekteyiz" (Aynakulova, 2014: 163). Yine aynı makalede Gülnisa Aynakulova, geçim kaynaklarından olan hayvancılıkla ilgili zanaatlarda Türklerin bol ve çeşitlilik gösterdiğini söylemektedir (Aynakulova, 2014: 164). Anlaşılabacağı üzere Türklerde özellikle hayvancılıkla ilgili zanaatlar gelişmişlik göstermektedir.

Anadolu'ya geldiğimizde ise zanaatların, ahilik etrafında şekillendiğini görmekteyiz. Ahilik, Anadolu Selçuklulardan başlayarak belli bir süreye kadar esnaf ve zanaatkârların etrafında toplandıkları bir kuruluş olarak hizmet etmiştir. Ahilik, birçok işleviyle adından bahsettiren bir sistemdir. Öncelikli olarak Anadolu'nun Türkleştirilmesinde etkili rolleri olmuştur. Yine XIII. yüzyılda Moğol istilasından sonra istikrarın devam etmesinde etkili olmuşlardır. Ayrıca Osmanlı Devleti'nin kuruluşunda önemli rolleri olduğu görülmektedir. Devletin kurucusu Osman Bey'in ahi şeylerinden Şeyh Edebalı'nın kızıyla evlenmesi önemli bir noktadır (Kazıcı, 1988: 541-542).

Ahiliğin kurallarını belirleyen unsurun “Fütüvvet” adı verilen tasavvufi bir sistem olmuştur. Ahi Evran denilen şeyhin etrafında belli bir adap erkânı öğrenmek için usta-çırak ilişkisi ile hem zanaat bilgisi hem de ahlaki değerler öğrenilmiştir. Bu sistem içinde Ziya Kazıcı “Ahilik” yazısında şu tespitlerde bulunur: “[T]asavvufi düşünceye ve fütüvvet ilkelerine bağlı kalarak tekke ve zaviyelerde şeyh-mürid ilişkilerini diğer taraftan iş yerlerinde usta-kalfa ve çırak münasebetlerini ve buna bağlı olarak iktisadi hayatı düzenleyen Ahiliğin Anadolu'da kurulup gelişmesinde Ahi Evran'ın büyük rolü olmuştur” (Kazıcı, 1988: 540). Ancak ahilik geleneği bir zamana kadar devam eden bir sistem olmuştur. 16. yüzyıla gelindiğinde artık zanaat loncalarının adından söz edilmeye başlanmıştır. “Loncaların 15. yüzyılın sonları ile 16. yüzyıl boyunca aşama aşama çıktıkları anlaşılmaktadır” (Faroqhi, 2011: 84). Lonca sistemi çeşitli şekillerde değişerek ve dönüşerek 19. yüzyıla kadar devam etmiştir. Bu yüzyılda Avrupa'daki gelişmelere benzer şekilde sanayileşme ile birlikte yavaş yavaş azalmaya kimi zanaat kolları da yok olmaya başlamıştır. Günümüzde ise batıdaki uygulamalar daha hızlı ve yakın takip edilebildiği için sanatın yanında ya da içinde bir alan olarak varlığını sürdürdüğü söylenebilir.

1.1.2. Estetik Bilimi

Sanatın ne olduğu sorgulanırken ele alınması gereken kavramlardan biri "estetik"tir. Estetik kavramı genel olarak güzellik bilimi olarak düşünülmektedir. Yunanca "aisthetikos" / "aisthesis" (duymak / duyum), "aisthanesthai" (algılamak) sözcüklerinden oluşan "aisthetike" (duyum) estetik güzel sanatları inceleyen bir bilimdir. Benzer biçimde Türkçe sözlükte de tanımı şu şekildedir:

“1. *isim* Sanatsal yaratının genel yasalarıyla sanatta ve hayatta güzelliğin kuramsal bilimi, güzel duyu, bedii, bediiyat (...) 2. *sıfat* Güzellik duygusu ile ilgili olan (...) 3. *sıfat* Güzellik duygusuna uygun olan (...) 4. *felsefe* Güzelliği ve güzelliğin insan belleğindeki ve duygularındaki etkilerini konu olarak ele alan felsefe kolu, güzel duyu, bedii (...) 5. *sıfat, tıp* (***) Kusurlu bir organı düzeltmek veya güzelleştirmek amacıyla uygulanan (yöntemler)” (Akalın vd., 2005: 654)

Estetiğin hem Yunanca hem de Türkçe kelime anlamına baktığımızda öne çıkan temel noktalar: aisthetikos "duymak", "aisthanesthai" (algılamak), "aisthetike" (duyum) ve "güzel"dir. Duymak, algılamak, duyum sözcükleri aynı zamanda sanatın sezgi ile olan ilişkisini de açıklayan ifadelerdir. “Güzel” ise sanatın ulaşmak istediği hedef ya da

birincil meselesi diye bileceğimiz bir durumu bize açıklamaktadır. Ancak açıklamalar yine de “estetik” kavramını tanımlamada yeterli değildir.

Öncelikle estetik kavramının günlük hayatta başka kullanımlarının olması, onu tanımlamada öne çıkan temel sorunlardandır. Özellikle sözlükte geçen “Kusurlu bir organı düzeltmek veya güzelleştirmek amacıyla uygulanan (yöntemler)” açıklaması estetiğin sanatın dışında en belirgin kullanımlarından biridir. İsmail Tunalı estetiği tanımlarken bu sorunu dile getirmektedir: “Sözcüğün kökeninde bulunan bu duyusallık, estetik dediğimiz bilimin adının dışında da sözcüğün yaşadığını gösterir. Günümüz tıp terminolojisinde rastladığımız ‘anestesi total’ ya da ‘anestesi lokal’ terimleri bunun somut örneğidir” (Tunalı, 2013: 13). Bu açıklamada estetiğin tıp bilimindeki başka yönü karşımıza çıkmaktadır. Yazar özellikle “aisthesis” sözcüğünün duyulur algı anlamında anestezi ile olan bağı sorunun temelini yerleştirmektedir. Benzer şekilde estetiğin farklı anlamlarını daha somut hale getirmek için Tunalı, İmmanuel Kant’ın (1724-1804) eserlerinde estetiği hem duyusallık hem de estetik bilimi anlamında kullandığını belirtir (Tunalı, 2013: 13). Avner Ziss de estetiğin sanayi estetiği, estetik eğitimi, çevre estetiği ve spor gibi başka kullanımları olduğu üzerinde durur (Ziss, 2016: 12). Ancak şu açıklamayı yapma gereği duyar: "Bilimsel öğretilerde estetik, dünyanın estetik özümsemesinin bağlı olduğu yasaları genelleştirir. Bu yasalar sanatta daha tam, daha çeşitli ve doğrudan ortaya çıktıkları için estetik, her şeyden önce, sanatın özünü ve genel yasalarını, sanatsal yaratıyı inceleyen bir bilim olarak kendini gösterir" (Ziss, 2016: 10). İsmail Tunalı sözcüğün kökeninden kaynaklı tanımlama sorularını dile getirmektedir. Avner Ziss ise daha çok kazandığı içeriklerle ilgili tespit ettiği sorunlar üzerinde durmaktadır.

Estetiğin tanımlanmasında karşılaşılan sorunlar onun bir bilim olarak ele alınmasına engel teşkil etmemiştir. Konuyla ilgili açıklamalar yapan İsmail Tunalı, Avner Ziss, Nejat Bozkurt gibi araştırmacılar estetiğin bilimini kuran ve bu adı veren kişinin Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) olduğunu belirtirler. Tunalı, Baumgarten’in 1750-1758 yıllarında yayımladığı *Aesthetica* kitabında bu bilimi temellendirdiğini açıklar. Daha öncesinde de 1735 yılında yazdığı *Meditationes Philosophicae de Nunnulis Ad Poema Petinentibus* (Şiir Üzerine Bazı Felsefi Düşünceler) ilk defa estetik biliminin olanağından bahsettiğini dile getirir (Tunalı, 2013: 13). Mantık, estetik gibi bilimler ve duyusal algı onun araştırma konularını olmuştur.

Baumgarten "Estetik, duyuşal bilginin bilimidir" ifadesiyle sözcüğe bilimsel bir değer katmıştır. İsmail Tunalı, onun düşüncelerini şu şekilde özetlemektedir:

“A. G. Baumgarten’in bu çözümlmelerinden çıktığı gibi, estetik, bu yeni felsefe bilimi, mantığın ikiz kız kardeşi olarak kuruluyor. Mantığın, yukarı (düşünsel) bilginin yetkinliğini, doğruluğu (hakikat) araştırmasına paralel olarak, estetik de, aşağı (duyuşal) bilginin doğruluğunu, yani güzelliği araştırır. Buna göre güzellik, duyulur bilginin doğruluğu olduğu gibi, estetik de, duyulur bilginin mantığı olarak düşünülüyor. O halde estetik dediğimiz bilime A. G Baumgarten, estetik adını bir rastlantı olarak vermiş değildir. Tersine, estetik fenomenin, insanın duyuşallığına dayandığını gördüğü için bu bilime estetik adını vermiştir” (Tunalı, 2013: 15).

Baumgarten alıntılardan da anlaşılacağı üzere estetiği "duyuşal bilgi" kavramı ile açıklamaya çalışmıştır. Ancak bazı düşünürler, bu tanımlamayla estetiğin alınının genişlediğini dile getirmişlerdir. Bu nedenle yeni kavram arayışı içine girmişlerdir. İsmail Tunalı ve Daşdelen bu konuyu dile getirmişlerdir. Konuyla ilgili Tunalı şu açıklamaları yapar:

“[B]u bilim, güzelliği incelediğine, konusunun güzellik olduğuna göre, adının da güzellik bilimi ya da güzellik teorisi gibi bir ad olması gerektiğini öne sürmüşlerdir. Sözelimi, 18. Yüzyılın tarih ve kültür filozofu Johann Gottfried Herder (1744-1803), bu bilime ‘kalligone’ (kallos Grekçe güzel demektir), yine G. W. Fredrich Hegel de 'kalliologie' adını vermiştir” (Tunalı, 2013: 15).

G. W. Fredrich Hegel ve başka düşünürlerin estetiği sadece güzelle ilişkilendirmesi başka sorunları beraberinde getirmiştir. Özellikle bir sanat eserini değerlendirirken onun sadece “güzel” olarak ele alınması yeterli ölçüt olarak görülmemiştir. Burada güzelliğin yanın da “estetik değer” denilen başka kavramların olması düşüncesi ağır basmıştır. Estetikte değerlerin çeşitlenmesi sanatın sürekli gelişmesi ile de ilgilidir. Örneğin sanatta kötünün ya da çirkinin de güzelliğin bir çeşidi olduğu düşüncesi ve sanat eserlerinde yer bulması estetik bilimi için önemli olmuştur. Estetikçiler bu ve benzeri değerlerin sanat içinde anlamını araştırma çabasında olmuşlardır. İsmail Tunalı *Estetik* kitabında birçok düşünürün hangi kavramı öne çıkarttığı ile ilgili önemli tespitlerde bulunmuştur: “Sözgeleşi, Kant *Yargı Yetisinin Eleştirisi*’nde güzelliği olduğu gibi yüceyi de inceler, Fr. Schiller, güzelin yanında Anmut’u (hoş-çekici), Würde’yi (soyluluk) estetik kategoriler olarak anladığı gibi, duyuşal’ı (sentimental) ve çocuksu’yu da (naiv) yine estetik değerler olarak anlar” (Tunalı, 2013: 16). Benzer açıklamalar

başka araştırmacılar da görülmektedir. Nejat Bozkurt konuyla ilgili “Çağımızda sanatları belirleyen yalnız ‘güzellik’ kategorisi değildir artık; bu kategoriye ‘komik’, ‘trajik’, ‘yüce’, ‘çirkin’, ‘grotesk’, ‘iğneleyici’ (piquant), ‘dehşet verici’, ‘hoş olmayan’, ‘pittoresk’ vb. gibi kategoriler de katıyoruz” der (Bozkurt, 2014: 39). Bu kavramlar daha da çoğaltılabilir. Sanatla birlikte gelişip şekillenen estetik yeni kavramlar ile birlikte anılmayı sürdürecektir.

Estetiği ancak daha iyi tanımlayabilmek için onu hangi unsurlardan oluştuğunu biliyor olmak önemlidir. Estetikle ilgili araştırmalar yapan kişiler çeşitli şekillerde bunları ele almışlardır. Örneğin Ayşe Özel *Estetik ve Temel Kuramları* (2014) kitabında “Estetiğin Sanatçıyla İlişkisi”, “Estetiğin Alıcıyla İlişkisi”, “Estetiğin Sanat Yapıtıyla İlişkisi” bölümlerinde bu unsurlara işaret eder. Nejat Bozkurt da *Sanat ve Estetik Kuramları* kitabında estetik alımlayıcı (özne), estetik nesne (sanat yapıtı), estetik düşleme, estetik haz ve anlam kavramlarını öne çıkarmaktadır (Bozkurt, 2014: 45). İsmail Tunalı ise *Estetik* kitabında dört temel öğeyi öne sürer. “Bunlar sırasıyla: estetik suje, estetik obje, estetik değer ya da güzel ve estetik yargıdır” (Tunalı, 2013: 21). Aslında estetik bu dört kavrama yüklenen anlama göre de bir kuram ve tarih algısını da beraberinde getirmiştir. Kimi kuramlar ya da estetikçiler özne üzerinden, kimileri nesne ve diğer kavramlar üzerinden bir tanımlama çabası içinde olmuşlar. Bu da bir estetik kuramı ve tarihi oluşturmuştur denebilir. O nedenle kavramlara daha yakından bakmak gerekir.

Özne (süje), kavram olarak bilgi felsefesinin temel öğelerinden biridir. İnsan etrafındaki nesnelere ve kendisini bilen bir varlıktır. İnsanın yaptığı bu algılamaya “bilme” ya da “bilgi” denilebilir. Bu bilme işinde insan bir “ben”i ya da “özne”yi oluşturur. Aynı zaman da ilerde üzerinde tekrar duracağımız gibi bilenin karşısında bilinen ya da nesne (obje) vardır. İnsanın varlığıyla birlikte anlam kazanan iki önemli kavramdır ikisi. Bu durum estetik için de geçerlidir. Güzel olarak algılanan estetik bir sanat eseri ve bunu yapan üreten ya da algılayan estetik öznenin bahsedilebilir. İsmail Tunalı konuyla ilgili şunları dile getirir: “Bir yanda, güzel dediğimiz bir varlık, örneğin bir doğa parçası, bir sanat yapıtı, kısaca estetik varlık, estetik obje vardır, öbür yanda, bu estetik varlıkla estetik ilgi içinde bulunan, onu estetik olarak algılayan, ondan hoşlanan ya da estetik haz duyan süje vardır” (Tunalı, 2013: 23). Sanatın bulunduğu her ortamda da bu iki kavramdan bahsedebiliriz. Ünlü bir roman estetik nesneyi oluştururken hem onu üreten hem de onu okuyan estetik özneyi oluşturur. Bu nedenle İsmail Tunalı estetik için

öznenin birincil bir zorunluluk olduğunu dile getirir: “Süjenin, estetik varlık için vazgeçilmez bir durumu, bir zorunluluğu vardır. Çünkü, sanat yapıtı ya da güzel dediğimiz şey, yalnız bir suje için, bir süjenin estetik tavrı ve algısı için bir sanat yapıtı veya güzel bir şeydir” (Tunalı, 2013: 18). Sanat ve özelde edebiyat tarihinde özneyi bir zorunluluk olarak görüp incelemelerini bu yönde yapan kuramlar söz konusu olmuştur. Estetik öznenin ilgilendiği, ürettiği ve üzerine düşündüğü varlık “estetik nesne” olarak adlandırılabilir. Özne hem doğadaki hem de sanat alanındaki güzel olan nesnelere algılamak ve üretmek peşindedir denebilir. Ancak bizi ilgilendiren kısım estetik nesne olarak sanat yapıtıdır. Tıpkı özne gibi estetik nesne de üzerinde araştırılması ve düşünülmesi gerekli olan bir alandır. “Estetik varlığı tanımada suje’nin incelenmesi nasıl zorunlu ise aynı şekilde estetik obje’nin incelenmesi de zorunludur” (Tunalı, 2013: 20). Bu zorunluluk çerçevesinde nesne çeşitli açılardan inceleme konusu oluşur. “[O]bje’nin niteliklerini, varlık tarzını, varlık kategorilerini, dar anlamda sanat yapıtının ve sanatın ne olduğunu, sanat yapıtı ile doğal obje arasındaki ayrılıktan kalkarak belirlemek ister” (Tunalı, 2013: 20). Öncelikli olarak onun doğa ile ilişkisi ele alınabilir. Ancak temel bazı nitelikler üzerinde durulabilir. Bu başlık altında öncelikli konulardan biri taklit meselesidir. Sanat eserinin ya da estetik nesnenin doğayı taklit edip etmediği önemli bir tartışma konusu olmuştur. Yine onun hangi yönleriyle doğadaki güzelliklerden ayrıldığı üzerinde durulan bir başlıktır. Örneğin estetiği özerk bir başlık altında değerlendiren Kant *Yargı Yetisinin Eleştirisi* kitabının “Genel Olarak Sanat Üzerine” adlı bölümünde bu konuyu ele almaktadır (Kant, 2016: 116-117). Diğer bir mesele sanat eserinin tanımı üzerinedir. Birçok kuramcı vb. kendi düşüncesine göre bir sanat ve sanat eseri tanımı yaparak estetik nesne araştırmalarına katkıda bulunmuştur. Araştırmalarının sonucuna göre yine ele aldıkları estetik nesneyi sınıflandırma, ait olduğu türü belirleme, diğerleriyle karşılaştırma yapma gereği duymuşlardır. Çalışmalar yine estetik nesneyi anlamlandırma çabalarının ürünü olmuştur. Yani bu alanda yapılan çalışmalar estetik objeyi çözümlene sürecini temel almışlardır. İsmail Tunalı *Estetik* kitabında estetik nesneyi merkeze alıp inceleyenleri sıralamıştır. Bunlar Fenomenolojik- Ontolojik Estetik, Marksist Estetik, Information Estetiği, Meta Estetiği, Yapısalcı Estetik, Alımlama Estetiği, Frankfurt Okuludur. Anlaşılacağı üzere nesne

üzerinden yapılan estetik araştırmalar diğer konuda olduğu gibi çok çeşitli düşünceler ve kuramlar tarafından yapılmaktadır.¹

“Değer” genel olarak günlük hayatımızda kullandığımız bir kavramdır. Maddi ve manevi her iki anlamda da kullanırız. Maddi anlamda “değer” daha çok bir nesnenin parasal kıymeti olarak düşünülebilir. Evin değeri, arabanın değeri vb. ifadelerde kastedilen böyle bir niteliktir. Manevi olarak “değer” düşündüğümüzde öznenin önemsemediği, kıymet verdiği, özel anlam yüklediği bir nesne aklımıza gelmektedir. Sözlük anlamı da şu şekildedir: “1. Bir şeyin önemini belirlemeye yarayan soyut ölçü, bir şeyin değdiği karşılık, kıymet. 2. Bir şeyin para ile ölçülen karşılığı, paha. 3. Yüksek ve yararlı nitelik. 4. Sf. Üstün, yararlı nitelikleri olan (kimse) (...). 5. *Fel.* Kişinin isteyen, gereksinim duyan bir varlık olarak nesne ile bağlantısını belirleyen şey” (Akalin vd., 2005: 483). Özellikle son madde “estetik değer”i belirlemede önemli bir tanımdır. Çünkü daha önce belirttiğimiz özne ve nesne arasındaki bir özellikten bahsedilmektedir. Estetiğin özne ve nesneden sonra diğer önemli kavramı estetik değerdir. İnsan etrafındaki nesnelere anlamlandırırken, onların varlığını kavrarken bir değerlendirmede bulunur. Aynı şekilde estetik nesneyi de özne çeşitli kategorilerde değerlendirir. Buna estetik değer adı verilir. İsmail Tunalı konuyla ilgili şunları söylemektedir: “İnsan, nesnelere ilgisinde onlardan hoşlanır, onlardan haz duyar, dedik. Böyle haz duyan bir varlık olarak insan, bu hoşlandığı, haz duyduğu şeylere bir değer yükler ve onlara ‘hoş’, ‘güzel’ ya da ‘yüce’ der. (...) Bu değerler evreninde estetik değerler, güzel, yüce, trajik, komik vb. önemli yer tutarlar” (Tunalı, 2013: 132). Örneğin estetik özne estetik nesne için “son okuduğum roman güzeldi” dediğinde onun hakkında bir değerlendirmede bulunmaktadır. Bu değerlendirme her zaman her yerde karşımıza çıkabilecek bir özelliktir. Bu nedenle estetik kavramını oluşturan diğer önemli nitelik estetik değerdir.²

Estetiğin bir diğer önemli kavramı “estetik yargı”dır. Konuya öncelikli olarak “yargı” kavramının ne olduğunu açıklayarak başlayabiliriz. Yargı, yine öznenin nesneyi anlaması, kavraması sürecinde başvurduğu bir kavramdır. Özne nesneyi bilmek için onu çeşitli yöntemlerle gözden geçirmektedir denebilir. Sözlük anlamında bu yöntemler sıralanmaktadır: “a. 1. Kavrama, karşılaştırma, değerlendirme vb. yollara başvurularak

¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Kant, 2016; Tunalı, 2013

² Ayrıntılı bilgi için bkz. Tunalı, 2013.

kişi, durum veya nesnelere eleştirici bir biçimde değerlendirilmesi, hüküm (...) 2. huk. Yasalara göre mahkemece bir olay veya olgunun doğuşuna etken olan sebeplerin de göz önünde bulundurularak değerlendirilmesi sonucu verilen karar, kaza” (Akalin vd., 2005: 2135). Özellikle birinci maddede “kavrama, karşılaştırma, değerlendirme” bize yöntemleri vermektedir. Burada öne çıkan diğer nokta kişinin yine nesne üzerinde değerlendirmede bulunmasıdır. Bu nokta aynı zamanda estetik yargının da kaynağı diyebiliriz. “[E]stetik yargıların mantığını yapmak, bu yargılar bilgisel yargılar olmadığı için, olanak dışıdır” (Tunalı, 2013: 248). Ancak estetik yargılar, herkes tarafından kabul gören nesnel değerlendirmeler değildir.³

1.2. Sanatçı

Sanat üzerine yapılan bütün açıklamalarda konu aynı zamanda onu yaratan kişiye, sanatçıya gelmektedir. İnsanın düşüncelerini, hayallerini, tasarımlarını, içgüdülerini özel yetenekleriyle sanata ürününe dönüştüren kişi olarak tanımlanabilir. Sanatçı birçok yönüyle araştırmalara konu olmuştur. Sanatçının kişiliği, bilinç dışı, yetiştirme tarzı, ruh dünyası, zihniyeti, ait olduğu topluluk, yetiştiği toplum bütün bunlar ve daha fazlası merak edilen noktalar. Öncelikli olarak kavramının tarihsel gelişimini gözden geçirmek sanatçı denilen kişiliği tanımamızda önemli bir adım olacaktır.

Geçmiş toplumlarda sanatçının günümüzdeki gibi bir özelliği ya da yeri olduğu söylenemez. Günümüzde sanatçıyı belirleyen özgünlük, bireysellik ya da bağımsızlık gibi tanımlar o dönem sanatçıları için geçerli değildir. Larry Shiner *Sanatın İcadı* kitabında bu konuda önemli tespitlerde bulunarak sanatçının nasıl bir tarihsel gelişim izlediğini bize göstermektedir. Eski Yunan’dan başlayarak günümüze kadar sanat, sanatçı ve estetik gibi temel izlekleri kronolojik olarak incelemektedir. Eski Yunan’da sanatçı ile ilgili öne çıkan nitelikler pratik anlayış, beceri ve zarafettir. Bu nitelikler sanatçıyı zanaatçıya yaklaştıran niteliklerdir. Larry Shiner’in savunduğu temel düşünce de sanatın ve sanatçının tarihin belli bir zamanına kadar zanaat ve zanaatçıdan ayrılmadığıdır. “Eski dünyada tıp ve askeri stratejiden tutun da çömlekçilik ve şiire kadar uzanan çeşitli sanatları icra eden insanlar modern anlamda ne ‘zanaatçı’ ne de ‘sanatçı’ değil zanaatçı/sanatçıydı: Yani becerili ve incelikli icraatları” (Shiner, 2013: 49-50). Anlaşıldığı üzere sanatçıdan beklenen özellikler aynı zamanda zanaatçı için de

³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Tunalı, 2013.

geçerli olan beceri ve zarafettir. Modern sanatçılardan beklediğimiz özelliklerden farklılık göstermektedir. Günümüzde sanatçı bir ürün ortaya koyduğunda onun başkalarına benzememesine önem vermekteyiz. Yine sanatçının yaratıcılık yönünü ortaya koyması beklenir. “Eski Yunanlıların zanaatçı/sanatçı anlayışında eksik olan, bizdeki modern hayal gücü, özgünlük ve özerklik vurgusudur. Hayal gücü ve yaratım, genellikle, modernlikte vurgulanan anlamıyla alınmıyor, bunun yerine belli bir amaç için sipariş verilen bir şeyi imal etmenin bir parçası olarak değerlendiriliyordu” (Shiner, 2013: 50). Sonuç olarak modern anlamda bir sanatçı yerine beceri ve zarafeti öne çıkaran bir zanaatçı/sanatçı söz konusudur.⁴

Orta Çağ 5 ile 13. yüzyılları kapsayan tarihi sürece verilen addır. Uzun bir zamanı kapsamaktadır. Bu uzun süreçte sanatçı olgusu çeşitlilik gösterebilmektedir. Ancak yine de modern anlamda bir sanatçı olgusu olup olmadığı tartışmalıdır. Shiner kitabında sanatçı, zanaatçı ve bunların etrafında oluşan kavramları araştırmaya devam etmektedir. “Ustalar” bölümünde modern anlamda sanatçının oluşmamasını çeşitli sebeplerle açıklamaktadır. Birincisi bu dönemde de sanatçının bir müşteri için çalışıyor olması onun bağımsız olmadığını gösteren bir unsurdur. Dolayısıyla hayal gücü, yaratım gibi modern düşüncüler arka planda kalmaktadır. “İster taş oymacıları, ister seramikçiler, isterse de ressamlar olsun ortaçağdaki ustaların çoğu, genellikle verdikleri siparişlerin içeriğini, genel tasarımını ve kullanılacak malzemeleri kendileri belirleyen müşteriler için çalışıyordu” (Shiner, 2013: 60). Ayrıca müşteri için çalışmaya devam ederken bağımsız değillerdir. Günümüzde sanatçının kendine özgü çalışmalar sergilemesi, tek başına yaratıcılıklar sergilemesi beklenir. Oysa o dönemde lonca sistemi içinde ortaya koydukları ürünler el birliği yapılan uğraşlardır. “Bundan başka, ortaçağ ustası bu siparişleri genellikle tek başına almıyordu, bunun yerine herkesin ürünün kendi alanını ilgilendiren kısmını yaptığı bir atölyenin üyelerinden biri olarak alıyordu” (Shiner, 2013: 60). Bizim açıımızdan bu dönemde dil ve edebiyata nasıl bakıldığı da önemlidir. Shiner konuyla ilgili önemli bir ayrım ortaya koyar. Birisi kutsal dil Latince ve etrafında verilen ürünlerdir. Diğeri ise halk arasında kullanılan ve yerel diyebileceğimiz ürünler. Birebir örtüşmese de Türk edebiyatında İslamiyet sonrası Divan edebiyatı ile Halk edebiyatı ayrımına benzer denilebilir. “Ortaçağ çok uzun ve karmaşık bir dönemdir ve bu durum özellikle dil ve edebiyat için geçerlidir. Bir tarafta tek yazı dili olan ve

⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. Shiner, 2013.

özellikle de din adamlarınca kullanılan Latince, öteki tarafta ise ancak yavaş yavaş dil olmaya giden bir sürü yerli dil vardı” (Shiner, 2013: 61). Latince şiirler söyleyen ve genelde kilise çevresinde yer alan şairlerin amacı iktidar sahiplerinin isteklerinin taleplerini karşılamaktır. Yerel dil de yazılanlar ise kendilerine has özgünlükler barındırır da genel sanat algısı içinde kabul görmemektedir (Shiner, 2013: 62). Shiner, bu noktada yerel dilde yazılan (İtalyanca) ürünlere örnek olarak Dante’nin *İlahi Komedya*’sını örnek gösterir ve onu şu şekilde değerlendirir: “Bu çalışma Petrerca ve Boccaccio’nun kendinin daha çok bilincindeki “edebi” yazılarının önünü açıyordu” (Shiner, 2013: 62). Şairlerle ilgili Shiner, diğer sanatçılara göre daha çok bireysel özellikler gösterdikleri fikrindedir. Dante ile ilgili Umberto Eco da *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik* kitabında bazı açıklamalar yapmaktadır. Ancak ondan önce sanatçının algılanış biçimi ile ilgili o da önemli tespitlerde bulunmaktadır:

“Skolastik sanat öğretisi, eserde sanatçının kişisel damgasını görmeye olanak vermeyen katı nesnelci anlayışla bu durumu pekiştiriyordu; ayrıca, mimarî veya heykeltıraş kişisel bir ün iddiasına yönelmeye zorlayan mekanik sanatlara ilişkin genel küçümseme de söz konusuydu. Daha çok bir şehircilik ve mimarlık etkinliği kapsamında gerçekleştirilen figüratif sanat çalışmalarının ekip çalışmaları olduğu unutulmamalıdır; sanatçıların veya zanaatkârların bırakabileceği en büyük bireysel iz, kilittaşları üzerindeki tanıtıcı işaretlerdi” (Eco, 1999: 174).

Eco ve Shiner ekip çalışması ve katı kurallarla belirlenen şartlar ile sanatçının kişisel özelliklerinin esere yansımayacağı noktasında hemfikirdirler. Bu nedenle Orta Çağ’da sanatçıyı özgün eserler veren bir kişi olarak görmek oldukça güçtür. Ancak şairler için Eco da ayrı bir değerlendirmede bulunmaktadır. Diğerlerine göre şairlerin daha rahat hareket ettiği fikri öne çıkmaktadır. “[Ş]airler oldukça erken bir dönemde itibarlarının tam olarak bilincine ulaşırlar; mekanik sanatlarda yalnızca önde gelen mimarların adları geleneğe aktarırken, şiirde her yapıtın kesin bir yazarı vardır ve bu yazar işlediği konuların ya da kendine özgü üslup özelliklerinin yeniliğinin bir biçimde bilincindedir” (Eco, 1999: 174). Açıklamalardan Eco’ya göre şairlerin daha bireysel hareket ettikleri anlaşılmaktadır. Bu nedenle de bir sonraki bölümde “Dante ve Yeni Şair Kavrayışı” başlığı altında Dante’yi değerlendirmektedir. “Dante, Albertino Mussoto’nun ‘ilahiyatçı şair’i yücelttiği bir dönemde yaşar ve yapıtı *İlahi Komedya*’yı oldukça yükseklerde görür. Yapıtını Cangrande’ye bir komedya olarak sunarken, (...) bu yapıtı Kutsal Kitap’ın iyi ve geçerli bir devamı gibi gördüğünü belirtir” (Eco, 1999: 181). Shiner’a

göre Dante gelecekteki sanatçı figürü için bir başlangıç gibidir. Ancak Eco, Dante'yi daha bilinçli bir eser ortaya koyan ve yaptığının farkında olan bir sanatçı olarak değerlendirmektedir. Aslında ikisi de şairlerin dönem içinde ayrı bir yerleri olduğunu bize söylemektedirler. Genel itibariyle Orta Çağ'da şairlik dışındaki diğer sanatçı kollarının bağımsız, kendi ayakları üzerine duran kişiler olmadığı anlaşılmaktadır.⁵

Orta Çağın ardından gelen Rönesans sanatçı açısından yeni bazı gelişmelere tanıklık etmiştir. Bu yeni unsurlar sanatçı biyografileri, sanatçının kendi portresi ve saray sanatçısının yükselişidir. Rönesans döneminde yeni bir tür olarak karşımıza çıkan sanatçı biyografileri bazı gelişmeleri beraberinde getirmektedir. Özellikle konu olarak sanatçının merkeze alınması ona olan ilgiyi ve merakı arttırıcı bir unsurdur. Shiner, konuyla ilgili Catherine Sousloff'tan şu aktarımı yapmaktadır: “[S]anatçı biyografisi, geleneksel atölye becerilerini aşan bireysel muvaffakiyetlere övgüler düzerek, ressam, heykeltıraş ya da mimara da aynen şair gibi bir kahraman muamelesi yapıyor” (Shiner, 2013: 72). Sanatçıya bireysel anlamlar yüklemek ve onu bir kahraman gibi değerlendirmek önemli tespitlerdir. Bu iki nitelik sanatçının yavaş yavaş özel bir kişi olmasının, övgüler düzülmesinin ve büyük hayranlık beslenmesinin önünü açmaktadır denebilir. Böylece gelenekselden ziyade günümüz sanatçı algısına yakın bir kişilik ortaya çıkmaktadır. Sanatçı biyografileri ile ilgili çalışma yapan Ernest Kris ve Otto Kurz da sadece Rönesans değil de bütün tarihsel süreçteki biyografileri inceleyip sanatçının nasıl mitleştirildiğini, kahramanlaştırıldığını incelerler. Rönesans ile ilgili önemli tespitleri şudur: “Rönesans'tan günümüze ulaşan, ressam ve heykeltıraşların hayatlarıyla ilgili sayısız hikâyede tekrar tekrar tipik yan motiflerle, çok az değişerek ya da hiç değişmeden birçok biyografide tekrarlanan temalarla karşılaşırız” (Kris ve Kurz, 2013: 15). “Sanatçının Biyografide Kahramanlaştırılması” bölümünde başlıktan da anlaşılacağı üzere sanatçının adım adım nasıl sıradan insan imgesinden uzaklaştırıldığını görebiliriz. Araştırmacılar biyografilerden alıntılarla bazı tespitlerde bulunurlar. Bunları özetle şu başlıklar altında verebiliriz: 1-Kişinin bir şekilde hiçbir eğitim almadan ya da bir ustadan etkilenmeden kendi kendini yetiştirerek sanatçıya dönüşmesi, 2-Etrafında ki insanları derinden etkileyen bir öğretmen olarak ün kazanması, 3- Usta sanatçının ortaya koyduğu eserin doğadaki gerçeği ile karıştırılması, 4-Sanatçı olmasında bazı tesadüfî olayların yaşanması, 5- Kendi kendini yetiştirdiği

⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. Eco, 1999; Shiner 2013.

gibi bazen de önemli sanatçıların öğrencisi olması ve bir tür sanatçı şeceresine sahip olması, 6- Yeteneğinin birileri tarafından keşfedilmesi, farkına varılması ve bunun çok erken yaşlarda olması, 7- Sanatçının önüne çıkan tüm engelleri başarı ile geçmesi, başarıya ulaşması, 8- Çocukluğu gibi gençliğinin de yeteneklerle dolu olmasıdır (Kris ve Kurz, 2013: 21-67). Maddelerden de anlaşılacağı üzere biyografilerde bir üstün insan, deha ya da kahraman olarak nitelendirilebileceğimiz bir sanatçı imgesinin oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Örneğin kitapta çocukluk dönemi ile ilgili “Bazı biyografilerde ustanın ilk kez çobanlık yaparken hayvanların eskizlerini çizerek yeteneklerini sergilediğini anlatır. O sırada oradan işin ehli biri geçer, bu sıra dışı yeteneğe bu ilk sanatsal çabaları sırasında tanık olur ve bu genç çobanın düzgün bir eğitim almasına, gelecekte çok ünlü bir deha olarak ortaya çıkmasına yardım eder” tespitinde bulunulur (Kris ve Kurz, 2013: 16). Yine benzer açıklamalar Rönesans dönemi için de geçerlidir: “Rönesans’ın sanatçıya verdiği özel konum, onu sosyal piramidin zirvesine çıkararak görüş, en görünür ifadesini, bu dönemdeki biyografilerin hem onun gençliğine ilgi göstermiş, hem de dehasına bir ‘çocukluk mucizesi’ olarak bakmış olmasında bulmaktadır” (Kris ve Kurz, 2013: 40). Açıklamalardan anlaşılacağı üzere Rönesans sanatçı imgesinde bir değişimin yaşandığı bir dönüm noktasıdır. Ancak bu değişim her zaman olduğu gibi bir anda ve hızla olan bir durum değildir. Shiner, yine sanatçı etrafında gelişen kavramlardan bunun nasıl gerçekleştiğini ele almaktadır. İlk ele aldıkları ‘bilimsel bilgi’ ve ‘icat’tır.

“[Y]alnızca çıraklıkla olacak şeyler değil ve buna ek olarak geometri, astronomi ve eskiçağ mitoloji bilgisine de sahip olmayı gerektiriyordu. Alberti ve Leonardo sanatçı imgesini ‘zanaatçı-bilgin’ olarak yansıtıyorlardı. Bilimsel bilgi ‘icat’ için zorunluydu; klasik retorikten devşirilen buradaki ‘icat’ terimi modern anlamıyla ‘yaratım’ değil, içeriğin keşfini, seçilmesini ve düzenlenmesini gösteriyordu” (Shiner, 2013: 80).

Rönesans’ta bilginin öne çıkması sanatçının da bu bilgiyi sanata dönüştürmesi önemli bir unsurdur. Artık çıraklık yerini bu tür bilgi ve icat almaktadır. Ancak tam bağımsız bir sanatçı değil de içeriği keşfeden, düzenleyen bir icatçıdır denebilir. Süreçte bu önemli unsurların yanına “hayal gücü”, “esin” ve “doğal yetenek” sözcükleri de eklenmektedir. “Yeteneğin ya da doğal parıltını (ingegno), kendisini zarafet, zorluk, hüner ve esin olarak gösterdiği söyleniyordu. Buna göre zarafet ancak ve yalnızca ressam ya da heykeltcinin faaliyetinin emekle işlenerek değil doğal kabiliyet olarak

ortaya çıkması durumunda sözü edilebilecek bir şeydi” (Shiner, 2013: 80). Sanatçı biyografilerinde çıkan genel durumun yansıması olarak artık sanatçının doğal bir kabiliyeti olduğu düşüncesi yaygınlaşmaktadır. Düşünceyi pekiştiren diğer özellik “esin”dir. Esin de sanatçının yaratıcı özelliği ile doğrudan ilişkilidir. Sanatçı esin ya da ilham çoğu zaman sanatçıda olması gereken bir özellik olarak düşünülmüştür. “Dördüncü ve son nitelik olan esin (furia) ise, ressamın ya da heykeltcinin imgelemine, zorlukları aşmak ve zarafet ürünü eserler yapmak için hünerin kullanılabilceği imgelerle dolduran şeydi” (Shiner, 2013: 80). Bu noktada algının dönüştüğü ve romantizm döneminde tam da modern sanatçıyı oluşturan unsurların şekillenmeye başladığını söyleyebiliriz.⁶

Shiner, pratik hayatın içinde olduğu gibi bu dönemde sözlüklerde de sanatçının yeni tanımları yapıldığını söylemektedir. Lacombe’un Güzel Sanatlar İçin Cep Sözlüğü örnek gösterilir ve şu alıntı yapılır: “[Sanatçı] Liberal sanatları icra eden ve özellikle de ressam, heykeltci ve gravürcülere denir” (Shiner, 2013: 146). Değişimin toplumsal ve kurumsala arayışı içindedir. Bunların ilki akademi sayısının artmasıdır. Bu akademiler aynı zamanda özel bir işleve sahiptir. “Bu yeni akademilerin çoğu kraliyet himayesine mazhardı; yöneticilerine ve üyelerine eserleri için düzenli sergiler açılıyordu” (Shiner, 2013: 149). Diğer sebep sanat piyasası ile ilgilidir. Himayenin yerini sanat piyasası alıyor. Sanatçı bu piyasa sayesinde birilerinin istekleri yerine kendi çalışmalarını ortaya koyabiliyordu. “[R]esimlerin tablo tüccarları ve sergiler aracılığıyla her geçen gün biraz daha fazla el değiştirmesi, piyasa için peşinen yapılan tabloların sayısının günden güne artmasına yol açıyor, bu ise ressamın bireysel üslup ve imzasının gittikçe daha fazla dikkate alınması sonucunu doğuruyordu” (Shiner, 2013: 150). Mimarlarla ilgili de benzer gelişmeler söz konusudur. “[Ş]ehirlerin büyümesinin ve orta sınıfın servetindeki artışın bir sonucu olarak artık modern profesyonel mimarlar da beliriyordu yavaş yavaş” (Shiner, 2013: 151). Yazar ve şairler için “Ne var ki, yüzyılın ortasına gelindiğinde, Britanya’daki okuyucu kitlesi bazı yazarlara güvencesiz de olsa bağımsız bir geçim temin edecek kadar genişlemişti, gittikçe de genişliyordu” (Shiner, 2013: 154). Telif hakkı: “XVIII. yüzyılın başlarında yasal alanda ortaya çıkan bir yenilik yazarların statülerini ve özgüvenlerini derinden etkiliyor: Telif hakkı” (Shiner, 2013: 156).

⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Kris ve Kurz, 2013; Shiner, 2013.

Yazarın kendi ayakları üzerinde durmasını sağlayan bu uygulama incelediğimiz romanlarda da özellikle yayınevi konusunda ele alınmaktadır.

Sanatçı imgesinin değişimi daha önceden ifade edildiği gibi yeni özelliklerin ona dâhil edilmesini de beraberinde getirir. Bu özellikler “deha”, “özgünlük”, “esin/coşku”, “hayal gücü” ve “yaratım”dır. Shiner, bu unsurları inceleyerek oluşan yeni sanatçı imajının nasıl bir nitelik kazandığını ortaya koymaktadır. “Deha” özelliği özellikle romantizm ile birlikte sanatçının temel niteliği haline gelmektedir. Bu özelliğin başlangıçta herkeste olduğu düşünülmektedir. Ayrıca sanatçı-dehanın akıl ve kurallar çerçevesinde olduğu düşüncesi yaygındı. 18. yüzyılın sonuna gelindiğinde artık deha daha bağımsız, kendi halinde ve kural tanımaz bir niteliğe bürünmektedir. “Yüzyılın sonuna gelindiğinde ise sadece deha ile kural arasındaki denge tersine çevrilmekle kalmamış, aynı zamanda dehanın kendisi yeteneğin karşıtı haline gelmiş ve herkesin bir konuda dehaya sahip olduğuna inanmak yerine bazı insanların birçok konuda dahi olduklarına inanılır olmuştur” (Shiner, 2013: 160). Bu algı bazı eleştiriler yapılsa da genel kabul olarak neredeyse günümüze kadar gelmiştir. Günümüzde de birçok kişi sanatçının özel bir insan olduğu ya da deha olduğu konusunda hemfikirdir. Sanatçı ile özdeşleşen diğer özellik “özgünlük”tür. Özgünlük kavramı taklit sözcüğü ile birlikte düşünülmesi gereken bir özelliktir. Bu dönemde özgünlük beraberinde iki tür taklidi getirmektedir. Birincisi sanatçının doğadaki bir nesneyi taklit etmesidir. Diğeri de kendinden önceki sanatçıların eserlerine özenmektir. “XVIII. yüzyıl boyunca birbirinden çok farklı iki tür taklit tartışıldı: Doğanın taklidi ve büyük seleflerin taklidi. Gerçi bu ikinci tür taklit önceleri daima yeniliğe imkân vermişti ama artık eski ustaların izlenmesi şiddetle kınanmaya başlanıyordu” (Shiner, 2013: 161). Burada sanatçının özgün olması önemli bir mesele haline gelmiştir. Sanatçılarla ilgili temel nitelik başka eseri taklit etmek değil özgün eser ortaya koymak olmuştur. Özgünlüğün olabilmesi için de bir diğer önemli unsur “esin”dir. Shiner, esin ve coşkuyu deha ile özdeşleştirerek şu şekilde açıklamaktadır: “Dehanın coşkusu çeşitli şekillerde, kural tanımayan, yabani, ehlileştirilemeyen bir şey, yutucu bir ataş olarak betimleniyordu” (Shiner, 2013: 161). “Hayal gücü” de sanatçıda olmazsa olmaz bir özellik olarak karşımıza çıkar. Bu unsurun şekillenmesi ise yine 17. yüzyıldır. Şairlerden ve eleştirmenlerden başlayıp filozoflara geçen bir hayal gücü övgüsü söz konusudur. “Bir yandan eleştirmenler ve şairler hayal gücünü kutsarken öte yandan da Hume, Etienne Bonnot de Condillac ve

Kant gibi filozoflar hayal gücünün bilgi kuramındaki yelpazesini genişletiyorlardı” (Shiner, 2013: 162). Son olarak da yine bu dönemde gündeme gelen “yaratım” özelliği vardır. Shiner, zanaatçıdan sanatçıya nasıl bir dönüşüm olduğunu bu özellik ile beraber göstermektedir. Burada daha önce de üzerinde durduğu icat ile yaratımı bir arada vererek ortaya koymaktadır. İcadın yaratıma dönüşmesi taklit kavramını gündeme getirmiştir. Bu zamana kadar felsefi ve sanat üretimi anlamında sanatçının doğayı taklit ettiği anlayışı hâkimdir. Bununla ilgili günümüzde de sık sık göndermeler yapılan çeşitli hikâyeler anlatılmaktadır. Hatta daha önce sanatçı biyografilerinde de böyle bir niteliğin sanatçıya yüklendiği görülmektedir. Daha önce bu metinlerde sanatçının eserinin doğadaki gerçeği ile karıştırılması söz konusudur. Temel mesele doğanın taklit edilmesidir. “Bu bağlamda taklidin rolünün önemsizleşmesine katkıda bulunan iki etken çıkıyor karşımıza. Birincisi, güzel sanatların yalnızca ‘güzel doğa’yı taklit ettikleri yolundaki iddia, mevcut doğanın aynen taklidinin önemini daha önce zaten azaltmıştı. İkinci etken ise şuydu: Bazı yazarlar mimarlık ve müziğin ve hatta lirik şiirin taklitle uzaktan yakından bir ilişkisinin olmadığını iddia ediyorlardı” (Shiner, 2013: 163). Benzer açıklamalara Berna Moran’ın (1923-1993) *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* kitabında da karşılaşıyoruz. O, kitabın özellikle “Yansıma I” bölümünde sanatı doğanın taklidi olarak gören kuramları ele almaktadır. Tarihsel süreçte Romantizm öncesine denk gelen süreçtir bu anlayış. “Anlatımcılık I” bölümünde de sanatçıyı merkeze alan kuramları incelemeye yönelir. Bu da Romantizm ile başlayan süreçtir. “Eser artık bir ayna olmaktan çıkıyor da sanatçının iç dünyasına, ruhuna açılan bir pencere oluyor. Gerçi eserde tabiat ya da genellikle dış dünya anlatılır, ama bu dış dünya, sanatçının duyguları ile değişime uğrayarak verilmiş bir dış dünyadır” (Moran, 1994a: 91). Görüldüğü üzere artık taklidin yerini daha çok duyguların aktarımı almaktadır. Duyguların aktarımı yaratım ya da yaratıcılığı ortaya kayabilmenin bir yolu olarak düşünülebilir. Yaratımda sanatçının imajında yeni bakış açılarını gündeme getirir. Artık sanatçı kutsal bir hale bürünmüş, yarı-tanrı bir kişidir. (Shiner, 2013: 164). Sonuç olarak bu dönem bir kırılma noktası olarak karşımıza çıkmaktadır. Artık sanat da sanatçı da başka bir algı ile tartışılan, izlenen ve üzerine düşünülen alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır.⁷

⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Shiner, 2013.

Kırılmanın tamamlayıcı unsuru 19. yüzyıldır. Hem bu yüzyılın ortalarına kadar devam eden romantizm hem de sonraki süreçler sanatçının eski tanımlarından uzaklaştığı ve yeni bir tarzla ürünler ortaya koyduğu dönemdir. Shiner kitabında bu süreci tam olarak adlandırabilmiştir. Bu yüzyılı anlattığı bölümün başlığı “Sanatın İlahlaştırılması”dır. Adlandırmadan da anlaşılacağı üzere artık sanat ve sanatçı, zanaatla vb. unsurlar olmadan tek başına ve birçok kendine has nitelik kazanmış alanlardır. Konu gereği sanatçı ile ilgili öne çıkanları ele alalım. Dönem için genel kanı sanatçının üstün insan olduğu düşüncesidir.

“Yüzyılın ilerleyen dönemlerinde birçok sanatçı, kendisini, kendisine has kurumları, zümreleri ve teamülleriyle özel bir alt kültüre, ticaretle yatıp ticaretle kalkan düşüncesiz bir toplumun ortasındaki bir güzellik ve tinsel değerler hücresine ait hissetmeye yöneliyordu. (...) [T]insel yol gösterici olarak sanatçı ideali kalıcı oldu ve pek çok sanatçının, eleştirmenin ve sanat kamuoyunun bir kısmının davranış ve başarı ölçütü olarak kullandığı ölçüt haline geldi” (Shiner, 2013: 270).

Sanatçı, tıpkı sanat gibi ilahi bir kişi olarak algılanmaktadır. Ayrıca kendi etrafında tamamen kendisi ile ilgili bir zümre ya da piyasa oluşturduğu söylenebilir. Bu zümrenin eleştirmen, ürünü satın alan alıcı ve hayranlardan oluştuğu söylenebilir. Süreçte bir önceki dönemde kırılmanın önemli göstergelerinden biri olan “hayal gücü” daha önemli ve kıymet gösterilen bir özellik haline gelmektedir. “Sonuçta, yaratıcı hayal gücü inancının ifadesinde hangi özel terimler kullanılırsa kullanılsın bu inanç deha olarak modern sanatçı idealinin en önemli unsuru haline gelmişti” (Shiner, 2013: 271). Diğer üzerinde durulması gereken unsur sanatçının özgürlüğü, bağımsızlığıdır. Daha önceleri genelde bir kişiye ya da topluluğa, loncaya vb. bağlı olarak harekete eden sanatçının artık özgürlüğünü ilan etmesi söz konusudur. “Sanat piyasası ve sanat kamuoyu sanatçının tanınması ve mali başarısında daha önemli bir rol oynamaya başlayınca bağımsızlık iddiaları da buna paralel olarak daha kapsamlı bir hale geliyordu” (Shiner, 2013: 272). Sanatçı, ekonomik anlamda kendi ayakları üzerinde durmaya başladıkça özgür sanat ürünleri de ortaya koymaktadır denebilir. Bu süreci tetikleyen bir diğer önemli unsur sanatçının kişisel hırslarının da artmasıdır. Shiner, şu şekilde konuyu dile getirir: “Bağımsızlık retoriğinin gelişmesinde sanat piyasasındaki bu yaygınlaşma ve çeşitlenme ne kadar önemli olduysa hırslı yazar, ressam ve besteci sayısındaki keskin artış da bir o kadar önemli oldu” (Shiner, 2013: 272). Süreç içinde özgürlük düşüncesi ile birlikte karşımıza farklı sanatçı tiplerinin de çıktığını söyleyebiliriz. Bunlardan ilki

“bohem” ve “züppe” ikilisidir. İkisi de belli toplumsal sınıfların bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. “Orta sınıf tutkusu, terbiyesi ve ahlakını teşhir eden bohem imgesi popüler imgelemde günümüze dek korunan bir yer edinmiştir” (Shiner, 2013: 274). Bohemin tam karşısında ise züppe durmaktadır. O da daha zengin ve aristokrasinin temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. “Bu imgelemin XIX. yüzyıldaki karşıt kutbu, tuhaf giysileri ve kamusal alandaki savurgan tutumlarıyla aristokratik üstünlüğünü teşhir eden züppe figürüydü” (Shiner, 2013: 274). Diğer tip olarak da acı çeken ve asi sanatçı imgesidir. Bu dönemde yukardaki özellikler de sanatçı ile birlikte anılan unsurlar olmuştur. “Aynen Hristiyan azizler gibi sanatçılar da ıstıraplarına, seçilmişliklerinin alameti olarak sarılacaklardı. İçlerinden bazıları acılarından büyük zevk duyuyor gibiydi. Ötekiler ise reddetmeyi meydan okuma olarak görüyordu. Prometeci tepkiyi en iyi ifade eden isim ressam Théodore Géricault’du” (Shiner, 2013: 274-75). Shiner ayrıca bir başka sanatçı tipinin daha bu dönemde ortaya çıktığını ifade eder. Zanaatçı-sanatçı tipi olarak adlandırdığı bir özelliktir. Örneklendirdiği kişi de Gustave Flaubert’tir. “Her şeyini eserin mükemmeliyetçiliği için feda ederek bir başyapıt yaratmak isteyen, kendini adanmış bir zanaatçı olarak sanatçı. Flaubert’in noktasına virgülüne varıncaya dek eserini defalarca gözden geçirmesi bunun en güzel örneklerindendir” (Shiner, 2013: 275). Bu sanatçı tiperi ve etrafındaki sanatsever çevre romanlarda eleştirel olarak ele alınmaktadır. Bu konuya ilerleyen bölümlerde değinilecektir.⁸

20. yüzyıl ve sonrasına gelindiğinde sanat ve sanatçı imgesi birçok çeşitlilik göstermiştir. Bir yanda sanat ve sanatçı yüceltmeye devam ederken diğer yarlarda bunlar tekrar sorgulanmaya devam etmiştir. Sorgulamalar sonunda kimi zaman sanatçının idealleştirilmesine ve deha olarak algılanmasına karşı çıkmıştır. Kimi zaman da deha imgesi daha yoğun ve etkili bir biçimde varlığını sürdürmüştür. Ancak bu noktada en belirgin unsur sanatçı çeşitliliğidir. Birçok sanat anlayışı beraberinde farklı farklı sanatçı imgelerinin oluşmasına neden olmuştur. Nobert Lynton *Modern Sanatın Öyküsü* kitabında konuyu şu şekilde dile getirmektedir:

“Yirminci yüzyılın sanatçısını temsil etmek için biz, hangi imgeyi seçeceğiz?
Satranç oynayan ya da ‘*Büyük Cam*’ hakkında yarı-bilimsel notlarını hazırlayan
Duchamp’ı mı? İş tulumu içinde, telefonda, belki de onun yerine resmini

⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz. Shiner, 2013.

yürütecek olan tabela çizerine talimatlarını veren Moholy-Nagy'yi mi? Hem maiyetini hem de 'fabrikası'sını oluşturan, göz kamaştırıcı arkadaşları arasında, kara gözlüklerinin ardında Warhol'u mu? Aynı yüzü tekrar tekrar çizen Matisse'i mi? Elinde kaynak makinesi ile çalışan bir heykeltıraşı mı? Tualine yansıttığı fotoğraf imgesi üzerinde resim yapan bir Fotoğraf Gerekeçesi'ni mi? Video kamerası, buldozer ya da bilgisayarla çalışan sanatçıyı mı? Bunlardan hiçbirisi yalnız başına ele alınamaz. Bu çeşitliliği göstermek için, kaleidoskopa benzer bir imgeler kolajı hazırlamalıyız" (Lynton, 2015: 355).

Anlaşılabacağı üzere modern çağda sanatçının kim olduğunu keşfetmek ve üzerine düşünmek daha çetrefilli bir hal almıştır. Sanat alanındaki akımlar, denemeler, yeni malzeme kullanımları sanatçının da çeşitlenmesine ve üzerine tekrardan düşünülmesine neden olmuştur. Günümüzde bu çeşitlilik daha renkli boyutlarda devam etmektedir.

1.3. Sanat Eseri

Sanatçının yoğun uğraşlar sonunda ortaya koyduğu ürün sanat eseridir. Sanattan ve sanatçıdan bahsettiğimiz her yerde ve anda sanat eseri de üzerinde durulması gereken bir mesele olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak sanat eserinin genel bir tanımını ortaya koyabilmek sanat ve sanatçı kadar çetrefillidir. Bunun bazı nedenleri vardır.

Temel neden sanat ya da sanatçı gibi sanat eserinin de zaman ve mekâna göre değişken olmasıdır. Toplumsal, ekonomik, siyasi, kültürel değişimler sanat eserinin de niteliğinin farklı algılanmasına neden olmuştur. Ayrıca zaman içinde sanat müzeleri, tarihçiler, estetikçiler hatta başka izleyiciler vb. tarafından belirlenen ön belirlemeler ile birçok takipçi alımladıklarını eser olarak kabul etmiştir. Bu süreçte sanat eserinin tanımlanması geri planda kalmıştır. Bir diğer neden de sanat eserinin tek başına bir nesne olması ve ayrıca bir tarafında sanatçının diğer tarafında izleyicinin bulunmasıdır. Taylan Altuğ bu konuyla ilgili şunlara değinmektedir: "Gelgelelim, sanat eserinin varoluşa çıktığı anda hem, maddeselliği içerisinde bir şey-varlığı olması, hem bir sanatçının yaratımı olması (yönelimselliği), hem de bir algılama ve hoşlanma nesnesi olması, daha baştan onun gerçekliğinin bir *statis*, değişmez-kalıcı-varlık olarak görülemeyeceğini işaret eder" (Altuğ, 2016:209). Sanat eserinin bu çok yönlülüğü onun değişkenliğinin temel özelliğidir. Kısacası sanat eseri ortaya çıktıktan sonra sürekli her yönüyle araştırma konusu olarak karşımızdadır.

Birçok araştırmacı yukarıda belirtilen nedenlerden ötürü sanat eserinin tanımından ziyade özellikleri üzerinden durmaktadır. Özelliklerden ilkini ve en temelini “biriciklik” oluşturur. Bir sanat eserini doğadaki nesnelere ya da başka eserlerden ayrı olmasının sağlayan onun bir ve tek olmasıdır. Bu konuyu etraflı bir şekilde dile getiren Walter Benjamin olmuştur. Ona göre bir sanat eserinin biricikliğini sağlayan iki önemli unsur vardır. Bunlar “şimdi” ve “burada” olma özelliğidir (Benjamin, 1995: 53). Van Gogh’un herhangi bir tablosu hem yapım hem de sunum aşamasında şimdi ve burada olma özelliğiyle dünyada başka hiçbir zaman ve mekânda, hiçbir esere benzemediği için biriciktir. Ayrıca sanat eserinin biricikliğı ahlak gibi dış etkenlerden bağımsız tek başına anlamlı olması ile de ilgilidir. Mektuplarında romantizm ile ilgili şunları yazmaktadır:

“Romantizmden sonra, bir sanat eserinin kuramdan veya ahlaktan bağımsız olarak kendi içinde ve kendi için ele alınabileceğı ve bu şekilde ele alınmakla yeterli bir varlık kazanabileceğı fikri ilk kez yaygınlık kazandı. Bir sanat eserinin sanat üzerinde ve sanata karşı görece özerkliği, daha doğrusu onun sanata tamamen aşkınsal olan bağımlılığı, romantik sanat eleştirisinin koşulu olmuştur” (Benjamin, 2012: 179-180).

Sanatçı başlığında gördüğümüz üzere sanatçıya ve sanat eserine özel bir anlam yüklenmesi Romantizm ile birlikte başlayan bir süreçtir. Bu süreçte sanatçı zanaatkârdan, sanat eseri de zanaattan ayrılmaya başlamaktadır. Artık üstün ya da dahi olarak algılanan sanatçının ortaya koyduğu ürün başkalarına benzemeyen, biricik olan bir eserdir. Benjamin bu durumu izah etmek için “kült” ve “aura” kavramlarına başvurur. İkisi birbirini tamamlayan iki önemli unsurdur. “Aura” sanat eserinin etrafındaki özel bir atmosferdir. O, Hristiyan ikonografisinde resimlerin etrafındaki kutsallığı ifade eden ışığa benzer bir çeşit haleye benzetilebilir. Atmosferden kaynaklı olarak geçmişteki eserlerle izleyici arasında bir mesafe söz konusudur (Benjamin, 2002: 56-57). Örneğin bir müzede duvarda asılı olan, özel ışıklarla ışıklandırılmış Osman Hamdi Bey’in bir resmine izleyicinin bakışı tam olarak buna denk gelmektedir. “Kült” ise eserin gelenekten getirdiğı, onun büyü ve dinden kaynaklanan değeri ya da niteliğidir. Sanat eserinin biricikle sıkı ilişki içinde bulunduğu diğer özelliğı “özgünlük”tür. Bu iki unsur birbirinin tamamlayıcısıdır. Biri olmadan diğerinden bahsetmek mümkün değildir. Özgünlük bir çeşit keşiftir denebilir. Sanatçı kişilik, sanat eserinde bu dünyada daha önce değinilmemiş olgu, durum ya da düşüncenin keşfinin peşine düşmüştür. Ayrıca daha önce başka eserlerde değinilen bir durumu yeni bir

anlatım biçimiyle nasıl aktaracağının keşfi de söz konusudur. Özgünlük, bir yönüyle sanatçının üslubunu (biçem) ortaya koyduğu yerdir. Üslup sayesinde sanat eserinin özgünlüğü ortaya çıkmaktadır. Üslup sayesinde “Aynı tarihsel dönemde, aynı toplumsal koşullar içinde yaşayan, aşağı yukarı aynı dünya görüşünü paylaşan ve aynı dalda yapıt veren iki sanatçının yaratılarının çok belirgin bir şekilde birbirinden ayrıldığını bilir, görür görmez hangi yapıtın hangi sanatçıya ait olduğunu hemen anlarız” (Doğan, 1975: 157). Bu belirleyiş aynı zamanda elimizdeki sanat eserinin de özgün tarafını bize sumaktadır. Ancak, Benjamin geçmişte sanat eserinin biricikliğini temellendiren bu unsurların Rönesans ile başlayan ve romantizm ile en üst seviyeye ulaşmasıyla birlikte ulaşan onun kutsallaşmasına neden olduğunu ancak teknik gelişmelerle birlikte ortadan kaktığını belirtmektedir (Benjamin, 2002: 58-59). Bu merkezden yola çıkarak hem araştırmacılar hem de sanatçılar sanat eserinin biricikliğini sorgulayarak yeni arayışlara girmişlerdir. Örneğin Howard S. Becker *Sanat Dünyaları* kitabında sanat eserinin tek bir kişinin ürünü olmadığını ispatlama çabasına girmiştir. “Bu deneyimlerden ve sanatla ilgili başka yerlerden edindiğim diğer deneyimlerden biliyordum ki sanat eserlerinin oldukları şey haline gelmesi için, çok sayıda farklı kişinin yaptığı faaliyetlerin koordine edildiği bir ağ gerekiyordu” (Becker, 2013: 15). Bu düşünce başka araştırmacılar tarafından da sorgulanan bir durumdur. Örneğin sinemada ya da konserde sanatçı kimdir, sanat nedir ve sanat eseri biricik midir gibi sorular ile mesele baştan ayağa sorgulanır hale gelmiştir. Yine Kuspit de *Sanatın Sonu* kitabında değişen sanat anlayışını etraflı bir biçimde inceler. Ali Artun *Sanat Emeği* kitabında günümüzdeki değişimin tespitini yapmıştır:

“Bir de sanatın sanayileşmesinden söz etmek gerekir. Post modern zamanlarda, sanatın özgünlük ilkesinin terk edilmesiyle birlikte, Benjamin'in tabiriyle "sanatın mekanik röprodüksiyonu" yaygınlaşır. Öte yandan sanatın kavrama indirgenmesi de, sanatı bizzat sanatçı tarafından 'üretilmesi' gereken bir yaratı olmaktan çıkarır. Ve sonuçta sanat, yer yer, birçok sanat emekçisinin çalıştığı bir imalat halini alır. Bu dönüşümü en iyi ifade eden, Andy Warhol'un atölyesine “Fabrika” adını vermesidir” (Artun, 2014: 19).

Günümüzde sanat eserinin biricikliğı ve özgünlüğü tartışmalı bir noktadadır. Özellikle teknoloji sayesinde eserin benzerini ya da kopyasını çoğaltmak bu tartışmaların temelinde yer almaktadır. Sanat dünyasındaki postmodern anlayış da eserin biricikliğini ve özgünlüğünü yok sayma eğilimindedir. Lary Shiner bu tarz çıkışlar her ne kadar

farklı bir duruş sergilese de sanat sistemi içinde eritildiklerini ve yine benzer mekanizmalar ile yaklaşıldığını belirtir. Bu nedenle izleyicinin eserden beklediği ilk özellikler olmaya devam etmektedir.

Sanat eserinin belirli bir diğer özelliği kullanılan malzemedir. Her sanat eseri çeşitli malzemelerin işlenmesiyle üretilebilir. Edebiyatta dil, resimde boya, heykelde taş, müzikte ses vb. kullanılan malzemelerdir. Malzeme bir sanat eserini diğerinden, edebiyatı müzikten ayıran bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda malzemenin özgün ve başarılı kullanımı eserin yetkiliğini, üstünlüğünü farkını hatta biricikliğini de bize göstermektedir. Bir anlamda sanatın, sanat eserinin tarihi malzemenin ve onu kullanma tekniğinin de tarihi denilebilir. Geçmişte mağara duvarına çizilen resimlerdeki malzemedan günümüzde atık malzemelerden üretilen resimlere kadar olan süreç düşünüldüğünde, bu konu daha iyi anlaşılabilir. Sürecin nereye geldiğini görebilmek açısından için şu açıklamalarda bulunur:

“Sanatın bugüne kadar son derece yapmacıklı bir şekilde üretilmiş sahte yapıtlardan oluştuğunu fark edecek bir bilinç düzeyine ulaşmış bulunuyoruz. Sunaklarda, saraylarda, salonlarda ve antikacıların vitrinlerinde gördüğümüz bütün o sahte nesnelere yığınını geride bırakmanın zamanı gelmiştir. (...)

Gutai sanatı, malzemeyle oynamaz: malzemeye yalnızca hayat verir. Gutai sanatı, malzemeyi kendinden başka bir şeymiş gibi göstermez. Gutai sanatında insan ruhuyla malzeme birbiriyle ne kadar ters düşse de birbirlerine el verirler. Malzeme ruhun süzgecinden geçmez, ruh malzemeyi boyun eğmeye zorlamaz” (Antmen, 2008: 226-27).

Performans sanatçısı Jiro Yoshihara'nın Gutai Manifesto'sundan alınan bu alıntıda, geçmiş sanat eserlerindeki malzeme kullanımını reddederek kendi anlayışlarını açıklamaktadır. Onlar için malzemeyi olduğu gibi kabullenme söz konusudur. Anlaşılacağı üzere sadece malzeme üzerinden dahi bir sanat tarihi ya da sanat eseri incelemesi yapmak mümkündür. Sanat eserinin belirleyici özelliklerini değerlendirirken Nejat Bozkurt malzeme için şunları söylemektedir: “Sanatla ilgili öteki önemli öge ise, bilindiği gibi, üretilen nesnenin temelini oluşturan ‘malzeme’dir. Sanat yapıtları çok çeşitli malzemelerin çok farklı biçimlerde işlenmesiyle üretilebilir. Ayrıca, her sanat dalında, kullanılan malzemenin farklı türleriyle ilgili tarihsel bir bilgi birikimi ve geleneklerin oluşması da söz konusudur” (Bozkurt, 2014: 16). Anlaşılacağı üzere sanat

eserinin temel özelliklerini ele alırken malzeme de belirleyici bir unsur olarak önemli bir yere sahiptir.

Sanat eseri, aynı zamanda anlamlar dünyası oluşturan özel sistemler ağıdır denebilir. Bu sistemler ağı onun bir diğer özelliğidir. Örneğin bir romanda sözcükler bu sistemin en küçük yapı taşlarıdır. Daha sonra bir araya gelerek birçok anlam katmanları oluştururlar. Bunlarda okunulan zamana, bağlama göre değişik anlam yapıları oluştururlar. İşte eserde meydana getiren bu sistemler bütünüdür. Afşar Timuçin bu sistemi bir imgeler bütünlüğü olarak görmektedir: “Yapıtın bir niteliği de algılanabilir olmasıdır yani anlamlı olmasıdır. Yapıt özel anlamları olan bir algılanabilirdir. Bir yapıtı algılamak onun anlamlarına girmektir. Yapıt bu anlamları oluşturan ve dışlaştıran özel imlerle örülmüştür. Bu yüzden o bizim için herhangi bir şey ortaya koyan özel bir şeydir” (Timuçin, 2013: 13). Umberto Eco da bu sistemi “açık yapıt” kavramıyla adlandırmayı uygun bulmuştur. “Öyleyse bir sanat yapıtı, biricikliği çerçevesinde, dengeli bir organik bütün olarak tamam ve kapalı; aynı zamanda da özgünlüğünü zedeledikten pek çok farklı biçimde algılanıp yorumlanmaya elverişli olmasıyla *açık yapıt*dir” (Eco, 2001: 10). Açık yapıt da diyebileceğimiz bu imgeler ve sistemler üzerine çalışmalar yapmaya 20. yüzyılın başında Rus Biçimcileri ile başlanmıştır. Ardından Yapısalcılık, Yeni Roman ve Göstergibilim denilen ve metin merkezli denilen eleştiri kuramları eser odaklı düşünmeye devam etmişleridir. Hatta yapısalcılığın önde gelen eleştirmenlerinden Roland Barthes (1915-1980) bu yaklaşım içerisinde yazarın ölümünü ilan etmiştir. Önce metnin kapalı bir sistem olduğunu vurgular: “Metnin, (Yazar-Tanrı'nın "iletisi" olarak görüldüğü için) bir biçimde teolojik olan o tek anlamı açığa çıkaran bir dizi sözcükten oluşmadığını artık biliyoruz; metin, içinde hiçbirisi özgün olmayan çeşitli yazıların birbiriyle hem uyum içinde olduğu hem de kavga ettiği, farklı boyutları olan bir alandır” (Barthes, 2013: 65). Bu farklı anlamlar sistemini çözümlenecek olan ise yazar değil okuyucudur ve yazar ölmüştür: “Yazı'nın geleceğinin olması için miti tersine çevirmemiz gerektiğini biliyoruz: Okurun doğumunun bedeli yazarın ölümü olacaktır” (Barthes, 2013: 68). Bu nedenle günümüzde sanat eserleri çok katmanlı ve kapalı sistemler bütünü olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır denebilir.

2. BÖLÜM: ROMAN TÜRÜNÜN GELİŞİMİ

Bu bölümde önce romanın tanımı üzerinde durulacaktır. Ardından dünya edebiyatındaki tarihsel gelişimi verilecektir. Ardından Türk edebiyatında, Tanzimat'tan 1950'ye kadar olan sürece değinilecektir. Son olarak ise 1950 ile 1980 arasındaki hem toplumsal ve siyasi yaşamdaki gelişmeler hem de bunun edebiyata yansımalarına yer verilecektir.

2.1. Roman Türünün Gelişimi

Roman, bir edebi tür olarak ortaya çıktığı andan itibaren adından sıkça bahsettiren bir alan olmuştur. İlk örneklerinden itibaren hem bu türde ürün veren yazarlar hem de onları inceleyen araştırmacılar tarafından ne olup olmadığı tartışma konusu olmaya devam etmiştir. Yazarlar kimi zaman romanlarıyla kimi zaman da düz yazıları ile soruların peşinde olmuşlardır. Araştırmacılar da bazen kuramlar çerçevesinde bazen edebi akımlar ve bazen ortaya koydukları yeni inceleme sistemleriyle romanın tanımını, sınıflandırılmasını, tarihi gelişimini ele almıştır.

Roman Türkçeye Fransızcadan geçme bir sözcüktür. Başlangıçta halkın konuştuğu dil anlamında kullanılan roman, daha sonra bir edebi terim haline dönüşerek bir edebi türü tanımlar hale gelmiştir. Cemil Meriç (1916-1987), roman için “Romanca, Romania’da halkın konuştuğu dil. 813 Tours Konsilinde halkın anlaması için papazların halk dilinde, yani Romanca vaaz etmeleri kararlaştırılmıştır: lingua romana, eski Fransız halkının konuştuğu dil” açıklamasını yapar (Meriç, 2008: 135). Sözlük tanımı da şu şekildedir: “1. isim İnsanın veya çevrenin karakterlerini, göreneklerini inceleyen, serüvenlerini anlatan, duygu ve tutkularını çözümleyen, kurmaca veya gerçek olaylara dayanan uzun edebî tür” (Akalın vd., 2005: 1660). Bu tanım roman için ilk elden söylenebilecek temel unsurları kapsamaktadır. Romanın konusunun insan ve çevresi olması, kurmaca yapısı ya da gerçek olaylardan esinlenmesi konu ile ilgili ilk elden bilgilerdir. Benzer şekilde çeşitli yazarlar ve eleştirmenler de kendilerince tanımlar yapmışlardır. Örneğin George Lukacs (1885-1971) *Roman Kuramı* kitabında romanı epik ile karşılaştırarak tanımlamıştır. Epik, eski toplumlarda bir “bütünlüğün” ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu toplumlarda insanın iç dünyası ile dış dünya arasında bir uyum söz konusudur. Orhan Koçak bütünlüğü şu şekilde özetler: “Bütünlüklü çağlarda hayat kendiliğinden anlamlıdır (“anlam hayata içkindir”), başka bir deyişle hayatla öz arasında bir uçurum yoktur. Bu, insanın arzuları ve eylemleriyle dış dünya arasında bir

uyum olduğu anlamına da gelir” (Lukacs, 2003: 11). Roman ise bunun tam tersi bir noktadır. Modern dünya ile birlikte bireyin ortaya çıkışı bu bütünlük algısında bir kırılmaya neden olmuştur. Artık birey akli ile etrafındaki dünyayı sorgulamaya başlamış ve onu yeniden anlama çabası içine girmiştir. Roman da bu bütünlük arayışının bir türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Lukacs şu tespitlerde bulunur:

“Epik, kendi içinden tamamlanmış bir hayatın bütünselliğine biçim verir; roman ise biçim vererek hayatın gizlenmiş bütünselliğini açığa çıkarıp inşa etmeye çalışır. Nesnenin verili yapısı (yani bir arayış, ki öznenin gerek nesnel hayatın gerek bu hayatın özne ile olan ilişkisinin kendiliğinden uyumlu olmadığını kabul ettiğini dile getirmenin bir yoludur sadece) biçimlendirici niyetin önündeki görevin çapını hissettirir” (Lukacs, 2003: 68).

Bu nedenle roman bütünlüğün arandığı bir sürecin “aşkın yurtsuzluğun” anlatımıdır. Milan Kundera (1929-2023) ise öncelikle felsefe ile roman arasında bir bağ kurarak işe başlamaktadır. Descartes ile başlayan ve Husser’in tespit ettiği Avrupa’daki buhranın çözümü olarak romanı düşünür. Çünkü roman mantık ve yöntem kullanarak kendi kendine yaşamı her yönüyle keşfeden bir uğraşdır. Felsefenin unuttuğu yaşamın bütün yönlerini keşfetmek, araştırmak romanın işi olmuştur (Kundera, 1989: 13). Başka yazarlar da yazma biçimlerini ve teorilerini ortaya koymak adına romanı tanımlamışlardır. Philip Stevick’in (1930-) *Roman Teorisi* kitabının son bölümü “Hayat ve Sanat” bu görüşlere yer vermektedir. Bunların arasında en bilindik tanım Stendhal’a aittir. “Roman, uzun bir yolda taşınan bir ayna gibidir” (Stevick, 2010: 344). Gustave Flaubert ise bir mektubunda sanatçının yarattığı her şeyin gerçek olduğunu belirtir (Stevick, 2010: 345). Emile Zola (1840-1902) da natüralist akımın etkisiyle romanda hayal gücünün yerine gerçeklerin anlatılması gerektiğini ve romanda yaşayan karakterler yaratmanın önemini vurgular (Stevick, 2010: 348-349). Anlaşılacağı üzere yazarlar da roman için kendi tanımlarını getirmişleridir.

Bütün roman tanımlamalarına rağmen onun tanımının yapılamayacağını söyleyen araştırmacılar vardır. Bunların içinde en önemlisi ve etkili olanı Mihail Bahtin’dir (1895-1975). Bahtin, roman üzerine açıklamalarda bulunduğu değişik yerlerde bu fikrini savunmuştur. Bu noktada öne çıkan *Karnavalda Romana* adlı çalışmasıdır. Roman diğer türler (epik, trajedi, komedi vb.) gibi değildir. Diğer türler süreç içinde gelişimini tamamlamış ve belirli özellikler kazanmıştır. Hepsi kitap ve yazı denilen araçlardan ortaya çıkmış ve şekillenmişlerdir. Oysa roman yazı ve kitabın

yaygınlaşmasından sonra şekillenmeye başlamıştır. Bu nedenle “Roman öbür türler arasında yer alan bir tür değildir yalnızca. Gelişimlerini tamamlamalarından beri uzun bir süre geçmiş ve kısmen zaten ölmüş olan türler arasında gelişmekte olan tek türdür roman” (Bahtin, 2001:165). Ayrıca diğer türlerle arası da iyi değildir. Roman diğer türleri geçmek ve lider olmak isteyen bir tür olarak değerlendirilir (Bahtin, 2001:166). Fredric Jameson (1934-), Roland Bourneur ve Real Quillet de benzer düşünceleri dile getiren araştırmacılarıdır. Jameson da romanı daha önceki türlerden ayrı bir yere koyarak ele alır. O romanı dışsal özellikleri kalıplaşmış, iskeleti oturmuş bir form olarak değil de bir süreç olarak değerlendirir. Roman bu süreçte daha önceki türlerden ve anlatılardan aldığı özellikleri çalışmaya devam etmektedir (Jameson, 2011: 133). Roland Bourneur ve Real Quillet ise roman türünün insanla ve kendi yapısı ile ilgili arayış içinde olduğunu, sürekli geliştiğini ve hakkında sayısız tarif yapıldığı halde bir işe yaramadığını belirtir (Bourneur ve Quillet 1989: 3, 18). Aynı zamanda geçirgen bir yapıya sahip olduğu için birçok başka metin ve türü kendi içinde eritme, birleştirme yeteneğinden bahsederler. Katı kuralları ya da yapısı olmayan esnek bir türdür. Onda herkes kendine göre bir şeyler bulabilir. Bu nedenle de romanın tanımını yapmak güç bir iştir (Bourneur ve Quillet 1989: 18). İlk bölümde değinildiği gibi sanatın tüm dallarında olduğu gibi roman için de kesin çizgilerle bir tanım yapmak söz konusu olmamaktadır.

Tanım üzerinde tartışılmaya devam edilmesine rağmen araştırmacıların hemfikir olduğu bazı noktalar söz konusudur. Bunlardan ilki, romanın ortaya çıkışına dair sebepler ya da süreçlerdir. Bu sebepleri hazırlayan temel unsurları coğrafi keşifler, Rönesans ve Reform hareketine bağlayabiliriz. Bu gelişmeler Avrupa’da siyasi, sosyal, felsefi ve ekonomik alanda hızlı bir değişimi başlatmıştır. Örneğin romanın ait olduğu orta sınıf ya da burjuvazi bu değişimlerin bir sonucudur. Süreç içinde özellikle ekonomik gelişmeler ile birlikte şehirlerde zenginleşen ve belli güce kavuşan bir orta sınıf söz konusudur. Orta sınıf sanatla yakından ilgilenmeye başlamış, sanatçıların hamiliğini üstlenmiştir. Bu çerçevede romanın gelişip yayılmasını sağlayan sınıf olmuştur. Öncesinde herkesin kolayca bir kitaba sahip olması, onu okuyacak ya da yazacak özel zamanın bulunması mümkün değildir.

“Yüzyıllar boyunca, sadece zenginlerin kitap sahip olabilme imkânı vardı; okuyucu kitleleri, asgari geçimi ancak sağlayan ücretlerle, kalabalık sosyal sınıflar arasında boş zaman yetersizliğiyle, geceleri yeterli aydınlatma imkansızlığıyla, çok nüfuslu

evlerde okuma ortamının olmamasıyla, ödünç kitap verecek kütüphanelerin olmamasıyla sınırlı durumdaydı” (Bourneur ve Quellet 1989: 4).

Rönesansla birlikte gelişen matbaacılık, romanın herkese ulaşmasında ve okunmasında etkili olmuştur. “Romanı hikâyeden (ve daha dar anlamda destandan) ayıran, esas olarak kitaba bağımlı olmasıdır. Romanın yaygınlaşması, ancak matbaanın icadıyla mümkün oldu” (Benjamin, 1995: 80). Aslında kitaba bağımlı olan roman hem yazılma hem de okunma aşamasında bireysel bir eylem olarak şekillenmiştir. İşte bu bireyin şekillenmesinde dönemin felsefi düşünceleri de etkili olmuştur. Kısacası romanın gelişimi bireyleşmeyi önemseyen orta sınıfın felsefi alt yapısıyla da bağlantılı olmuştur. Bu konuyu ilk dile getiren Ian Watt (1917-1999) olmuştur. *Romanın Yükselişi* kitabında ilk bölümde René Descartes’in ve John Locke’un düşüncelerinin romana nasıl etki ettiğini göstermektedir. İki düşünür ortaya koydukları düşüncelerle birey kavramının şekillenmesine katkı sunmuş, onların felsefi düşünceleriyle şekillenen birey de romanın temel yapı taşını meydana getirmiştir (Watt, 2007: 13-19). Kısacası romanın yaygınlaşmasında birey kavramının önemli bir yeri vardır.

Yeni bir tür olmasına rağmen kendi tarihinden sıkça söz ettiren bir özelliğe sahiptir roman. Romanın tarihi genel olarak Miguel de Cervantes’in (1547-1616) *Don Kişot*’u ile başlatılır. Ancak öncesinde de roman niteliği gösteren ve de türün gelişimine katkısı olmuş eserler söz konusudur. Bunların içinden iki eserden söz etmek gerekir. Birincisi Giovanni Boccaccio’nun (1313-1375) *Decameron* adlı eseridir. Boccaccio kitabı 1348’de yazmaya başlar, 1351’de bitirir. Kitap, Floransa’da yayılan veba salgını yüzünden bir şatoya sığınmış yedi kadın ve üç erkeğin on gün boyunca birbirlerine anlattıkları yüz hikâyeden oluşmaktadır. Hem kullandığı teknik hem de konuları gerçekçi bir eda ile ele alması, döneminde ve sonrasında onu farklı bir noktaya taşımıştır. Cemil Meriç’e göre Avrupa 16. yüzyıla kadar saçma hikâyemsi metinlerle uğraşırken Decameron bir “münzevi yıldız gibi parlamıştır” (Meriç, 2008: 229-30). Bu nedenle de kendisinden sonra birçok dile çevrilmiş ve La Fontaine, Molière başta olmak üzere birçok yazarı etkilemiştir. Bu yönüyle öne çıkan eserler, François Rebelais’in *Pantagruel* (1533) ve *Gargantua* (1535) adlı eserleridir. Yazar, eserleriyle gülmenin ve mizahın tarihinde ayrı bir öneme sahip olmuştur. Hatta günümüzde çok fazla okunan fantastik anlatının da önemli örneklerindedir denebilir. Mihail Bahtin *Rebelais ve Dünyası* kitabında onun özellikle mizahi özelliğiyle çağına ve sonrasına etki ettiğini

açıklar. Gülmenin tarihinde üç isimden bahseder. Bunlardan ilki Rebelais diğerleri Cervantes ve Shakespeare'dir (Bahtin, 2001: 94). Rebelais'in bu yönüne Cemil Meriç de vurgu yapar. Onun bir soytarı değil kahkahayı öne çıkaran büyük ve birinci sınıf bir filozof, yazar olduğunu dile getirir (Meriç, 2008: 233). Bu eserler romanın gelişimine etki eden kitaplar olarak ortaya çıkmaktadır.⁹

Edebiyat araştırmacıları ve romancılar Dünya edebiyatında ilk romanın Miguel de Cervantes Saavedra'nın (1547-1616) yazdığı *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote* olduğu konusunda hemfikirdir. İlk cildi 1605, ikinci cildi 1617'de yayınlan kitap asıl adı Alonso Quijano olan Don Kişot adlı soylu kişinin şövalye olma maceralarını konu edindir. Ona bu macerada yolda karşılaştığı ve yanına aldığı köylü Sancho Panza eşlik eder. Kitap her yönüyle hala tartışılan, tartışıldıkça da yeni yönleriyle karşımıza çıkan bir niteliğe sahiptir. Hem ele aldığı insanlık halleri hem de kullandığı anlatım teknikleri *Don Kişot*'u ayrıcalıklı bir yere koymaktadır. Parodi başta olmak üzere, üst kurmaca, metinler arasılık gibi birçok modernist ve postmodernist anlatım tekniklerini kendinde barındırır. Jale Parla, (1945-) *Don Kişot'tan Bugüne Roman* kitabında bunları bize göstermekte ve bu yönüne şöyle vurgu yapmaktadır:

“Herkesin anlaştığı nokta, *Don Quijote*'nin roman türünün öncüsü olduğu, anlatı kuramlarının kalbinde yer aldığıdır. Moderniteyi başlatan düşünürün Descartes, yazarın ise Cervantes olduğuna ilişkin genel bir kanı vardır. Buna şimdi Cervantes'in *Don Quijote*'sinin bir ilk roman olarak yalnız moderniteyi değil, bir metaroman olarak postmoderniteyi de haber verdiği yargısı eklenmiştir” (Parla, 2003: 18-19).

Metnin insani yönüyle ilgili de yazarlar ve araştırmacılar fikirlerini ortaya koymuştur. En çok da onun insanın yaşadıklarını mizah ve ironiyle ortaya sermiş olması dikkat çekici noktasıdır denebilir. “Hâlâ insan düşüncesinin son ve en yüce sözüdür, ama insanoğlunun yansıtılabildiği en acılı alaydır da” (Dostoyevski, 2017: 296). Bu nedenle de sürekli göndermeler yapılan bir temel kitap haline gelmiştir. Cemil Meriç tüm bu söylenenleri özetler niteliktedir. “Don Kişot, romanların romanı, romanlara karşı roman, daha doğrusu bir okuyucunun romanı, bir roman kütüphanesinin romanıdır. Don Kişot'un kafasında doğmuş, Don Kişot tarafından gerçek hayata katılmış bir roman. Bir romanda romanların tenkidi. Bir roman okuyucusunun hayatını bir roman okuyucusuna

⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Bahtin, 2001; Meriç, 2008.

anlatan roman” (Meriç, 2008: 175). İşte “romanların romanı olan” *Don Kişot*, roman denilen türün ilk ve yazıldığı andan itibaren önemini sürdüren metnidir.

İlk roman *Don Kişot*'tan sonra romanın asıl yaygınlaşması 18. yüzyıl ve özellikle de 19. yüzyıldır. 18. yüzyılın sonunda özellikle İngiltere’de roman büyük bir gelişim göstermiştir. Bu noktada üç önemli kişi ortaya çıkmıştır: Daniel Defoe, Samuel Richardson, Henry Fielding. Süreç içinde destan ve trajedideki evrensel insan tipi artık yerini bireysel tecrübelerini ve kendi gerçeğini yaşayan roman kişisine bırakmıştır. Örneğin *Robinson Crusoe*'da düştüğü ıssız bir adada doğaya karşı kendi bireysel yaşamını kurmaya çalışan biri karşımıza çıkar. Ancak bu dönem romanlarda da yapıyı oluşturan temel unsurlardan olay örgüsü ön plandadır. Bir ana olay ve onu destekleyen yan olaylar okuyucunun ilgisini çekmek amacıyla kurgulanmaktadır. Aynı zamanda bu dönemde yazar, romanın içinde sesiyle var olmuştur. Romanın akışı sırasında metne dâhil olup kendi dünya görüşünü açıklaması, okuyucuya seslenmesi hatta kişiler arasında taraf tutması yazarların genel özelliğidir denebilir.¹⁰ Konu hakkında Jale Parla'nın tespitleri şunlardır: “Yazarlar muhatap aldıkları eski soylular hakkında bir fikir sahibiydiler, fakat yeni okurlarının kompozisyonunu aynı netlikle bilmiyorlardı. Kestirebildikleri bir okur kitlesine seslenirlerken teklik yerine çokluk, homojenlik yerine çeşitlilik varsayımlarıyla yola çıkıyorlardı” (Parla, 2003: 162). Yazarın metne dâhil olmasını Jale Parla, onun karşısındaki okuyucuyu tanımamasına bağlamaktadır.

19. yüzyıl romanın diğer türleri geride bırakıp yaygınlaştığı ve popüler olduğu bir süreçtir. Bu dönem aynı zamanda özellikle Avrupa’da büyük ve hızlı değişimlerin olduğu bir çağdır. Fransız İhtilâli ile başlayan “hak, hukuk, adalet” gibi yeni düşünceler toplumlar arasında hızla yayılmaya başlamıştır. Diğer yandan bir önceki yüzyılın ortalarında İngiltere’de başlayan Sanayi Devrimi bu çağda daha büyük bir ivme yakalamıştır. “Pozitivizm” akımıyla birlikte akıl ve bilim her alanda etkisini göstermiştir. Ancak bunlarla birlikte kapitalist ekonomik sistem de toplumlarda ve aynı zamanda bireylerde değişimlere neden olmuştur. Konusu insan olan roman da doğal olarak bu gelişime uzak kalmamıştır. Özellikle kapitalist sistemle birlikte toplumlarda ortaya çıkan daha çok kazanma hırsı ve buna paralel olarak bazı değer yargılarının göz

¹⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz. Antakyalıoğlu, 2013; Meriç, 2008; Parla, 2003; Watt, 2007.

ardı edilişi yazarların temel meseleleri haline gelmiştir.¹¹ Jale Parla dönemin yazarının tutumunu şöyle izah etmektedir:

“On dokuzuncu yüzyıl romancısının iletmeye çabaladığı bir büyük gerçek vardır: Para, hırs ve çıkar uğruna kaybedilen insanlık. Kapitalizme eşlik eden pozitivist mantığın köreltiği duygular, rasyonalizmin öngördüğü tekdüze insan ilişkileri, yalnızca insanın kendini kandırmasına yarayan büyük ideolojiler, bu kayba katkıda bulunmuştur. Romancının misyonu insanlığın karşı karşıya olduğuna inandığı bu trajediye okurun dikkatini çekmektir” (Parla, 2003: 164).

Bu amaçla yola çıkan romanlar kendi sınıfından olan insanlara yani orta sınıfa hitap eder hale gelmiştir. Süreç içinde özellikle yüzyılın ortasından sonra romanın özelliklerinin şekillenmesinde realizm (gerçekçilik) ve natüralizm (doğalcılık) etkili olmuştur. Akımların etkisiyle ve çağın gelişmelerine paralel olarak romanda, gerçekçilik merkezi konuma gelmiştir. “Zola ve Flaubert’in de üzerinde ısrarla durduğu bu tarafsızlık, gerçekçi romanda yöntem anlayışının önemli bir ögesidir. Olaylara dışarıdan bakarak onları olduğu gibi yansıtacak yazarın kendi görüşlerine yer yoktur eserde” (Moran 1994a: 36). Roman sadece bu yönü ile değil başka yönleriyle de gelişim içinde olmuştur. Bir önceki yüzyılda yapı unsurlarından olay örgüsünün yerini burada kişi almıştır. Romanda başkişi romanın temelini oluşturmuş, onun yaşadığı ruhsal durumlar neden sonuç ilişkisi içinde romanın temel yapısı haline gelmiştir. Buna paralel olarak olaylar çeşitlilik göstermemiş, roman kurgusu-teması tek ya da birkaç olay etrafında şekillenmiştir. Olaylar belli bir sırayla yani giriş, gelişme ve sonuç bölümleri biçiminde sıralanmıştır. “Romanın temasını ilgilendirmeyen hiçbir düşünce unsuru, karakter veya olaya romanda yer verilmez” (Kantarcıoğlu, 2007: 22). Sadece uzun ve ayrıntılı çevre tasvirleri romanda yoğun yer kaplamaktadır. Bütün bunlara bağlı olarak okuyucu kafası karışmadan, tedirginlik hissetmeden kendini dingin sulara bulmaktadır. 20. yüzyıla gelindiğinde artık roman başkalaşım içine girmiştir. Başkalaşımı tetikleyen yine bilim alanında ortaya çıkan yeni gelişmelerdir. İki önemli gelişmeden bahsedilebilir. Birincisi fizik alanında ortaya çıkan ve kendinden önceki bilimsel teorileri sıfırlayan izafiyet teorisidir. “Planck, Einstein ve Heisenberg'in bulguları, Newton fiziğinin yalnızca ona ölçekli bir sistemde geçerli olduğunu, çekirdek içi

¹¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Antakyalıoğlu, 2013; Meriç, 2008; Parla, 2003; Watt, 2007.

ilişkilerde ya da uzaysal makro ölçeklerde temel olamayacağını göstermektedir” (Ecevit, 2001: 27). Artık gerçeklik sorgulanan bir olgu haline gelmiştir. Sorgulamanın temel dayanaklarını mekân, zaman ve madde oluşturur. Zaman kronolojik bir sıra ile ilerlememektedir. Aynı şekilde madde ile mekân da değişik durumlarda ve zamanlarda farklılık göstermektedir. “Yeni fizik, dünyanın alışlagelen görünümünü tümüyle değiştirmiş, içinde yaşadığımız uzamı kuşku kılımlı, değişmez bir akış içindeymiş gibi görünen zamanı göreceleştirmiştir” (Ecevit, 2001: 27). İkinci önemli gelişme, bu yüzyılın başında gelişen, sanata ve diğer alanlara yeni bakış açıları getiren psikanalizmdir. Freud ile başlayan psikanalizim özellikle daha önce bilinmeyen, insanın bilinçaltı ya da dışı hakkında yeni teoriler sunmuştur. İnsanın bilinmeyen taraflarının keşfi gerçekliğin de sorgulanmasını yeniden gündeme getirmiştir. Artık insanın gerçeklik ile ilişkisinde düşleri ve bilinçaltı devreye girmiştir. Tüm bu gelişmeler ile birlikte gerçekliğin bir önceki yüzyılda bilimlerle ve sanatla sağlamlaştırdığı zemin artık kaygan bir hale gelmiştir. “Freud'un ortaya attığı şekliyle tekinsizlik [uncanniness] ‘yapabilen, edebilen’ öznenin tersine çevrilmiş halidir. Uzam geçişsiz ve mat bir hal alır ve özne ona neyin dokunduğunu göremez; zaman temsil edilebilirliğini yitirir ve özne onu neyin tutsak ettiğini veya onu gelecekte salıverip vermeyeceğini bilemez” (Antakyalıoğlu, 2013: 158). Yazar bunun farkında olarak bu tekinsizliği, kayganlaşmış gerçekliği nasıl anlatacağının peşine düşer. Daha öncesinde yazar olayları kronolojik bir sırayla neden sonuç ilişkisi içinde aktarmaktaydı. Olaylar, kişiler, zaman ve mekân çoğu zaman gerçeğin yansıtılması ve aktarılmasıyla kurgulanmaktadır. Yazarın el verdiği anlatıcısı okuyucuya hiçbir açık kapı bırakmadan her şeyi aktarmaktadır. Okuyucu bu şekilde dingin sulara keyifle ve huzur içinde romanın olaylarının ve kahramanlarının izinde gitmektedir. “Realist roman, bize her zaman yaşamdan bir kesit sunar ve sanki okuduğumuz roman belirli bir gerçeklikten kesilip alınmış bir anlatıymış gibi davranır, tipik olanı yansıtır ve okurun bilmediği bir yer, yıl veya durumdan bahsediyor dahi olsa ona, bunu olduğu gibi deneyimleme şansını verir” (Antakyalıoğlu, 2013:146). 20. yüzyılda ise topluma, onun değerlerine, kurduğu tüm sistemlere hatta kimi zaman kendine de yabancı olan bir öznenin anlatımı söz konusudur. Artık romanlarda gerçek, dilin farklı kullanımları ve biçim denemeleriyle yeniden üretilmektedir. Bu nedenle çağın romanı daha çok dil ve biçimle uğraşmaktadır denebilir. “Yeni romanın gerçekçiliği, yansıtma değil, yabancılaştırarak

yeniden kurma yoluyla oluşur; bu yol da deneysel biçimcilikten geçer” (Ecevit, 2001: 39). Daha önceki romanlarda var olan anlatım tekniklerinden iç çözümleme ve iç monolog kullanılmaya devam etmiştir. Ancak bunları yeni imkânlar doğrultusunda yazarlar geliştirmişlerdir. Bu dönem yazarlarının romanın biçim ve kurgusu için buldukları asıl önemli anlatım tekniklerinden ilki bilinç akışıdır. Hem zaman kavramı hem de psikanaliz ile ilgili gelişmeler, insanın bilinç ve bilinçaltındaki sıçramaları romanlarda gösterme çabasını beraberinde getirmiştir. “Roman kişinin iç dünyasında, zamandan zamana atlayarak, her türlü determinist ve dilbilgisel kısıtlamanın dışında özgürce dolaşma olanağı sağlar bilinç akımı” (Ecevit, 2001: 43). Zamanda sıçrama yapma olanağı sunan diğer bir yöntem geriye dönüş tekniğidir. Daha fazla yazar, anlatımda çağrışımlarla, şimdiki zamandan bir anda geriye dönüşlerde bu yöntemi uygulamışlardır. Mehmet Tekin, özellikle bu nedenle geriye dönüş ve paralelinde “flashback”in modern romanlarda tercih edildiğini belirtmektedir (Tekin, 2012: 256). Diğer bir yöntem montajdır. Montaj tekniğinde yazar ya başka bir felsefi, psikolojik, tarihi ve benzeri her türden metni alıp kullanır ya da onu dönüştürüp yorumlayarak romana dâhil eder. Her ne kadar bu tarz anlatım teknikleri ile ortak noktalardan bahsedilse de yazarlar biçim arayışlarını sürdürmüşlerdir. “Modernist metinlerde tüm karmaşasına rağmen kurguyu ve bilinç akışını organize eden ve onun başlangıç noktası olan, karmaşıklıktan bütünsellik ve uyum yaratan merkez, yazardır” (Antakyalıoğlu, 2013:152). Bu nedenle daha özgün, her romanda farklı bir uygulama ile karşılaşmak mümkün olmuştur. Olayın, kişinin yerini biçim ve kurgunun kendisi almıştır.

2.2. Tanzimat’tan 1950’ye Kadar Türk Romanının Gelişimi

Romanın Türk toplumuna bir tür olarak gelmesi ve yaygınlaşması bilindiği üzere Tanzimat edebiyatı (1860-1896) ile birlikte olmuştur. Bizde romanın gelişimi Batı’daki süreçle aynı zamanda ve aynı toplumsal, siyasi ve ekonomik gelişmeler ile birlikte meydana gelmiş değildir. Daha önce belirtildiği üzere Batı romanının gelişmesi kapitalist ekonomik sistemi ve bireyin gelişimi ile paralel biçimde uzun bir zamanda olmuştur. Biz de ise roman gelişimi farklı bir süreç izlemiştir.

Osmanlıda daha önce 18. yüzyılda Lale Devri ile başlatılan yenileşme hareketleri 1839’da ilan edilen Tanzimat fermanı ile birlikte büyük bir hız kazanmıştır. Tanzimat hareketiyle birlikte siyasi, sosyal, ekonomik alanda ve eğitimde değişimler başlamıştır.

Bu gelişmeler doğrudan ya da dolaylı yollardan toplumun ve insanın değişimini hazırlamıştır. Türk edebiyatını da bu gelişmelerde her şekilde etkilemiştir. Süreçte Batı'dan birçok yeni tür alınmaya başlanmış ve roman da bunlardan biri olmuştur.

Tanzimat edebiyatında hatta 19. yüzyılın sonuna kadar roman sözcüğü terim anlamıyla kullanılmaya ve hikâyeden ayrı bir tür olarak algılanmaya başlamamıştır. Çoğu zaman hikâye her ikisini kapsayacak biçimde kullanılmıştır. Namık Kemal (1840-1888), Ahmet Mithat Efendi (1844-1912) ve daha başkaları çeşitli vesilelerle roman yerine hikâye demeyi tercih etmişlerdir. Kullanıma dikkat çekici örnek Halit Ziya Uşaklıgil'dir (1866-1945). Tanzimat'tan sonra 1890'dan sonra roman hakkında teorik bilgilerin yer aldığı kitabına *Hikâye* adını vermesidir. Orhan Okay (1931-2017) bunu romanın hikâye gibi eski değil de tamamen yeni bir tür olmasına bağlamaktadır (Okay, 2010: 99). Anlaşılabacağı üzere hikâye başlangıçta romanı kapsayacak bir sözcük olmaktadır.

Romanın yaygınlaşmasında ve gelişmesinde iki temel süreçten bahsetmek mümkündür. İlki Batı dillerinden romanda dâhil her türlü tercüme ya da taklit metinler daha sonraki süreçte kendi ürünlerimizi oluşturmada etkili olmuştur. Bu alanda birçok araştırmacı bu konu üzerinde özellikle durmuşlardır. Bunların başında Ahmet Hamdi Tanpınar gelmektedir. *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* kitabında Tanpınar, hikâyenin ve romanın başlangıcını tercümeyle bağlamaktadır (Tanpınar, 1988: 285). Bu dönemde öne çıkan tercümelemlerin önemlileri şunlardır: Yusuf Kâmil Paşa'nın Fénelon'dan yaptığı *Telemak* (1862) ilk çeviridir. Aynı yılda *Ceride-i Havadis* gazetesinde Viktor Hugo'nun *Sefiller*'i önce *Hikâye-yi Mağdurin* diye çevrilmiştir. Ardından 1880 Şemsettin Sami çevrisiyle birlikte daima *Sefiller* diye anılmaya başlanmıştır. Daniel Defoe'un *Robinson Crusoe*'su ise Ahmet Lütfi Efendi tarafından 1864'te *Tercüme-i Hikâye-i Robenson* şeklinde aktarılmıştır (Okay, 2010: 87-96). Bu ilk on yıllık süreçten sonra da "1871-1873 senelerinde ise Teodor Kasab'ın *Monte Cristo* tercümesi, yine 1872'de Lesage'dan *Topal Şeytan* tercümesi ile Recâzâde Ekrem Bey'in Chateaubriand'dan tercüme ettiği *Atala*, 1873'te Bernardin de Saint-Pierre'in *Paul ve Virginie*'si çıkarlar" (Tanpınar, 1988: 285). Böylece hem o dönemin aydınları, yazarları hem de hazırlanan okuyucu kitlesi roman türünün çeşitli örnekleri ile tanışmaya başlamıştır. Tanışıklıktan bir on yıl sonra da kendi roman ve hikâye denemelerimiz başlamıştır. 1872'de Şemsettin Sami'nin ilk yerli romanı *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*'ı, 1876'da ise Namık Kemal'in ilk edebi romanı *İntibah* yayımlanır. Hikâye türünde ise 1870'te Ahmet

Mithat Efendi'nin *Letaif-i Rivayat*'ın ilk cüzleri, 1873-75 yılları arasında Emin Nihat Bey'in *Müsameretname*'si basılır (Okay, 2010: 99-128). Anlaşılacağı üzere önce tercümelemler ardından da yaklaşık on yıl sonra kendi yazarlarımızın yazdığı ürünler edebiyatın şekillenme sürecinde etkili olmuştur.

Türün ortaya çıkıp yaygınlaşmasında ikinci önemli kaynak anlatma (tahkiye) geleneğine ait olan metinlerdir. Bu gelenek İslamiyet öncesi destan geleneğine kadar uzanmaktadır. Ozan-baksı geleneği içinde toplumdaki topluma sözlü yolla aktarılan bu destanlar, İslamiyet'in kabulünden sonra yerini halk hikâyesine bırakmıştır. Başta Dede Korkut olmak üzere Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin gibi önemli örnekleri geleneğin devamı olmuşlardır. Yine bu dönemde halk hikâyelerine göre daha soyut olan mesneviler anlatma geleneği içinde yer alan ürünlerdir. Aynı zamanda yine geleneksel tiyatro içinde yer alan meddahlık da bu başlık altında değerlendirilebilir. Geleneksel anlatılar ile batılı tarz romanlar arasında geçiş özelliği gösteren bazı eserlerden bahsetmek mümkündür. Örneğin Tanzimat'tan önce XVIII. yüzyıl sonlarında yazılmış, 1852 yılında basılmış *Muheyvelât-ı Aziz Efendi* bu tarz bir metin olarak değerlendirilmektedir (Okay, 2010: 96-97). Daha sonra yazılan ilk metinlerde bu izleri görmek mümkündür: “*Letaif-i Rivâyât*, mânasıyla, işitilen birçok hikâyelerin içinde en güzellerinin seçildiği hissini bırakır. *Müsâmeretnâme*'nin mânâsı ise, gece sohbetleridir. Böylece her iki muharrir, bu adlarla eski meddah hikâyesini devam ettirmek istiyor gibidirler” (Tanpınar, 1988: 289). Anlaşılacağı üzere geleneksel anlatılar, onlardan beslenen geçiş ürünleri hem konu hem de üslup yönünden ilk örnekleri etkilemiştir.

Gelenek ve tercüme eserler ile kendine bir yol bulan Tanzimat romanının iki ana damardan ilerlediğini söylemek mümkündür. Birincisi geleneksel anlatılar ile daha yakın bir bağ kuran ve okuma alışkanlığı olmayan kitleye romanı sevdiren onu eğitmeyi amaçlayan çizgidir. Bu çizgiyi belirleyen ve sonradan da Türk romanında çeşitli yazarlar tarafından devam ettirilmesine ön ayak olan Ahmet Mithat Efendi'dir. İkincisi ise daha roman estetiğine yakın durarak gelenekten uzak durmaya çalışan anlayıştır. Namık Kemal'in roman anlayışı çizginin belirleyicisidir (Akyüz, 1995: 68). Daha sonraki süreçte bu çizginin daha ağır bastığını ve roman türünün kendi belirleyici unsurlarının öne çıktığını söyleyebiliriz.

Tanzimat'ın ilk dönemlerinde iki yazar roman anlayışlarını çeşitli biçimlerde dile getirmişlerdir. Ahmet Mithat Efendi romanı bir yandan eğlendirirken düşündürülen bir

unsur olarak değerlendirir diğer yandan da geleneksel anlatılarda olduğu gibi “kıssadan hisse” çıkarmak şeklinde düşünür. “Hikâye okumaktan maksat yalnız vaka adamlarının başlarından geçenlerle kâh müteessir kâh mütelezziz olarak vakit geçirmekten ibaret olmayıp hikâye mütalea olunarak bittikten sonra vak'aya alelûmum atılacak bir icmal nazarı sonunda bir de hüküm çıkarmak, roman müteleasında dâhil bulunan maksatların başlıcalarından biridir” (Özen, 2009: 294-295). Bu amacı sadece sözde kalmaz romanlarında da bunu verme çabasıdır. Namık Kemal ise onun gerçekliği üzerine bir vurgu yapma çabasıdır. O, romandaki her tür unsurun gerçek hissiyle okuyucuya sunulmasını düşünmektedir denebilir. “Romandan maksat, güzerân etmemişse bile güzerânı imkân dâhilinde olan bir vak'ayı ahlâk ve âdât ve hissiyât ve ihtimâlâtâ müteallik her türlü hayallere ne fikir ile mürâcaat olunduğu mes'elenin tasvirinden bedâhatle meydana çıkar” (Kaplan, Enginün, Emil, 1993: 347). Alıntıda geçen “güzerân etmemişse bile güzerânı imkân dâhilinde olan bir vak'a” ifadesi onun genel anlamda “edebiyat-ı sahiha” anlayışının bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Ayrıca Ahmet Mithat gibi o da romanı eğlendirirken düşündürülen bir unsur olarak değerlendirir. “Bundan başka hikâye yazmakta bir vazife daha vardır. O da muhatabını islah etmek veya eğlendirmek için münasebetli münasebetsiz, akla ağza ne gelirse söylemek tarz-i kudemâ pesendânesini terk ile tabiat-ı beşeriyyenin tahliline çalışmaktır” (Sazyek, 2019: 50). Anlaşılacağı üzere yazarlar romanı bir yandan eğlence amaçlı düşünürken diğer yandan onun öğreticiliğine vurgu yapmaktadır.

Romanlarla ilgili ortaya konan düşünceler yazılan metinlerin içerik, biçim ve üsluplarını etkilemiştir. İçerik yönünden bu döneme baktığımızda toplumun temel sorunları ve onların eğitilmesi önemli bir mesele olmuştur. Ele alınan izleklerin başında yanlış batılılaşma gelmektedir. Tanzimat ile birlikte hemen hemen her alanda yeni bir sürecin başladığı bilinmektedir. Bu süreçte bilinçsizce Batı'nın moda ve popüler olan birçok özelliğinin alınıp toplumca benimsendiği görülür. Kılık-kıyafetten dilde yabancı sözcüklerin uygunsuz kullanımına kadar her alanda yaygınlaşan yanlış tutum ve davranışlar ilk Tanzimat'ta ele alınmıştır. Alafrangalık özentisi adıyla da anılan bu konu daha sonra da Türk edebiyatının temel izlekleri arasında yer almıştır. Dönem romanlarında yanlış batılılaşmayı ya da alafrangalık özentisini tamamlayan diğer bir unsur mirasyediliktir. Tanzimat roman kahramanlarının birçoğu babasıdır. Babasızlıkları onların tecrübesiz, savruk ve özentili olmalarına neden olmuştur.

Babadan kalan mirası boş hevesler, hayaller ve istekler uğruna harcamışlardır. Diğer önemli izlek evlilik meselesi olmuştur. Konu yazarlar tarafından çeşitli biçimlerde ele alınmıştır. Kişilerin yaptığı yanlış evlilikler bunlardan ilkidir. Evlilik kararında çocukların söz hakkının bulunmaması, kendilerinden yaşça büyük kişilere uygun görülmeleri, âşıklar üzerindeki baskılar ve benzeri meseleler bu konunun temel unsurlarıdır. Daha sonra görücü usulü evliliklerin yanlış olduğu vurgusu romanlarda yoğun biçimde ele alınmıştır. Evlilik konusunda kadının görüşünün alınmaması konun tamamlayıcısı olarak karşımızdadır. Kadınların evlilikte ikinci sınıf kişi muamelesi görmesi de bu çerçevede yer almaktadır. Yazarlar o nedenle kız çocuklarının eğitilmesi gerektiğini görebilmişler ve romanlarında işlemişlerdir. Kızların okutulmaması ve toplumsal hayatta geri planda kalmaları eleştirilmiştir. Diğer bir konu kölelik ve cariyeliktir. Kölelik ve cariyelik Osmanlı toplumunda başka boyutları ile var olmuş bir konudur. Örneğin aynı yüzyılda Amerika kıtasında köleler çok ağır şartlarda yaşam sürdürürken Osmanlıda böyle bir durumdan bahsedilemez. Birçok zaman cariyeler de köleler de rahat koşullarda yaşamlarını sürdürmüşlerdir.¹² “Kadın esirlere gelince, en iyi izdivacı çok defa onlar yapardı. Ta Abdülhamid devrine kadar, cariyelerinin güzelliği, okuryazarlığı ile meşhur konaklar vardı, öyle ki, son devirlerde tanınmış hanım efendilerin çoğu, Osmanlı ve Mısır saraylarıyla bu konaklardan gelirdi” (Tanpınar, 1988: 292). Buna benzer yaşam koşullarından dolayı mesele daha çok duygusal yönüyle ele alınmıştır. Özellikle İstanbul’a gelene kadar yaşadıkları, evin erkek çocuğuyla yaşadıkları aşk, kardeşlerine kavuşmaları, yaşadıkları hasretler konu edilmiştir (Okay, 2010: 85). Yukarıda söz edilen başlıklar genel olarak romanlarda öne çıkan temel meselelerdir.

Romanlar biçim ve üslup yönünden farklılıklar göstermektedir. Örneğin Namık Kemal’in *İntibah*’ı yeni bir roman dili oluşturma yönünden, psikolojik tahlilleri deneme çabası vb. yönlerden diğerlerinden daha önde bir romandır. Bu yüzden de Türk romanında ilk edebi roman olma özelliği taşımaktadır. Farklarla birbirlerinden ayrılırsalar da Tanzimat romanı denince akla gelen bazı benzer özelliklerden bahsetmek mümkündür. İlk benzerlik yazarın romana olan müdahalesiyle ilgilidir. Romanlarda ilk uygulamalar olması ve etkilendikleri romantizm akımı dolayısıyla yazarlar olay

¹² Ayrıntılı bilgi için bkz. Akyüz, 1995; Çetin, 2010a; Kolcu, 2017; Moran, 1994; Okay, 2010, Tanpınar, 1988.

örgüsüne çeşitli şekillerde müdahil olurlar. Dönemin eğitmek düşüncesine paralel olarak akışı kesip okuyucuya bilgiler aktarmak en çok yaptıkları uygulamadır. Ayrıca metinler gelenekle yeni tür arasında bir yerde durdukları için geçmiş anlatıların, türlerin, meddahlığın vb. etkisinden tam olarak vazgeçilmemiştir. Yazarlar bilinçli ya da bilinçsiz içinde var oldukları kültürün taşıyıcısı olarak gelenekten gelen yöntemleri, söylemleri uygulamaya devam etmişlerdir. *İntibah*'ta “Okuyucuyla bu sohbet tarzının şüphesiz yine ‘sürçü lisan ettikse affola’ diyen meddah geleneğinin alışkanlıklarını taşıdığı, ‘Taciz ettikse af niyaz eyleriz’ gibi ifadelerden açıkça belli olmaktadır” (Okay, 2010: 124). Aynı biçimde bazı romanlarda yer yer şiirlere yer verildiği görülmektedir. Bu konuda öne çıkan roman *İntibah*'tır. Romanda her bölümün adlandırılmadan bir beyitle başlaması onun gelenekle olan ilişkisini göstermesi açısından önemlidir. Aynı zamanda 1. Bölümdeki Çamlıca tasviri araştırmacılar tarafından kasidenin nesip (teşbib) bölümüne benzetilmiştir (Okay, 2010:127). Romanda önemli bir yeri olan tasvirler (betimleme) açısından bakıldığında ise yazarların Tanpınar'ın ifadesiyle “tariften tasvire” doğru denemeler yaptıkları söylenebilir. Çoğu zaman yazarlar olay, kişi, zaman ve mekân çerçevesinde kurmaya çalıştıkları roman atmosferinde, tasvirlerdeki acemiliklerden dolayı inandırıcı olamamışlardır. Mehmet Kaplan bu konuda Namık Kemal'i daha başarılı bulur. Ancak eksik yönlerini de söylemektedir: “Burada Namık Kemal'in yapmış olduğu tasvir umumî mahiyettedir. O, daha sonraki kısımlarda aynı usule başvurur, ferdi hayat tecrübelerinin özelliklerine inmez” (Kaplan, 2014: 115). Romanlardaki gerçekmiş hissini zedeleyen diğer bir nokta inandırıcı olmayan tesadüfler ve olağanüstülüklerdir. Geçmiş masalları ve halk hikâyelerini andıran bu unsurlar yer yer romanlarda karşımıza çıkmaya devam etmişlerdir. Özellikle kahramanların tesadüfi olarak karşılaştıkları kişilere ilk görüşte âşık olmaları sık karşılaşılan bir durumdur. Örneğin *Hasan Mellah* romanında Cuzella önce bir Faslı tüccardan aldığı Hasan'ın resme âşık olur (Ahmet Mithat, 2000: 85). Tanzimat yazarları birçok noktada halkı eğitebilmek için dilde sadeleşmeyi savunmuşlardır. Bu düşünce romanlar için de geçerli olmuştur. Özellikle Ahmet Mithat Efendi romanlarında daha anlaşılır ve sade dili tercih etmiştir. Ancak yine de şu bir gerçektir ki dili daha çok sadeleştirdikleri gözlemlenmiştir. Herhangi bir tasvir söz konusu olduğunda dil daha ağır ve süslü hale bürünmüştür. Orhan Okay *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ın diliyle ilgili şu tespitte bulunur: “Tasvir ve tahkiye cümleleri dışında diyaloglarda nisbî bir sadelik dikkati çekerse de bu

hususta da Ahmet Mithat ve Emin Nihad daha başarılı sayılmalıdır” (Okay, 2010: 119). Tüm bu sayılanlar çeşitli derecelerde romanlarda görülen ortak özellikler olarak karşımıza çıkmaktadır.¹³

Roman, birinci dönem Tanzimat yazarlarından sonra gelen ikinci kuşak ve ara nesil ile birlikte daha yetkin ve başarılı ürünlerle gelişmeye devam etmiştir. Rezaizade Mahmut Ekrem, Samipaşazade Sezai ve Abdülhak Hamid Tarhan üçlüsünden oluşan bu dönem 1876-1878 yıllarını kapsamaktadır. Bu edebiyatın başlangıcı kabul edilen II. Abdülhamid’in tahta çıkışı (Ağustos 1876) ile birlikte gelişen siyasi ve sosyal gelişmeler edebiyat anlayışını değiştirmiştir. Bu süreçte siyasi ve politik her türlü faaliyeti sıkı denetleyen ve basını kontrol altında tutan bir tutum sergilenmiştir. Doğal olarak birinci dönem sanatçılarda olduğu gibi “toplum için sanat” anlayışı yerini “sanat için sanat” anlayışına bırakmıştır. Orhan Okay, bu anlayışın gelişmesinde sanatçıların yetişme tarzlarının ve mizaçlarının da etkili olduğunu belirtmektedir (Okay, 2010: 130). Bu atmosfer ve mizaçları onların hem kendi ruh hallerini eserlerine yansıtma hem de sanatın esas meseleleriyle uğraşmalarına neden olmuştur.¹⁴

Yeni açılan okullarda aldıkları düzenli eğitim, ilk roman örneklerinden beslenmeleri ve Batı edebiyatını daha iyi tanımaları onların yetişmelerinde etkili olmuştur. Yazarlar, Namık Kemal’in çizdiği edebi üslubu kabullenip geliştirerek az ama nitelikli eserler ortaya koymuşlardır. Rezaizade Mahmut Ekrem’in 1889’da yazılan 1896’da basılan *Araba Sevdası* ile Samipaşazade Sezai’nin *Sergüzeşt* (1889) eserleri dönemin iki önemli romanıdır. İkisinin de konuları bir öncekilerin devamıdır. *Araba Sevdası*, Ahmet Mithat Efendi’nin devamı niteliğinde bir yanlış batılılaşma, alafrangalık, züppelik hikâyesidir. Rakım Efendi’nin karşısında Felatun Bey, zıtlıklardan yararlanılarak Rakım’ın doğru kişi olduğunu göstermek için romanda bulunan bir kahramandır. Ancak Bihruz Bey tek başına tüm romanda yaptıklarıyla, diliyle ve yaşadıklarıyla komik bir tiplene olarak okuyucunun karşısındadır. Bihruz Bey üzerinden yanlış batılılaşma olgusu tüm yönleriyle okuyucuya sunulur. O, kendini kültürünü küçümseyerek Fransızca’yı ve o kültürü yalan yanlış kullanmaya çalışır. Alafranga giyinmekte, alafrangalığı uygunsuzca taklit etmektedir. Kültür yozlaşması da diyebileceğimiz tüm bu haller onu roman boyunca komik durumlara sokmaktadır. İyi eğitim almamış olması, mirasyediliği,

¹³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Çetin, 2010a.

¹⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. Okay, 2010.

parasını başta araba sevdası olmak üzere birçok gereksiz şeylere harcaması da bu tabloyu tamamlayan unsurlardır. *Sergüzeş* ise yine birinci dönemdeki romanlarda sık sık işlenen kölelik ve cariyelik konusunu ele almaktadır. Daha öncekilerde romanın ana teması değildir. Ancak burada asıl konuyu oluşturmaktadır. Dilber'in başka esir kızlarla birlikte Kafkasya'dan kaçırılıp İstanbul'a getirilmesiyle başlayıp Mısır'da Nil Nehri'ne kendini atmasıyla son bulur. Bu süreçte farklı mekânlarda Dilber'in yaşadıkları okuyucuya aktarılır. Bunlardan en önemlisi Dilber'in kendini daha değerli hissettiği ve aynı zamanda konağın çocuğu Celâl'e âşık olduğu Âsâf Paşa'nın konağıdır. Bu aşkın ortaya çıkışıyla Dilber, Mısır'da bir sarayda kölelik kaderini yaşamak mecburiyetinde kalır ve sonunda intihar eder. "Yazar bu hayatın bizzat içinde yaşadığı için, gerek kahramanların ve gerekse vakanın anlatılışında kendi gözlemlerinden bol bol faydalanmak imkânını bulmuştur" (Akyüz, 1995: 78). Anlaşılacağı üzere araştırmacılar romanın başarılı olmasını köleliğin Samipaşazade'nin yaşamında da bir karşılığı olmasına bağlamaktadırlar.¹⁵

Dönem romanları biçim ve üslup yönünden birinci döneme göre daha başarılıdır. Bu dönemde olay örgüsü arka planda kalmaya başlamıştır. Kişiler romanlarda tüm yönleriyle daha gerçekçi bir atmosferde çizilmeye çalışılmıştır. Berna Moran, Bihruz'un diğer alafranga tiplerden farkını yazarın karakter çizmedeki başarısına bağlamaktadır (Moran, 1994b: 57). Romanda, realizmin etkisiyle Bihruz'un romantik duygularıyla gerçekler çatışma halindedir ve karakter bu yönüyle çizilir. Çatışmanın derinliğini gösteren örneklerden biri kahramanın sevgilisinin ölümünün tifodan değil romantik bir biçimde veremden öldüğünü düşünmesidir (Recaizade, 1993: 135-136). Romandaki anlatımı destekler nitelikte ön sözde tıpkı Namık Kemal gibi gerçekliğe vurgu yapmaktadır: "Hakikat veya imkân dâiresinde tasavvur ve tasvîr olunmakla meşrû olan büyük, küçük hikâyeler ise vakâyî ve ahvâl-i beşeriyetin birer mirât-ı ibret-nümasıdır" (Recaizade, 1993: 4). Realizmin etkisini sürdüğü yerlerden biri romandaki mekân tasvirleridir. Bir önceki kuşakta daha tarife yakın olan tasvirler artık daha gerçekçi çizgilerle çizilmektedir. Bunun için genelde romandaki Çamlıca tasvirleri üzerinde durulmaktadır. *İntibah*'ın girişindeki Çamlıca tasviri daha soyut ve Divan şiiri etkisiyle oluşmuştur. Oysa burada gerçekçi ve canlı biçimde tasvir edilen bir Çamlıca vardır. *Araba Sevdası* ile ilgili önemli bir tespiti Berna Moran yapmaktadır. Yazarın Bihruz

¹⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. Akyüz, 1995; Çetin, 2010a; Kolcu, 2017; Moran, 1994.

karakterini daha iyi çizebilmek için iç çözümleme, iç monolog ve hatta ilk defa olmak üzere bilinç akışını kullandığını belirtir: “Recaizade iç çözümleme, iç konuşma ve bilinç akımı tekniklerini kullanarak bize kahramanın iç dünyasını açmaya çalıştığı için Bihruz birçok yönleriyle içini dışını en iyi tanıdığımız züppe tipi olur” (Moran, 1994b: 65). Dil özelliğine bakıldığında ise dönemi için ağır bir üslup kullanıldığı görülür. Özellikle kimi zaman kahramanın konuşmalarında kimi zaman da metnin yapısında Fransızca sözcüklere sıkça yer verilmesi dili ağırlaştırıcı önemli bir nedendir.¹⁶

Sergüzeşt romanında yine bir önceki döneme göre bazı yönleriyle daha nitelikli bir anlatım söz konusudur. Karakterlerin iç dünyası ile dış dünya arasında bir bağ kurması ve ruh hallerine göre tasvirler yapması dikkat çekici bir yöndür. “O, çok defa dış âlemlerle iç âlemi, dünya ile insanı beraber gösterir. Bu tasvir tarzı onun üslûbuna lirik ve sanatkârane bir vasıf kazandırır” (Kaplan, 2014a: 366). Dilber’in Harputlunun evindeki ilk gün hissettikleri doğrudan mekânın atmosferine etki etmiştir (Samipaşazade Sezai, 2012: 12). Bunun gibi örnekler romanın başka yerlerinde yine okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Romanın diğer başarılı yönü yine realizmin etkisiyle mekân tasvirlerinin başarılı bir biçimde yapılmasıdır. Özellikle konakların anlatımında yazar görme duyusuna hitap edecek bir dil kullanmaktadır. “Denebilir ki, bütün romana, hayatı ve dünyayı pasif, seyirciyi bir gözle seyreden bir ressamın bakışı hâkimdir” (Kaplan, 2014a: 357). Ancak dil olarak romanın başarılı olduğu söylenemez. Birinci dönem romanlarında olduğu gibi diyaloglarda sade ancak tasvirlerde ağır bir dil söz konusudur. Mehmet Kaplan, onun Halit Ziya Uşaklıgil kadar dile ve cümle yapılarına hâkim olmadığını belirtir (Kaplan, 2014a: 367). Kısacası *Sergüzeşt* ile ilgili öne çıkan belli başlı özellikleri bunlardır.

Bu dönemde öne çıkan diğer bir eser Mizancı Mehmet Murat’ın (1854-1917) *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* (1891) adlı eseridir. Fransa’da aldığı eğitimden sonra İstanbul’a gelen ancak burada aradığını bulamayan Mansur, ideallerini gerçekleştirmek için Aydın vilayeti Manisa sancağındaki Veliler çiftliğine gelir. Burada okullar açıp köylüyle birlikte hareket ederek onların da gelişimine katkı olacak biçimde numune çiftliği ve iplik fabrikası kurar. Bu yönüyle roman köye yönelen eserler arasında yer alır. Ayrıca o dönemde karşılaşılan siyasi, ekonomik ve toplumsal sorunları eleştiren ve onlara çözümler üreten bir özelliğe sahiptir. Romanı farklı yönlerden okumak değerlendirmek

¹⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Akyüz, 1995; Kolcu, 2012; Moran, 1994.

mümkündür. Bu okumalarda İslam birliği, ülkedeki eğitim, değişik alanlarda ortaya çıkan bozulma ve en sonunda da aşk öne çıkan meselelerdir (Kolcu, 2017: 294). Yine beraberinde eski-yeni karşıtlığı merkezdeki meselelerdendir. Romanın başlığına yansıyan bu durum kişilerin oluşturulmasında da karşımıza çıkar. Bir yanda Raşit Efendi gibi eskiyi (turfa), bir yanda da Mansur Bey gibi yeniyi (turfanda) sembolize edenler bulunmaktadır.¹⁷

Servet-i Fünun'a geçmeden 1885-1896 yılları arasında eser veren ve ilk defa Mehmet Kaplan tarafından adlandırılan Ara Nesil yer almaktadır. Bunların arasından yazdığı romanlarla öne çıkanlar Nabizade Nâzım, Mehmet Celâl, Selanikli Fazlı Necip, Fatma Âliye Hanım ve Mustafa Reşit'tir. İçlerinde Nabizade Nâzım ise *Zehra* eseriyle öne çıkmaktadır. *Zehra* romanı Nabizade Nâzım'ın ölümünden sonra 1895'te *Servet-i Fünun* dergisinde tefrika edilmiştir. Daha sonra 1896 yılında kitap olarak basılmıştır. Edebiyat tarihi açısından iki nedenle önemlidir. Birincisi realist-natüralist anlayışla yazılan ilk eserdir. İkincisi ilk psikolojik roman denemesidir. Eser, eski metinlere benzer biçimde bir Boğaz tasviriyle başlar. Ardından kahramanların tanıtımına ve daha sonrada olay örgüsüne geçilir. Ayrıca yazarın *Karabibik* adlı uzun hikâyesi de ilk defa realist biçimde köy hayatını anlatan bir eserdir. Ara nesil sanatçılar arasında köy hayatını ele alan diğer bir yazar Mehmet Celâl'dir. *Cemile* (1886), *Elvah-ı Sevda* (1892), *Küçük Gelin* (1893) ve *İsyan* romanları bu yönüyle öne çıkmışlardır. Dönemin diğer önemli ismi Fatma Âliye Hanım'dır. Türk edebiyatında ilk kadın yazar olması yönüyle dikkat çekici olmuştur.¹⁸

Ara Nesil'i takip eden süreçte roman türünde önemli ve etkili gelişmeler *Servet-i Fünun* Edebiyatı döneminde olmuştur. Bu dönemin diğer bir ismi Tanzimat dönemi içinde kullanılan ancak tutmamış olan Edebiyat-ı Cedide'dir. Dönem, Recaizade Mahmut Ekrem'in aracılığıyla Galatasaray Lisesi'nden öğrencisi Tevfik Fikret'in *Servet-i Fünun* dergisinin 7 Şubat 1896 tarihli 256. sayısından itibaren yöneticisi olmasıyla başlar. 1891 Mart'ında çıkmaya başlayan dergi daha çok fenni yazılara önem vermekteydi. Tevfik Fikret'in başa geçmesiyle birlikte Halit Ziya Uşaklıgil, Cenap Şahabettin, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit Yalçın ve diğerleri dergiye katılmışlardır. Böylece dergi bir edebiyat, sanat dergisi ve topluluğun yayın organı haline gelmiştir. 1901'de Hüseyin

¹⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Kolcu, 2017.

¹⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz. Gariper, 2012; Kaplan, 2014c; Okay, 2010.

Cahit Yalçın'ın Fransızcadan çevirdiği “Edebiyat ve Hukuk” makalesi dolayısıyla dergi kapatılınca daha önceden başlayan fikir ayrılıklarının da etkisiyle topluluk dağılmıştır.¹⁹ Servet-i Fünun Edebiyatı romanda diğer şiir, hikâye vb. alanlarda olduğu gibi nitelikli eserler verildiği bir dönemdir. Daha öncesini–bazı yetkin örnekler olmasına rağmen- bir taklit ve deneme süreci olarak değerlendirmek mümkündür. Bu dönemde ise yazarlar iyi eğitim almış, Batı edebiyatını daha yakından takip etmişlerdir. Sonucunda ise estetik açıdan nitelikli ve sanatkârane üsluba sahip romanlar ortaya konmuştur. Ayrıca sadece eserler yazmakla kalınmamış, roman türü üzerine düşünceler de sistematik bir hale gelmiştir. Bunun en iyi örneği Halit Ziya Uşaklıgil'in *Hikâye* adlı eseridir. 14 Kasım 1887-21 Mart 1888 yılları arasında İzmir'de *Hizmet* gazetesinde tefrika edilmiştir. Kitap, 1891 yılında basılmıştır ve Türk edebiyatında roman üzerine yazılmış ilk eser olma özelliği taşımaktadır. “Mukaddime”, “Tarih-i Hikâye”, “Hakikiyun”, “Meslek-i Hakikiyun”, “Hayaliyun”, “Meslek-i Hayaliyun”, “Masalcılar”, “Netice” bölümlerinden oluşmaktadır. Öncelikli olarak Halit Ziya yabancı bir sözcük olan roman yerine “hikâye”yi tercih ettiğini dile getirerek kitaba başlamıştır (Uşaklıgil, 1998: 20). Kitabın hem girişinde hem de devamında ayrıntılı biçimde romanın temel nitelikleri ortaya konulmuş ve üzerine tartışılmıştır. Kitabın girişi bölümünde dikkati çeken önemli bir nokta Ahmet Mithat Efendiye verdiği kıymettir. Ona roman tarihimize yaptığı katkılardan dolayı teşekkür etmiştir (Uşaklıgil, 1998: 26). “Tarih-i Hikâye” bölüm başlığından da anlaşılacağı üzere türün tarihsel süreci okuyucuya vermiştir. Ardından romanın gelişiminde önemli yeri olan “hayaliyyun” diye nitelediği romantikler ile “hakikiyyun” adını verdiği realistler de kitabın başlıca meseleleri arasındadır. Realist ve romantik yazarlara değindikten sonra onların eserlerine yansıyan özellikleri üzerinde detaylarıyla durmaktadır. Ardından masalcılar dediği popülist romancıları eleştirmektedir. Halit Ziya'ya göre onların eserleri hiçbir felsefi düşünce taşımaz ve sadece para kazanmak için yazılmışlardır (Uşaklıgil, 1998: 139). Roman teorisi için önemli bir eser olan *Hikâye*'de temel meseleler yukarıda değinilen konulardır.

Servet-i Fünun romanı denilince öne çıkan bazı temel niteliklerden bahsedilebilir. Tanzimat edebiyatında etkili olan romantizm akımı artık yerini realizme ve natüralizme bırakmıştır. Halit Ziya'nın *Hikâye* kitabının “Hakikiyun” başlığı altında ele aldığı Balzac, Flaubert, Goncourt Kardeşler gibi realistleri takip eden yazarlar romanlarında

¹⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Akyüz, 1995; Kaplan, 2014c; Korkmaz, 2012; Okay, 2010.

akımın belirgin özelliklerini uygulama çabasında olmuşlardır. Realizmin çevre-insan ilişkisine gösterdiği hassasiyet eserlerde çoğu zaman karşımıza çıkmaktadır. Yazarlar bu ilişkiyi gösterebilmek için tasvir ve tahlilleri başvurmuşlardır. Akımın diğer roman örneklerinde olduğu gibi tasvir ve tahliller olaylardan daha önemli bir konuma gelmiştir. Yapılan tasvir ve tahliller de ise gerçeğe uygunluk öne çıkmış, yoğun biçimde ayrıntılara yer verilmiştir. Mehmet Kaplan *Mai ve Siyah* (1897) romanda tasvirlerin objektif, dış dünyayı yansıtacak biçimde kurgulandığını ve resim sanatının etkisinin yoğun olduğunu belirtir (Kaplan, 2014a: 429). Benzer şekilde romana dair teorik açıklamalarında Halit Ziya da ayrıntıların ve ruh çözümlerinin önemini vurgular: “Hikâyede tafsilat vakadan az yer tutmalı imiş!.. Bu da yanlış!..(..) Gerek Hayaliyundan olsun, gerek hakikiyundan; hikayenüvisanın eserlerine zemin ittihaz ettikleri tedkik-i ahval-i ruh esas-ı mühimi ancak tafsilat ile hall olunabilir” (Uşaklıgil, 1998: 24). Aynı zamanda mekânlar, kişilerin iç dünyalarını yansıtacak biçimde seçilmiştir. Roman kişilerinin duyguları, hayalleri, çatışmaları mekânla ilişkili olarak tasvir edilmiştir. Örneğin Mehmet Rauf’un (1875-1931) *Eylül* (1901) romanında mekândaki değişimler kişilerin ruh dünyalarını da doğrudan etkilemektedir. Kitapta kişilerdeki değişime neden olan önemli mekânlar konak ve Boğaziçi’ndeki yalıdır. Konak Suat ve Süreyya için can sıkıcı, boğucu bir yerdir. Yalı ise kurtuluş, rahatlama simgesi olarak bütün kişilerin değişimine neden olmuştur. Necip ile Suat aşkı burada başlamıştır. “Bu yönüyle yalı, gizemli düşler dünyasına/denize açılan kapıdır. Ancak yalının ve denizin bu simgesel yükü, Suat-Süreyya beraberliğinden çok, sonunda aşka dönüşecek olan Suat-Necip ilişkisine yöneliktir” (Korkmaz, 2012: 160). İnsan-çevre ilişkisini daha gerçekçi ve etkili kılmak için eşyalara da özel anlamlar yüklenmiştir. Aşk-ı Memnu’da Bihter’in kiriz anını ve kendinin farkında olmasını sağlayan özel nesne ayna olmuştur. *Eylül*’de ise benzer biçimde Necip’in yalıdan ayrılırken aldığı eldivene yeni anlamlar yüklemiştir. Romanda etkili olan mekânların, eşyaların ve diğer tasvirlerin kuvvetli olmasını sağlayan temel unsur ise gözleme dayalı olmalarıdır. Realistleri incelerken Halit Ziya gözlem tekniğine dikkat çeker: “[O]nun içindir ki hakikiyun zemin-i hikâyeye vaz’ ettikleri eşhasın yaşadıkları mevakiyi bir takayyüd-i mutaasınbane ile teftiş ve taharri ederler” (Uşaklıgil, 1998: 100). Daha sonrada Emil Zola’nın romanlarını yazarken araştırma ve gözlem yapmak için gidip yaşadığı yerleri örneklemiştir (Uşaklıgil, 1998: 106). Bu nedenle *Mai ve Siyah* romanın her

yönüyle Edebiyat-ı Cedide'nin sanat hayatını yansıtmalarının ardında bu gözlem gücünün olduğu söylenebilir. Ahmet Cemil yaşadığı gerçeklerle, hayalleriyle, yazmaya çalıştığı kitapla, çevirileriyle kısacası sanat anlayışıyla o dönem yazar, şair takımından birisiymiş gibi var olur. Yine realizmin etkisiyle yazarlar kendilerini arka planda tutmuşlardır. Tanzimat romanlarında hem acemilikten hem de romantizmden kaynaklı olarak yazarların romana dâhil olduğunu belirtmiştik. Bu dönemde teknik anlamda kendini geliştiren ve tecrübe kazanan yazarlar eserlerde kendilerini gizlemişlerdir. Artık romanda etkili olan olay örgüsü de değildir. Kurgunun devamlılığını sağlayan olaylar değil kişilerdir. “Türk romanı olay örgütleyici bir anlatıdan karakter sentezleyici anlatıma Servet-i Fünun romanı ile geçer” (Korkmaz, 2012: 163). Bu nedenle eserlerde kişiler ve onları yaşadıkları çatışmalar, özellikle ruh dünyaları geniş yer tutmuştur. Örneğin Ahmet Cemil gemiyle İstanbul'dan uzaklaşırken ruh dünyası karışık duygular içindedir: “Ahmet Cemil'in nazarında bütün hayatının yegâne tahassüs mahfazası olan bu şehri ufkun lacivert zeminine tersim olunmuş bir levha şeklinde bırakmaya başlayınca kalbinde birden, elim bir iftirak hissi duydu; bir his ki hemen o anda bütün azmini sarstı” (Uşaklıgil, 2004a: 395). Burada hem mekânın kişi üzerindeki etkisini hem de onun ruh dünyasını görebilmek mümkündür. Dönemin iki önemli romancısı Halit Ziya ve onu örnek alan Mehmet Rauf akışı bozmadan yeri geldikçe ruh tahlillerini yerleştirmişlerdir. Kişilerin tüm boyutlarıyla okuyucuya sunulmasında onların genetik mirasları kaderlerini belirleyen bir özellik olarak kullanılmıştır. Bu özellik natüralizmden akımının bir yansımasıdır. 19. yüzyıldaki bilimsel gelişmeler-özellikle Darwin'in evrim teorisi-doğrudan natüralistleri etkilemiştir. Onlar da bu gelişmeler ışığında yarattıkları kişilerin biyolojik kalıtlarını da romana dâhil etmişlerdir. Servet-i Fünun romanında özellikle Halit Ziya'nın romanlarında bu unsur kişilerin vazgeçilmez kaderleri olarak karşımıza çıkmaktadır. “Nemide, yıllar önce veremden ölen annesi gibi aynı hastalıktan ölür (*Nemide*); Hacer, zayıf bünyesi, kırılğan/küskün mizacıyla ince hastalıktan (verem) ölen annesine benzer (*Ferdi ve Şürekası*); Bihter, önceden eleştirdiği annesi Firdevs Hanım'ın yazgısını ödünçler (*Aşk-ı Memnu*)” (Korkmaz, 2012: 164). Anlaşılacağı üzere Halit Ziya ve Mehmet Rauf bilinçli bir biçimde roman tekniğine yönelmiş ve yeni uygulamalar denemişlerdir. Bu sayede Tanzimat romanındaki bazı teknik kusurlar bu romanlarda görülmez. Örneğin ilk dönemde tasvirler soyut ve gerçekmiş hissi uyandırmazken bu dönemde gözlemlere dayalı ve

daha okuyucunun gözünde canlandırabileceği şekildedir. Ayrıca yazarlar romanlarda tamamen kendilerini gizleyebilmişlerdir. Kişiler ile ilgili tarafgir davranmamışlar, nesnel bir biçimde değerlendirmeyi okuyucuya bırakmışlardır. Kısaca Servet-i Fünun romanı Tanzimat'a göre teknik anlamda daha başarılı bir çizgi çizmiştir.²⁰

Romanlarda temel olarak öne çıkan konu aşk, evlilik, kıskançlıktır. Tanzimat romanı toplumu eğitmek, ona yol göstermek gibi bir gaye taşımaktaydı. Bu nedenle de yazarlar sosyal konuları romanlarının malzemesi yapmayı yeğlemişlerdi. Ancak Servet-i Fünun romanı bu bakış açısıyla oluşturulmuş değildi. Hem yetiştirilme tarzları hem de dönemin siyasi ve sosyal yapısı romanlarında bireysel konulara yönelmelerine sebeptir. Dönem için geçerli olan daha iç dönük, baskıcı ve jurnallığe dayalı siyasi yapı sanatçıların tutumlarında etkili olmuştur (Okay, 2010: 138). Bu nedenle sanatı merkeze alıp estetik kaygıları öne çıkarmışlar, toplumsal sorunları işlememişlerdir. Hem mekân hem de konu olarak bireysel ilişkilerin merkezi ev, evin içindeki yaşam romanlarda yer almıştır. Bireysel konular içinde aşk en önemli meseledir denebilir. Başlangıçtan beri sanatın her alanında işlenmeye devam eden aşk meselesi Servet-i Fünun romanında da temel izleklerdendir. Romanlarda konu iki yönlü ele alınmaktadır. Bazı romanlarda bir kadın iki erkek, bazılarında da bir erkek iki kadın arasındaki aşk ilişkisi işlenmektedir. Halit Ziya'nın İzmir'de yazdığı romanlar *Nemide* (1892), *Bir Ölünün Defteri* (1892), *Ferdi ve Şürekâsı* (1896) ile Mehmet Rauf'un *Eylül* (1901) romanı bu üçlü aşk ilişkisi üzerine kurgulanmıştır denebilir. *Nemide*'de aşk, Nemide-Nail-Nahit arasında geçmektedir. Nemide küçük yaştan beri birlikte büyüyen amcasının oğlu Nail'den hoşlanmaktadır. Nail Paris'teki tıp eğitiminden sonra Nemide ile nişanlandırılır. Bu arada Nail'in teyzesinin kızı Nahit de Nail'e âşıktır. Nahit, Nail'in kalbini çalmayı başarır ve bunu fark eden Nemide aradan çekilir. Benzer bir aşk ilişkisi *Bir Ölünün Defterin*'de de konu edilmektedir. Bu romanda ise Osman Vecdi-Nigâr-Hüsâm arasındaki aşk üçgenim yer almaktadır. Osman Vecdi annesini kaybedince babası onu halasına emanet eder. Halası Vecdi'yi kızı Nigâr ile evlendirmek ister. Ancak Vecdi'nin arkadaşı Hüsâm da Nigâr'dan hoşlanır. Hüsâm ve Nigâr'ın birbirini sevdiğini anlayan Vecdi, aradan çekilir, onların kavuşması için çabalar ve hayata küserek savaşa gönüllü katılır. Saniha-İsmail Tayfur-Hacer de *Ferdi ve Şürekâsı* romanındaki aşk üçlemesidir. İsmail Tayfur, Saniha'ya âşıktır. Öte yandan annesi ve patronu onun Hacer ile

²⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz. Akyüz, 1995; Çetin, 2010b; Gündüz, 2017; Korkmaz, 2012; Okay, 2010.

evlenmesi için zorlamaktadır. Patronun kızı Hacer ile evlenmek zorunda kalan Tayfur, Saniha ile ilişkisini devam ettirir. Bunu anlayan Hacer evi ateşe verir ve ölür. İsmail Tayfur, annesi ve Saniha tekrar beraber yaşamaya başlarlar. Aşk konusu *Mai ve Siyah* romanında da işlenir. Ancak romanın temel meselesi değil Ahmet Cemil'in çatışmalarının derinleşmesini sağlayan bir unsurdur. Romanda Ahmet Cemil arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin kız kardeşi Lamia'ya âşıktır. Hüseyin Nazmi'nin bitirdiği şiirler üzerine evlerindeki toplantıda aşkı daha da derinleşir. Ancak Lamia'nin genç bir subayla evlendirileceğini duyunca yaşadığı hayal kırıklıklarına bir yenisi daha eklenir. Mehmet Rauf'un *Eylül* romanında da Süreyya-Suat-Necip'in ilişkisi ile karşılaşmaktadır. Romanda Süreyya ile evli olan Suat, kiraladıkları yalıya gelen kocasının akrabası Necip'e ilgi duymaya başlamıştır. Bir süre sonra da ikisi arasında yasak bir aşk başlamıştır. Yasak aşk Servet-i Fünun romanında işlenen diğer bir önemli konudur. Mehmet Rauf'tan önce Halit Ziya bu konuyu *Aşk-ı Memnu* (1900)'da ele almış ve anlatmıştır. Uzun yıllar dul yaşayan Adnan Bey'in evlenmeye karar vermesi, evlenmek için de Firdevs Hanım'ın kızı Bihter'i seçmesi ile olaylar başlamaktadır. Bihter de hem şuh bir kadın olan annesinin yolundan gitmemek hem de refah içinde yaşamak adına bu evliliği kabul eder. Ancak ilerleyen zamanlarda duygularına yenik düşer ve Behlül ile yasak bir aşk yaşamaya başlar. Romanın sonuna doğru, Adnan Bey'in kızı Nihal'e âşık olan evin hizmetçisi Beşir olup biteni Adnan Bey'e anlatır. Bu arada da Bihter tabanca ile intihar eder. Baştaki gibi Adnan Bey ve ailesi tekrar kaldıkları yerden yaşamlarını sürdürmeye devam eder. *Kırık Hayatlar* (1924) romanın kahramanı Ömer Behiç de yasak aşkı yaşayanlardandır. Eşi Vedide'nin rahatsızlık duyduğu duruma bir süre sonra o da düşer. Veli Bey'in kızı Neyyire uzun uğraşlar sonunda Ömer Behiç'i ayartır ve buluşmaya başlarlar. Bu arada kızı Leyla hastalanır ve ölür. Neyyire başka biriyle evlense de Ömer Behiç'le buluşmaya devam etmek ister. Ancak o bunu kabul etmez ve eşine, evine geri döner.²¹

Romanlarda aşk temasını tamamlayan ve çatışmayı derinleştiren diğer bir konu kıskançlıktır. Roman kişileri yaşadıkları kıskançlıklarla romanda yeni düğümlere ve olaylara kapı açmaktadır. *Nemide* romanında Nahit ile Nemide Nihat'ı birbirlerinden kıskanmaktadır. Ancak Nahit bu çatışmada galip gelen taraftır. *Ferdi ve Şürekası*'nda ise Hacer kocası İsmail Tayfur'u Saniha'dan kıskanmaktadır. Hacer bu ilişkiyi

²¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Akyüz, 1995; Çetin, 2010b; Gündüz, 2017; Korkmaz, 2012; Okay, 2010.

öğrendiği vakit kıskançlığından evi yakar. Halit Ziya bu konuyu *Aşk-ı Memnu*'da tekrar ele alır. Bihter, Behlül'ün Nihal ile evleneceğini duyduğunda onları kıskanmaya başlar. Romanın sonunda kıskançlığı onu tamamen ele geçirir ve intihar ederek bu evliliğe engel olur. Diğer kişilerden Firdevs Hanım'da da Nihal'de de kıskançlık duygusuna rastlanmaktadır. Firdevs Hanım kızlarını kıskanmaktadır. Adnan Bey ile kendisi evlenmek istediği için Bihter'in kararını onaylamamaktadır. Nihal de babasını Bihter'den kıskanmaktadır. Bu nedenle Halit Ziya'nın çeşitli biçimlerde kıskançlığı işlediği söylenebilir. *Eylül* romanında ise Suat, Necip'i başta Hacer olmak üzere etrafındaki kadınlardan kıskanmaktadır. Bu duygu onu zamanla ele geçirir ve mutsuzluğunun artmasına neden olur.²²

Aşk gibi bireysel konuları ele alan Servet-i Fünuncular bazı romanlarda dönemin sosyal hayatını anlatmaya devam etmişlerdir. Bu yönüyle öne çıkan roman Halit Ziya'nın *Sefile* (1887, yarım kalmış) adlı eseridir. Romanda küçük yaşta annesi ve babasını kaybeden Mazlume'nin başına gelenler anlatılmaktadır. Evine sığınmak zorunda kaldığı Mihriban ve İkbâl kötü yola düşmüş kadınlardır. Bir süre sonra İkbâl'in sevgilisi İhsan Mazlume'yi zorla ele geçirir. Romanın sonunda da Mazlume, İhsan'ın boynunu ısırarak öldürür ve intikamını alır. Kötü yola düşmüş bir kadının başından geçenleri anlatması onu dönemin diğer romanlarından ayırmaktadır. Bu yönüyle daha toplumsal bir meseleyi ele aldığı söylenebilir. Dönemin genel havasını ele alan ve bu yönüyle özel bir anlama sahip olan bir diğer roman *Mai ve Siyah*'tır. Ahmet Cemil kişinin dönemin sanatçılarının bir yansıması olduğu düşüncesi sık sık dile getirilir. Tanpınar: "(...) Edebiyat-ı Cedide santimentalizmi dargınlığı, ahlaki davranışı, her şey, bütün san'at ve üslup ihtiraslarıyla beraber bu eserdir. Hakikatte *Mai ve Siyah*, Edebiyat-ı Cedide'nin teklifleri kadar protestolarıyla de devrini veren beyannamesidir. Bu kitap için Türkiye'de nesli namıma konuşan ilk eserdir, denebilir." demektedir (Tanpınar, 1977: 278). Romanda Ahmet Cemil ile Hüseyin Nazmi şiir konusunda aynı düşüncelere sahiptir. İkisi dönemin sanatçı tipini yansıtmaktadır. Raci ise onlar ile zıt bir noktadadır. Onların şiir anlayışına karşı çıkan Raci, o dönemin sanatçılarına eleştiri yapanları sembolize etmektedir. Yine *Kırık Hayatlar* romanı da bir yönüyle dönemin genel havasını ve yaşananları yansıtan bir romandır. "Halit Ziya, bu romanda *Tanzimat*'la başlayan uygarlık bunalımının yol açtığı ahlakî çürümeyi ve yozlaşmayı, dönemin

²² Ayrıntılı bilgi için bkz. Akyüz, 1995; Çetin, 2010b; Gündüz, 2017; Korkmaz, 2012.

aristokrat ailelerinin yaşadığı konak ve yalı hayatından verdiği gözleme dayalı çarpıcı sahnelerle gözler önüne serer” (Gündüz, 2017: 204). Ömer Behiç’in etrafında ahlaki çöküntünün, toplumsal yozlaşmanın anlatımı söz konusudur. Eşi Vedide’nin çekincesi de bu yozlaşmadan kaynaklanmaktadır. Halit Ziya ile Mehmet Rauf’un dışında Hüseyin Cahit Yalçın ile Saffeti Ziya yine bu dönemde adı geçen romancılarıdır. Hüseyin Cahit’in yazdığı iki roman bulunmaktadır.²³

Servet-i Fünun dışında adları Ara Nesil ile birlikte anılan Ahmet Rasim’in ve özellikle Hüseyin Rahmi Gürpınar romancılığından ayrıca bahsetmek gerekir. *Şık* (1189) romanı ile yazı hayatına başlayan Hüseyin Rahmi Gürpınar uzun yıllar çeşitli alanlarda ürünler vermeye devam etmiştir. Bu üretkenliği ile de ilk yıllarında etkilendiği Ahmet Mithat Efendi’ye benzetilmektedir. Sadece üretkenlik ile değil başka yönlerden de ona benzediği hatta etkilendiği söylenmektedir. Örneğin Kenan Akyüz olaylar ile ilgili gereksiz bilgi vermek, yazarın romana dâhil olması, olay örgüsündeki zayıflıklar yönünden Ahmet Mithat’a benzediğini belirtir (Akyüz, 1995: 134). Servet-i Fünun edebiyatının tersine romanlarında işlediği konular genelde yanlış batılılaşma, yaşanan kültür yozlaşmaları, ahlaki çöküntüler, alafranga hayatlar, batıl inançlar, cahillik, ailevi sorunlar, geçim sıkıntısı gibi toplumsal meselelerdir. Bu konuları işlerken de mizahi öğeleri yoğun biçimde kullanır. Ancak en önemli özelliği mahalle yaşamını, sokağı tüm gerçekliği ile anlatabilmesidir. Tanpınar onun bu yönüne dikkat çekmektedir: “Türk romanında hakiki konuşma, Hüseyin Rahmi ile başlar. Onda her cins konuşma vardır. Hüseyin Rahmi'nin büyük kuvveti, insan yaratmasını bilmesidir. Kahramanları kitabın ortasında tabii muhitlerinde imiş gibi yaşarlar. Vakıa biraz fazla saçılır, dökülürler; fakat yaşarlar. O, halkımızı ve hayatımızı tanıyan muharrirlerdendir. Fakat asıl edebiyatımıza sokak onunla girmiştir.” (Tanpınar, 1977: 67). Tanpınar’ın bu tanımı Hüseyin Rahmi için sık sık kullanılan bir ifade olmuştur.

II. Meşrutiyet yıllarında iki önemli edebi topluluk edebiyat tarihinde yerini almıştır. İlki Fecr-i Ati topluluğudur. 1901 itibaren edebiyat dünyasında varlığını gösteren Ahmet Haşim, Enis Avni, Ali Canip, Mehmet Behçet, Tahsin Nahit gibi kişilerin arasında yenilerden Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), Şehabettin Süleyman, Cemil Süleyman, Köprülüzâde Mehmet Fuat, Müfid Râtib, Refik Halit (Karay) vb. isimler katılır. 20 Mart 1909 Hilal matbaasında bir araya gelen bu sanatçılar Ahmet Haşim’in önerdiği “Sina-yı

²³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Akyüz, 1995; Çetin, 2010b; Gündüz, 2017; Korkmaz, 2012.

Emel” yerine aynı zamanda topluluğa başkan seçilen Faik Ali’nin “Fecr-i Atı” kabul edilmiştir. Ardından 24 Mart 1909’da Servet-i Fünun dergisinde bir beyanname yayınlamışlardır. Böylece edebiyat tarihinde ilk beyanname yayınlayan topluluk olarak anılmışlardır. Topluluk içinde düzyazı ile uğraşan isimler Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Refik Halit Karay, Cemil Süleyman Alyanakoğlu ve İzzet Melih Devrim’dir. Yakup Kadri ile Refik Halit daha sonrasında Milli Edebiyat’a katılmışlardır. Diğerleri bu topluluk içinde roman türünde öne çıkmış isimlerdir. Cemil Süleyman’ın *İnhizâm* (1911) ve *Siyah Gözler* (1912) adlı iki romanı mevcuttur. Bu romanları konu olarak Servet-i Fünun’un devamı niteliğindedir. “Konu ve tema Olarak Edebiyat-ı Cedide romanını izleyen bu eserlerin roman dili, edebi değer ve roman tekniği açısından ise o seviyeyi de tutturamadıkları görülmektedir” (Okay, 2010: 153). Aşk ve kadın esas tema olarak romanlarda yer almaktadır. Naşit kişinin aşk ilişkilerinin anlatıldığı *Tezat* (1913) ile Sermet ve Neyyire’nin aşkını konu alan *Sermet* (1918) ise İzzet Melih Devrim’in eserleridir.²⁴

II. Meşrutiyet döneminde diğer önemli edebi topluluk ise Milli Edebiyat Dönemi’dir. Ancak edebiyat tarihçileri bu akımın adı, kapsamı, sanatçıları vb. konularda uzun süre tartışmalar yapmışlardır. Bu tartışmalardan bahsettikten sonra Orhan Okay, şöyle bir tanım yapmayı uygun bulmaktadır:

“Kronolojik bir düzen bahis konusu olmaksızın, hatta hiç şüphesiz kalabalık mensuplardan birkaçının bile ortak kararları olmaksızın, bütün bir siyasi-ideolojik-edebi akımların bu buhranlı yıllar süresince, çeşitli zamanlarda birbirine yaklaşıp, hedefi az-çok belli fakat sınırları ve prensipleri fazla net olmayan bir bileşkede buluştukları hedef Milli Edebiyat’tır.” (Okay, 2010: 160).

Bu çerçevede bir araya gelen yazarlar belli temalar etrafında romanlarını yazmışlardır. Yazılan eserlerin konusunun genişlemesine ve yeni kişilerin romanların yapısında yer almasına katkısı olan Anadolu romanların en belirgin temaları arasındadır. Daha öncesinde Ahmet Mithat Efendi, Nabizade Nazım gibi yazarlar eserlerinde İstanbul dışını anlatmayı deneseler de birkaç eserden öteye geçememiştir. İstanbul dışının ya da Anadolu’nun romanların hem mekânı hem de konusu olması bu dönemdedir. Yazarlar çeşitli amaçlarla buldukları bu coğrafyayı romanlarına mekân olarak yerleştirirken insanının dünyasını da her yönüyle anlatmayı amaçlamışlardır. Artık özellikle köylüler

²⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. Akyüz, 1995; Okay, 2010.

başta olmak üzere her kesimden insanın kültürü, geleneği, çektiği güçlükler, mutluluklar vb. romanların teması olmuştur. Ayrıca elde kalan, korunması gereken ve bunun için uğrunda savaşılan bir vatan olarak da eserlerde işlenen bir konu olma özelliği taşır Anadolu. Bu konular dönemin genel havasına uygun olarak milli ve romantik bir duyuşla anlatılmıştır. Diğer işlenen temalar arasında yaşanan savaşlar ve onların toplumda yarattığı etki önemli bir yer tutar. 1912 yılındaki Balkan Savaşları ile başlayan ve 1922’de Kurtuluş Savaşı’nın bitimine kadar devam eden süreç toplumu her yönden etkilemiştir. Savaşların getirdiği sosyal, ekonomik ve psikolojik durumlar toplumu etkilediği için edebiyatın da konusu olmuştur. Savaşa giden insanların yaşadıkları, geride kalan kadın ve çocuklar, hayal kırıklıkları, umutlar, idealler romanların ele aldığı meselelerdir. Anadolu ve savaşları destekleyen ve dönemin ruhu diyebileceğimiz milliyetçilik ve Türkçülük de romanların esas meseleleri arasındadır. II. Meşrutiyet dönemi birçok düşüncenin ortaya çıkıp geliştiği bir dönemdir. Osmanlıcılık, Batıcılık, İslamcılık, Türkçülük gibi düşünce sistemleri Osmanlıyı içinde bulunduğu durumdan kurtarmak için geliştirilmişlerdir. Ancak bunlar içinde çağın genel havasına -yükselen milliyetçilik anlayışına- uygun olarak milli kimlik ve Türkçülük daha merkezi bir öneme sahip olur. Toplumda Türklük bilincini ve millet olma düşüncesini, milli kimlik algısını yaymak için romanlar bir araç olmuş ve sık sık bu konuyu ele almıştır. İlk defa Tanzimat Dönemi’nde ele alınmaya başlanan kadın konusu bu dönem romanlarda ele alınmaya devam etmektedir. II. Meşrutiyet Dönemi’ndeki birçok alandaki gelişmelere paralel olarak kadınlar da sosyal, ekonomik, kültürel vb. her alanda yeni kazanımlar elde etmiştir. Kadınların bu kazanımları dönem romanlarının temasını oluşturmaya devam etmiştir. Halide Edip Adıvar eserlerinde konuyu ayrıntılı işlemiştir. Örneğin *Handan* (1922) adlı eseri Handan adlı kadının yaşadıklarını ve psikolojik durumunu ele almaktadır. Bunların yanı sıra geçmiş romanlarda ele alınan Batılılaşma ve II. Meşrutiyet döneminin siyasi, sosyal ve kültürel ortamı da romanların malzemesi olmuştur. Ayrıca yukarıda ele alınan toplumsal temalar yanında yazarlar, bireysel duyguları da işlemeye devam etmişleridir. Orhan Okay bu dönemi şu şekilde özetlemektedir:

“Özellikle Edebiyat-ı Cedide ve Fecr-i Âti roman kahramanlarının kendi benliklerinin dar çerçevesine sıkışmış, sadece aşkları ve kendi dertleriyle didişen insanlar olmalarına mukabil, Milli Edebiyat romanı dışı açılmış, başka insanların da var olduğu bilinciyle hareket eden, içinde yaşadığı toplumun meselelerine,

sıkıntılarına yabancı kalmayan kahramanların romanı olmuştur. Mekân olarak şehir, kasaba ve köyleriyle Anadolu bu romana bir taraftan gerçekçi gayretle, diğer taraftan da bir memleket romantizmi ile girer” (Okay, 2010: 164).

Daha çok toplumsak konuları işlemeyi, halka mesaj vermeyi amaçlayan Milli Edebiyat romanları biçim açısından değerlendirildiğinde birkaç önemli nokta öne çıkmaktadır. Romanlarda kullandıkları dil, bu anlamda üzerinde durulması gereken ilk konudur. Dil anlayışının şekillenmesinde Ömer Seyfettin’in *Genç Kalemler* dergisinde 1911 yılında yayımladığı “Yeni Lisan” adlı makaledir. Makalede ortaya konulan dilin ilkeleri ve sadeleşmesi düşüncesi yazarlar tarafında benimsenmiş ve romanlarını bu anlayışla kaleme almışlardır. Sade, anlaşılır, konuşma diline daha yakın bir Türkçe kullanılmıştır. Milli Edebiyat’ın dil anlayışı Servet-i Fünun’dan ve Fecr-i Ati’den ayrılır.

“Servet-i Fünun nesrinin bir devamı olan, toplumun hayatı ve meseleleriyle genellikle ilgisiz Fecr-i Âti hikâye ve romanlarının yanı başında; daha çok hayata ve toplum meselelerine yönelen, yapma dil ve üslûbu bir yana bırakarak konuşma dilini ve üslûbunu hâkim kılmağa çalışan yeni bir hikâye ve roman tarzının da hızla yer almağa başladığı görülür” (Akyüz, 1995: 179).

Bu şekilde sade ve konuşma üslubuyla oluşturulan romanlarda realizmin de etkisiyle gözlem önemli bir yer tutar. Özellikle Anadolu ve Anadolu insanının anlatımında güçlü bir gözlem yeteneği söz konusudur. Yazarların birebir o coğrafyada bulunmaları ve insanları ile iletişimde olmaları etkili olmuştur. Ayrıca çeşitli anlatım türlerinden yararlanarak romanlarda biçim zenginliği oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu noktada mektup ve günlük türüyle yazılan romanlar dikkat çekicidir. Halide Edip Adıvar’ın *Handan* ve Reşat Nuri Güntekin’in *Çalıkuşu* (1922) eserleri mektup türü kullanılarak yazılmıştır. *Ateşten Gömlek* (1922) ise günlük biçiminde kurgulanmış bir romandır. Dönem romanları teknik olarak genel anlamda daha başarılıdır. “Olay, zaman, mekân, kişi tasvirlerinde büyük oranda sağlanan gözlemci gerçekçi bakış, tematik düzlemde romantikleşir” (Reyhanoğulları, 2019: 203). Ancak anlaşılacağı üzere olayların anlatımında ve betimlemelerde realist etki ile eserler yazılsa da temaların işlenmesi aynısını söylemek mümkün değildir.²⁵

Milli Edebiyat sonrasına gelindiğinde keskin çizgilerle bir dönemselleştirmenin mümkün olmadığının farkında olmakla birlikte genel kanı 1923 yılını Cumhuriyet

²⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. Akyüz, 1995; Okay, 2010; Reyhanoğulları, 2019.

Dönemi Türk edebiyatının başlangıcı kabul etmek yönündedir. 29 Ekim 1923'te Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte Türk toplumunu derinden etkileyen önemli siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel alanda birçok gelişme söz konusu olmuştur. Tevhid-i Tedrisat Kanunu, yeni Türk harflerinin kabulü, Dil Kurumu'nun ve Türk Tarih Kurumu'nun kurulması bunlardan bazılarıdır. Ayrıca yeni kurulan devletin yapısını oluşturan cumhuriyetçilik, halkçılık, milliyetçilik, laiklik, devletçilik, inkılapçılık gibi ilkeler söz konusudur. Özellikle 1923'ten başlayıp 1940'lara kadar bu dönem edebiyatında işlenen konuların merkezinde yukarıda belirtilen Atatürk ilke ve inkılapları etkili olmuştur. Bu nedenle eserlerin birçoğu tezli roman olarak yazılmış; edebiyat, ilke ve inkılapların topluma anlatılması için bir araç olarak düşünülmüştür. Osman Gündüz bu dönem edebiyatının ana çizgilerini şu şekilde açıklamaktadır:

“Cumhuriyet Dönemi Türk romanı, Cumhuriyet ideolojisi çevresinde şekillenir. Bir önceki kuşağın romancıları, *Batılılaşma*, kaybolan değerlerle ilgili izlekler çerçevesinde çalışmalarını sürdürürken; çocukluk ve gençlik dönemleri İttihatçıların parti kavgaları, *Birinci Dünya Savaşı* ve *Mütareke Dönemi*'nin utanç verici sahneleri içinde geçmiş, daha sonra *İstiklâl Savaşı*'na ve Cumhuriyetin kuruluşuna tanık olmuş genç kuşak romancılar, dönemin koşulları gereği, yeni kurulan devletin prensiplerini benimseyen/destekleyen romantik eserler yazarlar” (Gündüz, 2018: 17).

Milli Edebiyat Dönemi'nden itibaren toplumsal hayattaki siyasi, sosyal gelişmelerinin içinde yer alan yazarlar eserlerinde bu konuları işlemeye öncelik vermişlerdir. Onların temel meselelerinden olan Anadolu ve Anadolu insanının yaşadıkları bu dönemin de önemini korumuştur. Ankara'nın da başkent olmasıyla Anadolu, romanların esas mekânı ve Anadolu insanının yaşadıkları ise hızla ve genişleyerek romanların konusu olmaya devam etmiştir. Benzer şekilde milliyetçilik, millet olma bilinci yine romanların başlıca temalarıdır. Onun için Orhan Okay özellikle başlangıç yıllarında Milli Edebiyat Dönemi roman anlayışının varlığını sürdürdüğünü vurgulamaktadır:

“Cumhuriyet öncesinde başlayıp bu dönemin birinci periyodu olarak belirttiğimiz ilk on beş yılında, az-çok yön değişirse de devamlılık gösteren en önemli edebiyat hareketi Milli Edebiyat akımı olmuştur. Cumhuriyet dönemi edebiyatını anlayabilmek, Milli Edebiyat akımını doğru teşhis etmeye bağlıdır” (Okay, 2010: 196).

Dönem yazarlarını ve romanları sınıflandırılırken bu bakışı öne çıkmaktadır. Genelde “Öncüler”, “İl Evre”, “II. Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e Bağlananlar” gibi başlıklarda öne çıkan isimler Milli Edebiyat Dönemi’nin önde gelen yazarlardır. Halide Edip Adivar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Reşat Nuri Güntekin öncesinde eser vermiş olsalar da asıl ünlerine bu dönemde yazdıkları romanlarla kavuşmuşlardır. İşledikleri temaların başında da yukarıda ele alınan konular olmuştur. Konuları daha bireysel ve psikoloji ağırlıklı olmakla birlikte kronolojik olarak burada ismi geçenlerden biri de Peyami Safa’dır. O ilk ürünlerini 1922 ile 1928 arasında vermiştir. Onun adının öne çıkmasında 1930’dan sonra yayımladığı romanları etkili olmuştur. Bu romanlarının başarısı hem romanlarda uyguladığı tekniklerden hem de psikolojik ve felsefi temalarından kaynaklanır. Bu dönemde Peyami Safa’yı da aralarında saydığımız bireysel konuları ele alan yazarlar söz konusudur. Bu başlık altında yer alan yazarların Milli Edebiyat anlayışını sürdürenler gibi ortak bir roman anlayışı olduğunu söylemek güçtür. “Milli Mücadele, meşrutiyet yılları biricik tema olma özelliği vasfını yitirmiş, cumhuriyetle birlikte oluşum sürecinde olan yeni hayat, yeni insan ve yeni profillerin görünüşleri belirginlik kazanmıştır” (Kekeç, 2019: 288). Bu başlık altında genelde Selahattin Enis Atabeyoğlu, Ercüment Ekrem Talu, Mithat Cemal Kuntay, Memduh Şevket Esenal, Nahit Sırrı Örik, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın ismi geçmektedir. Bu dönemde yazarların bir kısmı da “popüler roman” başlığı altında toplanmaktadır. Bu başlık altındaki yazarlar genelde aşk konusunu işleyip roman tekniğinden çok temayı öne çıkarmış olan eserler meydana getirmişleridir. “Bugün hemen hemen unutulmuş olan bu yazarlar, dönemlerinde okuyucularını heyecanlandırmış veya onlara çokça gözyaşı döktürmüşlerdir.” (Enginün, 2009: 289). Alıntılarda olduğu gibi amaçları okuyucunun duygularını, heyecanlarını daha fazla öne çıkarmaktır denebilir.²⁶

2.3. 1950-1980 Arası Türk Romanının Gelişimi

1950 ile 1980 arası dönem içte ve dışta siyasi, ekonomik ve kültür alanında birçok gelişmenin olduğu bir süreçtir. Dünyadaki II. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan yıkımlar ve umutsuzluk, iki kutuplu dünyanın parçası olma çabası, soğuk savaşın yarattığı ortam ülkenin de bir gerçeği haline gelmiştir. İçerde ise çok partili sisteme geçiş, ekonomik alandaki gelişmeler, sağ-sol çatışmaları, siyasi çatışmalar, askeri

²⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Gündüz, 2018; Kekeç, 2019; Okay, 2010.

darbeler, köylerde makineleşmeyle birlikte büyük şehirlere başlayan göç, şehirlerdeki sosyal ve kültürel ortamların hızla değişmesi vb. olaylar romanı etkileyen unsurlar olmuştur. Yazarlar ve ortaya koyulan eserler bu gelişmelerden bir şekilde etkilenmiştir. Kimi zaman yaşananlara doğrudan tanık olup bunları yazma gereği duyulmuş kimi zaman da gelişmelerden uzak durma çabası ile tamamen teknik ve biçim üzerine durulmuştur. Romanı etkileyen bu unsurlara kısaca değinmek gerekmektedir.

1 Eylül 1939 başlayan ve 2 Eylül 1945 yılında biten II. Dünya Savaşı dünyada büyük bir yıkıma ve değişime neden olmuştur. Avrupa, Doğu Asya ve Kuzey Afrika savaşta sıcak cephelerin merkezi olmuştur. Bu süre zarfında teknolojik kapasitesi yüksek silahların kullanılması hem savaşın uzamasına hem de yıkımların artmasına neden olmuştur. Savaş sonunda yaklaşık seksen beş milyon insan yaşamını kaybetmiştir. Şehirler, altyapı ve ulaşım, sanayi tesisleri büyük yıkıma uğramış ve dünyadaki ekonomik denge bozulmuştur. Savaş sırasında ve sonrasında birçok insan ülkesini terk etmek zorunda kalmıştır. Kısacası bu büyük savaş ekonomik, siyasi ve toplumsal olarak başta Avrupa olmak üzere tüm dünyada acı sonuçlara neden olmuştur.

Savaş sonunda savaştan Almanya, İtalya ve Japonya yenilgiye uğramıştır. Ancak galip çıksalar da İngiltere ve Fransa büyük ölçüde yıpranmışlardı. Geriye uzun yıllar dünya üzerinde söz sahibi olmak için mücadele eden iki devlet kalmıştır. Bunlar, ekonomik ve siyasi olarak farklı ideolojileri benimseyen Amerika ve Sovyetler Birliği'dir (Uçoral, 1994: 658). Bu iki devlet arasında uzun yıllar devam edecek Soğuk Savaş" adı ile anılan bir süreç başlamıştır. Avrupalı devletlerin önde gelenleri ile Amerika "Batı Bloğu"nu, Doğu Avrupa ile Sovyetler "Doğu Bloğu"nu oluşturmuştur. Sovyetler savaş sonunda ele geçirdikleri üstünlüğü devam ettirip yayılmacı bir politika ile "Doğu Bloğu" üzerinde etkili olmuştur. Özellikle savaş sonunda Doğu Avrupa'da yükselen sosyalist, komünist düşünce ve bu anlayış ile yönetilen devletler ile ilişkilerini sürdürmüştür (Pınar, 2018: 182). Polonya, Romanya, Bulgaristan, Macaristan, Doğu Almanya, Arnavutluk ve Yugoslavya'da etkili olan komünizm ve Sovyet etkisi 5 Ekim 1947'de Silezya'da yapılan toplantı sonucunda açıklanan bildiriyle somut hale gelmiştir. Artık bu ülkeler Winston Churchill'in kullandığı deyimle "Demir Perde" adıyla anılmaya başlanmıştır (Uçoral, 1994: 664). Bu gelişmeler Amerika, İngiltere başta olmak üzere diğer Avrupa ülkelerinde tedirginliğe neden olmuş ve sınırlarına kadar dayanan komünizmi engellemek için çeşitli önlemler almışlardır. Bunlardan ilki 12 Mart 1947'de ABD

başkanı Harry S. Truman'ın herhangi bir şekilde tehdit alan özgür ülkelerin Amerika tarafından desteklenmesi gerektiğini ilan ettiği "Truman Doktrini"dir. Bir diğer önemli uygulama da 5 Haziran 1947'de ABD Dışişleri Bakanı George Marshall'ın ortaya attığı önerilerdir. "Marshall Planı" adı ile anılan bu plan çerçevesinde Avrupa ülkelerine ekonomik yardımlar yapılmıştır (Uçarol, 1994: 667). Özellikle Sovyetlerin Berlin'e uyguladığı abluka soğuk savaşı daha da derinleştirmiş ve kaygıları arttırmıştır. Bunun için önce 1948'in başlarında İngiltere, Fransa ve Benelüks ülkeleri ortak savunma paktı Batı Avrupa Birliğini (Western European Union – WEU) oluşturulmuştur. Daha sonrasında da İtalya, Danimarka, Norveç, Portekiz, İzlanda, ABD ve Kanada BAB'a katılarak 4 Nisan 1949'da NATO (North Atlantic Treaty Organization) kurulmuştur. Ancak daha öncesinde de 24 Ekim 1945'te uluslararası güvenliği ve barışı sağlamak amacıyla 51 ülkenin imzası ile Birleşmiş Milletler örgütü faaliyete geçmiştir (Pınar, 2018: 180, 186). Daha sonra ABD Başkanı George H. W. Bush ile Mihail Gorbaçov arasında Aralık 1989'da gerçekleştirilen Malta zirvesinden "Soğuk Savaş"ın sona erdiği resmen ilân etmişlerdir (Pınar, 2018: 197). Uzun yıllar dünyanın hemen her yerinde karşı karşıya gelen; siyasi, ekonomik, ideolojik ve askeri alanda sürekli çatışan iki devlet kırk dört yıl süren süreci sonlandırmıştır.

İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında ortaya çıkan Soğuk Savaş süreci Türkiye'yi başından sonuna yakından ilgilendiren bir süreç olmuştur. İlk gelişme bitmeye yakın Almanya'ya savaş ilan ederek diğer elli ülke ile birlikte 24 Ekim 1945'te Birleşmiş Milletlere kurucu üye olmasıdır. Bu ve daha sonraki gelişmelere Sovyetlerin neden olduğu söylenebilir. 5 Haziran 1945'te Türkiye'ye verdiği nota ile Artvin, Ardahan ve Kars'ı istemiştir. Ayrıca Boğazlarda da askeri üs talebinde bulunmuştur (Çemrek, 2019: 50). Sovyetlerin bu şekilde yayılcı tutumu Türkiye'nin Batı'ya ve Amerika'ya yaklaşmasına sebep olmuştur. 22 Mayıs 1947'den itibaren Truman Doktrini çerçevesinde Yunanistan ile birlikte Türkiye de yardımlardan yararlanmaya başlamıştır. İlk başta kabul edilmese de daha sonradan Türkiye'nin başvurusu ile "Marshall Planı" çerçevesinde 4 Temmuz 1948 tarihinde ülkeye ekonomik destek yapılması sağlanmıştır. En sonunda da NATO'ya üye olmuştur. Ancak 11 Mayıs 1950'de yaptığı ilk üyelik teklifi İngiltere'nin etkisiyle kabul edilmemiştir. Daha sonra 14 Mayıs 1950'de Demokrat Parti seçimleri kazanınca NATO üyeliği için tekrar başvurmuştur. Bu arada NATO üyeliğinde Kore Savaşı'nın önemli bir etkisi olmuştur. Türkiye, Amerika'nın ardından asker göndermeyi

kabul eden ikinci ülke olmuştur. Savaşta gösterdiği başarılar Türkiye'nin üyeliğini hızlandırmıştır. Bu sayede dış politikada da önemli bir yer edinen Türkiye, TBMM'de 18 Şubat 1952'de yapılan oylama ile NATO'ya resmen üye olmuştur. Menderes hükümetinin en önemli adımlarından biri de NATO üyeliği olmuştur. Ayrıca Cumhurbaşkanı Celal Bayar'ın 1954'te ABD'yi ziyaret eden ve kongrede konuşma yapan ilk Türk Cumhurbaşkanı olması Batı'ya ve Amerika'ya yakınlaşmanın önemli bir hamlesidir. Sovyetlerin uyguladığı baskı sonucu Türkiye dış politikada kendini güvende hissetmek için böyle bir yol haritası izlemiştir. Böylece Batı ve Amerikan yanlı bir siyaset anlayışı sürdürme çabasında olmuştur.²⁷

Dışarda olduğu gibi içerde yeni gelişmeler birbirini takip etmiştir. Bunlardan ilki ve en önemlisi 14 Mayıs 1950'de yapılan seçimle Demokrat Parti'nin seçimi kazanmasıdır. 27 yıl gibi uzun bir süre tek başına ülkeyi yöneten CHP'nin yerine seçimle Demokrat Parti'nin gelmesi hem yurt içinde hem de yurt dışında olumlu karşılanmıştır. Ortaya çıkan bu atmosferin etkisi ile hükmet icraatlarına hızla başlamıştır.

Menderes Hükümet'ini yaptığı çalışmaların başında ekonomik alandaki icraatlar gelmektedir. CHP iktidarı II. Dünya Savaşı boyunca ve sonrasında da Sovyetlerin oluşturduğu baskılar nedeniyle katı devletçi politikalar izlemek zorunda kalmıştır. Bu durum bir süre sonra halk üzerinde olumsuz etkilere ve yılgınlığa neden olmuştur. Seçimleri kazanmasında bunların etkili olduğunun farkında olan Adnan Menderes ve arkadaşları daha çok liberal bir ekonomi yöntemi uygulamayı amaçlamıştır. Bunun için de özel sektörün yolunu açacak kanuni düzenlemeler ve teşvikler yapılmıştır. Sektörün ürünlerini iç ve dış pazara ulaştırması için ulaşım ağı başta olmak üzere çeşitli alanlarda yatırımlar yapılmıştır. Ayrıca Yabancı sermayenin ülkeye gelebilmesi için 1 Ağustos 1951 tarih ve 5821 sayılı Yabancı Sermayeyi Teşvik Kanunu çıkarılmıştır (Çemrek, 2019: 64). Bu süreçte savaştan yeni çıkmış Avrupa'nın ihtiyaç duyduğu gıda maddesi vb. Türkiye'den sağlanmış ve ekonomide hızlı gelişmeler olmuştur. 1950-1953 arasında Türkiye ekonomisi yılda %13'lük bir ekonomik büyüme yaşamıştır (Ahmad, 1995: 165). Menderesin ekonomik kalkınması sadece bunla sınırlı kalmamış tarımda da önemli adımlar atılmıştır. Bunların başında ise el ile üretimin yerine makinelerin kullanılması gelmektedir. "1948 ile 1962 arasında traktör sayısı 1.750'den 43.747'ye, biçerdöver sayısı 994'ten 6.072'ye çıktı. Sonuç olarak yeni topraklar tarıma açıldı ve

²⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Pınar, 2018; Uçarol, 1994

ekili alan, 1948’de 13.900.000 hektardan 1959’da 22.940.000 hektara çıktı” (Ahmad, 1995: 165). Tarımdaki bu gelişmeler bir yandan ekonomiye katkı sunarken diğer yandan insan gücüne ihtiyacının azalması nedeniyle köyden kente göçe de neden olmuştur. Böylece sanatın her alanında konu edilen “göç” olgusu Türk insanının gündemine girmiştir.²⁸

1954’e kadar olan süreçte ekonomi ile birlikte toplum hayatında olumlu karşılık bulan uygulamalara gidilmiştir. İlki Mecliste 14 Temmuz 1950’de kabul edilen genel aftır. Bu ayla birlikte içlerinde Nazım Hikmet’in de bulunduğu birçok kişinin cezası affedilmiştir (Sönmez, 2012: 122-123). Ayrıca ezanın Arapça okunmasının önündeki engel kaldırılmış ve radyoda dini yayın yapılmasının ve mevlit programlarının önü açılmıştır (Çemrek, 2019: 55). Diğer önemli bir adım da basın yasasında yapılan düzenlemeler olmuştur. Demokrat Parti tarafından düzenlenen yeni yasa, 15 Temmuz 1950’de Meclis’te kabul edilmiş, 21 Temmuz’da yürürlüğe girmiştir. Bu yasa ile en azından başlangıçta basın bir nebze özgürleşebilmiştir. Örneğin Artık gazete çıkarmak biraz daha kolaylaşmıştı. Gazete için izin almadan sadece bildirimde bulunmak yeterliydi (Yıldız, 1996: 487). Tüm bu gelişmeler Demokrat Parti’nin diğer seçimlerde de kazanmasını ve daha çok oy toplamasını sağlamıştır.

1954 seçimlerinden sonra oy oranı yüksek çıkmasına rağmen ekonomide, siyasette ve toplumsal hayatta farklı durumlar ortaya çıkmıştır. Ekonomide dış ticaret açığının artması, enflasyonun artması, yedek parça temin edilemediği için tarım makinelerinin hizmet verememesi, fabrikaların tam kapasite çalışmaması gibi sorunlar baş göstermeye başlamıştır. Ekonomik gelişmelere bir örnek 1958 yılından verilebilir. Bu dönemde öne çıkan iki ekonomik olay doların 2,80’den 9.025 yükselmesi ve borçlu olduğu ülkelerin Türkiye’nin vadesini uzatmasını kabul etmeleridir (Ahmad, 1995: 165-66). Ayrıca 1954’ten sonra Kıbrıs sorunu baş göstermiştir. İngiltere’nin adadan çekileceğinin anlaşılması üzerine Yunanistan adanın kendisine verilmesini istemiştir. Bunun üzerine Türkiye aynı talepte bulunmuştur. 29 Ağustos 1955’te Londra’da bu üç devlet toplansa da bir sonuç çıkmamıştır. Bu sırada bir başka olay patlak vermiştir. 6 Eylül’de Selanik’te Atatürk’ün evinin bombalandığı haberi üzerine o akşam İstanbul’da Rumlara ait birçok mekân tahrip edilmiştir. Bu gelişmeler de Menderes hükümetini zor durumda bırakmıştır (Akşin, 2007: 284). Daha sonrasında basına ve muhalefete daha fazla baskı

²⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmad, 1995; Çemrek, 2019

uygulamaya başlamıştır. Mecliste Demokrat Parti 18 Nisan 1960'ta muhalefetin ve basının yıkıcı faaliyetlerini incelemek üzere yargılama yetkisi olan, yasaklama hakkına sahip Tahkikat Komisyonunu kurdu. Ardında muhalefetin geri adım atmaması, basının da sansüre karşı tepki alması ülkede genel bir gerileme neden olmuştur. 28- 29 Nisan Ankara'da, İstanbul'da üniversite öğrencilerinin yürüyüşü ile olaylar sokağa taşmıştır. 5 Mayıs 1960'daki 555K Olayı sonrasında ise Menderes üniversite hocalarını Kara Cübbeliler olarak nitelemiştir. 21 Mayıs 1960 tarihinde de Ankara'da Harp Okulu öğrencileri bir yürüyüş gerçekleştirmiştir. 27 Mayıs 1960'ta ise 37 kurmay albay ve alt rütbeli subaylardan oluşan Millî Birlik Komitesi (MBK) darbe yaparak yönetime el koymuştur (Çemrek, 2019: 62-63).

MBK'nin yaptığı ilk icraatlardan biri Yassıada'da Yüksek Adalet Divanı denilen mahkemede DP'nin liderleri, milletvekilleri ile birlikte yolsuzlukla suçlanan sivillerden oluşan toplam 592 sanık yargılamalarıdır. Yargıma sonucunda da siyasi ve toplumsal yaşamda etkisi hala devam eden bir kararla DP lideri Adnan Menderes, Maliye Bakanı Hasan Polatkan ve Dışişleri Bakanı Fatin Rüştü Zorlu'nun idam edilmiştir. Diğerleri de darbeden sonra kurucu meclisin hazırladığı anayasaya onay vermesidir. 9 Temmuz 1961'de halk oylamasın sunulan anayasa %38.51 hayır karşı %61.49 evet oyu ile kabul edilmiştir. Günümüzde üzerine hala tartışılan bu anayasa genel olarak diğerlerine göre daha özgürlükçü kabul edilmiştir. Getirdikleri arasında şunlar yer almaktadır:

“Üniversitelere özerklik, öğrencilerin dernek kurma hakkı, işçilerin grev hakkı gibi daha önce anayasada yer verilemeyen sosyal ve siyasi haklar bu anayasada yer almıştır. Ayrıca Anayasa Mahkemesi, Yüksek Hâkimler Kurulu, Devlet Planlama Teşkilatı ve Türkiye Radyo Televizyon Kurumu gibi kurumlar da bu anayasa ile birlikte getirilmiştir. Yine bu yeni anayasaya göre iki meclisli bir parlamento oluşturulmuştur. Bunlardan biri olan Millet Meclisi dört yılda bir nispi temsil esasına göre seçilen 450 milletvekilinden oluşmaktaydı. İkinci meclis olan Cumhuriyet Senatosu ise üçte biri iki yılda bir yenilenen ve altı yılda bir salt çoğunluk esasına göre seçilen 150 senatörden oluşmaktaydı” (Çaylak, 2019: 74-75).

1961'de yapılan seçimlerde CHP birinci parti olmuştur. 1964'e kadar ülke, çeşitli koalisyonlar ile yönetilmiştir. 1965'te yapılan seçimleri ise Süleyman Demirel'in başında olduğu Adalet Partisi kazanmıştır. Burada dikkat çekici olan durum ise Mehmet Ali Aybar başkanlığında sol düşünceye sahip Türkiye İşçi Partisinin on dört koltukla

mecliste temsil hakkı elde etmesidir. Bu durum daha sonraki siyasi ve toplumsal olaylar için bir işaret niteliğindedir. 1960'ların sonunda bu durum daha da net ortaya çıkmıştır. 1968'de önce Fransa'da başlayan ve tüm dünyada etkili olmaya başlayan olaylar Türkiye'de de etkilisini göstermiştir. Üniversite öğrencileri ve işçiler sokaklara çıkıp eylemler yapmaktadır. Bu arada sağ ve sol görüşlü öğrenciler arasında kutuplaşmalar artmakta ve şiddet olaylarına dönüşmektedir. Bir yanda sol düşünceye sahip gençlerin toplandığı Türkiye Devrimci Gençler Federasyonu (Dev-Genç) diğer yandan sağ görüşü öğrencilerin yer aldığı Ülkü Ocakları (Komandolar) bulunmaktaydı. Daha sonrasında iki görüş arasındaki şiddet silahlı çatışma halini almıştır. Sina Akşin 12 Mart 1971 tarihinde askerlerin yaptığı muhtıraya giden süreci şu şekilde aktarmaktadır:

“1970'te olaylar tırmanışa geçti. 15-16 Haziran'da DİSK'e yönelik bir yasa tasarısını protesto eden işçiler, İstanbul'da yaptıkları gösterilerle her şeyi durdurdular. Öğrenci olayları da “şehir gerillası” tipine doğru kayıyordu. Banka soygunları ve Amerikalılara yönelik eylemler yapıyordu. Üniversitelerde de büyük olaylar çıkıyordu. Deniz Gezmiş'in de içinde yer aldığı Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu 3 Mart 1971'de 4 ABD'li subayı kaçırdı. Güvenlik güçleri ODTÜ'de kaçırılan subayları aramaya kalkışınca üniversite savaşı alanına döndü (Akşin, 2007: 301).

Toplumdaki bu karmaşanın bir benzeri ile siyasi partiler ve askeriye içinde de karşılaşmaktadır. CHP'deki tartışmalar sonunda Turhan Feyzioğlu ve arkadaşları Güven Partisini kurmuştur. AP içinde de benzer bir ayrılık yaşanmış, Ferruh Bozbeyli başkanlığında Demokratik Parti siyasi hayatına başlamıştır. TİP'de Mehmet Ali Aybar, Sadun Aren ile Behice Boran fikir ayrılığı yaşamaktadır. Askeriye içinde 27 Mayıs'ın devam ettirilmesi gerektiğini düşünen bir grup bulunmaktadır. Bu grup Yön dergisinin devamı olan Devrim dergisi etrafında toplanan birtakım aydın tarafından desteklenmiştir. Bu oluşum 9 Mart tarihinde bir darbe planlamış ancak Genelkurmay tarafından engellenmiştir (Fedayi, 2019: 91-92). Diğer yandan Süleyman Demirel'in partisi 1969 seçimlerini kazanmış olsa da yukarıdaki tablo onu ve partisini zor duruma sokmuştur. Ayrıca hem kendi içindeki çatışmalar hem de toplumsal olaylar karşısındaki tutumu ve ekonomideki gelişmeler Demirel'in siyasi tutumunu eleştiri konusu haline getirmiştir. Tüm bu olanlar sonucunda ise 12 Mart 1971'de asker bir muhtıra yayımlamıştır. Bu muhtırada yer alan üç madde ile anayasanın öngördüğü reformları gerçekleştirebilecek, güçlü ve itibarlı bir hükümetin kurulmasını talep ediyorlardı.

Ayrıca gerekli görüldüğü hallerde yönetime el koyulacağı da belirtiliyordu (Akşin, 2007: 301). Muhtıraya bazı çevreler tarafından tepki verilse de yeterli düzeyde olmamış Demirel hemen istifasını vermiştir. 27 Mayıs'tan sonra 12 Mart da siyasi yaşama müdahale ile son bulmuştur.²⁹

Muhtıranın ardından 19 Mart'ta CHP'den istifa eden Nihat Erim, "partilerüstü" bir hükümet kurmuştur. Erim hükümetinin yaptığı icraatların başında 1961 Anayasasının birçok maddesini değiştirmek olmuştur. Bu değişiklikler genelde topluma belli özgürlükler getiren maddeleri değiştirip devlet otoritesini güçlendirmeye yöneliktir. Örneğin Devlet Güvenlik Mahkemeleri bu süreçte kurulmuş ve üç yıl sürmüştür. Ayrıca Milli Güvenlik Kurulunun anayasa ile gücü arttırılmıştır (Fedayi, 2019: 95). Bunun yanı sıra bazı gelişmeler karşısında sert yöntemler ile önlemler alınmaya çalışılmıştır. İsrail büyükelçisi Efraim Elrom'un kaçırılması bu gelişmelerin temelini oluşturmaktadır. Bu olayın sonucundaki gelişmeler şunlardır:

"Ülke çapında bir baskı havası ve tutuklama furyası başlatıldı. İçlerinde gazeteciler, yazarlar ve öğretim üyelerinin de bulunduğu 5000 civarında kişi tutuklandı. Bu arada çeşitli işkence haberleri de gündeme gelmeye başladı. Sadece sol çevreler üzerinde değil, genel olarak statükoya muhalif tüm kesimler üzerinde bir baskı havası oluşturuldu; tüm ülke bir sıkıyönetim ve baskı ortamına sokuldu" (Fedayi, 2019: 93).

Ayrıca bu dönemde önce Türkiye İşçi Partisi ardından Milli Nizam Partisi kapatılmıştır. Erim hükümeti 1973 seçimlerine kadar yaptığı bu uygulamalar ile gündeme gelmiştir. 1973 ile 1977 seçimleri Türkiye'deki genel havayı çok fazla değiştirememiştir. 1973 seçimlerini Ecevit'in başında olduğu CHP kazanmıştır. Erbakan'ın kurduğu Milli Selamet Partisi ile koalisyon kurmuştur. Bu koalisyonun yaptığı en önemli icraat 20 Temmuz 1974'te başlatılan Kıbrıs Barış Harekâtı'dır. 1977 seçimlerinde CHP yine birinci parti olsa da tek başına hükümet kuramamıştır. Demiral liderliğinde bir koalisyon kurulsa da çok kısa sürmüştür. 17 Ocak 1978'de Ecevit AP'den ayrılan milletvekilleri ile tekrar hükümeti kurma görevini almıştır. 1979'da tekrar Demirel son olarak hükümeti kurmuştur. Ancak 1973'ten başlayıp 1980'e kadar olan süreç birçok anlamda verimli olmayan bir zaman dilimi olmuştur. Başta ekonominin yolunda gitmemesi halkın zor süreçler yaşamasına neden olmuştur. Buna siyasi yaşamdaki

²⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmad, 1995; Akşin, 2007; Çaylak, 2019.

tutarsızlıklar, güçsüz hükümetler, partiler arası uzlaşmanın olmaması eklendiğinde Türkiye için zor zamanlar olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bir de bunlara toplumdaki huzursuzluğu arttıran, kamplaşmayı derinleştiren olaylar eklenmiştir. 1 Mayıs 1977 yılında Taksim’de meydana gelen olaylar bunların ilkidir. Daha sonra Bedrettin Cömert ve Abdi İpekçi, Kemal Türker, Nihat Erim gibi kişilerin saldırılar sonucu öldürülmesi gelmektedir. Ardından Sivas, Malatya, Bingöl, en son Kahramanmaraş ve Çorum’da alevi vatandaşlara yapılan saldırılar dönemin en önemli karanlık eylemleridir. Ayrıca İsrail’e karşı Milli Selamet Partisinin Konya’da düzenlediği mitingde çıkan olaylar da bu süreçteki gelişmelerdendir (Ahmad, 1995: 235-245). Ekonomi, siyasi ve toplumsal hayattaki tüm bu olumsuzluklar askeri darbeye zemin hazırlamıştır. 12 Eylül 1980’de Genelkurmay Başkanı Kenan Evren ve kuvvet komutanları eliyle yapılan darbe ile bir defa daha yönetim el konulmuştur.³⁰

Tüm bu olaylar yukarıda belirtildiği üzere sanatın her dalını olduğu gibi romanı da yakından etkilemiştir. Yazarlar bu toplumsal olayların kimi zaman içinde yer almış ve desteklemiştir. Diğer yandan romanlarında yaşanan bu olayları konu olarak ele almayı tercih etmiştir. Bunu yanı sıra 1950-1980 arasında başta sanatın kendisi olmak üzere roman, romancı, romanda dil kullanımları gibi konuların tartışılmaya başlandığı buna paralel olarak eserlerin çeşitlendiği söylenebilir. Çeşitliliğin yanı sıra yakın dönem olması ve her geçen gün araştırmalar ve tartışmalar ile yeni konuların gündeme gelmesi edebiyat tarihçisinin bir sınıflandırma yapmasını zorlaştırmaktadır. Ancak yine de yazarların edebi özellikleri, hayat görüşleri ve eserlerinde daha çok öne çıkardıkları yönler düşünüldüğünde bazı sınıflandırmalardan söz edilebilir.

Toplumcu gerçekçilik dönemin siyasi gelişmelerine paralel olarak bu zaman zarfında öne çıkmış bir roman anlayışıdır. “Toplumcu Gerçekçilik” terimi ve onu oluşturan kuramsal alt yapı resmi olarak 1934’te toplanan Sovyet Yazarlar Birliği Birinci Kongresi’nde belirlenmiştir (Pospelov, 1985: 317-318). İdeolojiden beslenen bu sanat anlayışında Marksist düşünceyi, ortaya konulan ürünlerde aktarma temel niteliktir. Bu nedenle toplumun hemen her kesimindeki sınıfsal mücadeleyi gözlemleyip yansıtmak, kapitalist sisteme karşı Marksist ideolojinin fikirlerini anlatmak, geniş kitlelere yaymak ve bunun sonucunda toplumu değiştirmek eserlerde temel amaç olmuştur. Tüm bu çabaları onların bir tezi bulunan sanat ürünleri olmalarının nedenidir. Türkiye’de de

³⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmad, 1995; Akşin, 2007; Fedayi, 2019.

Marksist ve Sosyalist ideolojiyi benimseyen yazarlar, cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren romanlarını da bu çizgide ele almış ve işlemişlerdir. İlk yıllarda *Resimli Ay* dergisi etrafında toplanan yazarlar Nazım Hikmet'in öncülüğünde toplumcu gerçekçi anlayışı şekillendirmeye ve düşünsel alt yapısını oluşturmaya başlamışlardır. 1950'lerden itibaren yukarıda genel çizgileri ortaya konan siyasi kutuplaşma ve aydınlara uygulanan baskı sonucu toplumcu çizgide yazılan romanların da sayısı artmıştır. Üretim ilişkileri, toplumsal sınıflar arasındaki mücadele, ekonomik yapı, işçi ve emekçinin sorunları, siyasi yaşamdaki çalkantılar, göç ve şehir yaşamına uyum sorunları vb. işlediği konulardır.³¹

Köy gerçekçiliği ya da köy romanı denilen anlayış da yine bu bakış açısıyla eserler meydana getirmiştir. Mahmut Makal'ın *Bizim Köy* (1950) adlı eseri bu roman anlayışının tanınmasında ve gelişmesinde önemli bir yere sahiptir. Birçoğu Köy Enstitülerinden yetişen yazarlar birebir yaşadıkları ve gördükleri Anadolu köylerini anlatmayı amaç edinmişlerdir. Eserlerde, ideolojik bakış açısını yansıtmak biçimde köylünün yoksulluğu, cahilliği, ağa-köylü ilişkisi, öğretmen-köylü ilişkisi, toprak kavgaları, makineli tarımın getirdikleri, susuzluk, haksızlığa uğramış eşkıyalar, toprağın eşit bölünmemesi vb. işlenen konulardır. Berna Moran bu konuyu ele alan yazarlar ile ilgili şu değerlendirmeyi yapmıştır:

“Enstitü çıkışlı yazarlar da, genelde, bu tuzağa düştüler kanımca. İyi bildikleri köy gerçeğini dile getirmek, oradaki güç yaşam koşullarını sergilemek, yoksulluğu, haksızlığı anlatmakla yetinebilecekleri ve bireyselliği olmayan tiplerle öyküyü yürütebilecekleri sanısına kapıldılar. Ama gücünü işlenen konunun tazeliğinden ve çarpıcılığından alan yapıtlar giderek bu niteliklerini yitirirler. Bir zaman yeni olan eskir, tekrarlar yazarı şemalaşmaya götürür ve sonuçta yapıtlara olan ilgi zayıflar”
(Moran, 2001: 18).

Bu tespit köy romanlarını ele alan birçok araştırmacı tarafından tekrar edilmiştir. Bir süre sonra aynı tiplerden, aynı köylerden, aynı ağalardan, aynı haksızlıklardan bahseden romanlar çoğalmış ancak bir süre sonra bu tekrar ve benzerlikler onların sanatsal değerini azaltmıştır. Günümüze kalabilenler daha sınırlı sayıda yazar ve eserler olmuştur.³²

³¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Gündüz, 2018; Kekeç, 2019; Narlı, 2019.

³² Ayrıntılı bilgi için bkz. Yalçın, 2017; Moran, 2001; Narlı 2019.

12 Mart romanları ise toplumcu gerçekçi anlayış içinde politik romanın bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda Berna Moran onları Anadolu romanı diye adlandırdığı köy romanlarının devamı gibi düşünmektedir: “Yaşar Kemal’in, Orhan Kemal’in, Fakir Baykurt’un ve Kemal Bilbaşar’ın yapıtlarında önemli yer tutan haksız düzen, sömürülen köylü ve kurtarıcı temalarından oluşan üçlü formül 12 Mart öncesi ve sonrasında da vardır, ama o günün toplumsal gerçekliğine transpoze edilmiş olarak” (Moran, 1994c: 11). 1950’lerde tarımdaki makineleşme köyde insan iş gücüne daha az ihtiyaç duyulmasına neden olmuştur. Bu nedenle köyden kente göç eden insanlar artık buralarda başka başka sorunlarla karşılaşmaya başlamıştır. Artık haksızlığa uğrayanlar sadece köylüler değil kentlerde yaşayan işçi, aydın ve gençlerdir. Daha önce değinildiği üzere siyasi yaşamdaki çalkantılar bir süre sonra 12 Mart’ta askeriye’nin bir muhtıra yayınlamasına neden olmuştur. Ardından ülkedeki bazı toplumsal olaylar ve siyasi durumlar gittikçe sertleşen önlemleri beraberinde getirmiştir. Bu süreçte insanlar yaşadıklarını çeşitli biçimlerle anlatma yoluna gitmişlerdir. Politik romanlar da bu yöntemlerin başında gelmektedir. Eserlerde yoğun olarak 12 Mart sürecinde cezaevlerinde, karakolda ya da mahkemede yaşananlar okuyucuya aktarılmaktadır. Teknik ve anlatım olarak ise köy romanlarından daha başarılıdır. Anlatım tekniği olarak psikolojik tahliller, iç konuşmalar bu romanlarda öne çıkmaktadır. Ancak politik olmaları, ideolojik bakış açısının öne çıkması ve sadece güncel olanı işlemeleri nedeniyle birçoğu günümüze kalamamıştır (Gündüz, 2018: 130). Çeşitli biçimlerde okuyucu karşısına çıkan toplumcu gerçekçi roman anlayışı 1980’e kadar Türk romanında etkisini sürdürmeye devam etmiştir. Bu dönemde sadece toplumsal olaylara sol perspektiften bakıp düşüncelerini ortaya koyan yazarlar yoktur. Politik roman içinde sağ düşüncenin hayata, olaylara bakışını anlatan romanlar da söz konusudur. Dönemin ideolojik çeşitliliğinin romana yansıdığını söylemek yanlış olmaz.³³

Tarihi roman geçmişten günümüze her daim yazılmış ve ilgi görmüş bir türdür. Bu dönemde de çeşitli yazarlar eserlerinde tarihi malzeme olarak kullanmaya devam etmektedir. Romanlarda tarihin ele alınışı iki şekildedir. Birincisinde uzak geçmiş yani İslâmiyet öncesi ve sonrası Türk tarihi, Türkler ve ilişkide bulunduğu ülkeler, padişahlar, harem ve kadın sultanlar bilgi ve belgeler ışığında yeniden kurgulanır. Bu dönemde tarihi roman denilince akla gelen isimleri başında Mustafa Necati Sepetçioğlu

³³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Gündüz, 2018; Moran, 1994.

gelmektedir. Eserlerinde başlangıçtan Çanakkale Savaşı'na kadar her dönemi anlatmıştır. Uzak geçmişte en çok ele alınan konu ise Osmanlı tarihi olmuştur. Örneğin bu dönemde Kemal Tahir'in *Devlet Ana* (1967), Tarık Buğra'nın *Osmancık* (1983) çeşitli yönlerden konuyu ele alan eserlerdir. İkincisinde ise yakın tarih ve yaşadığı dönem eserin konusunu oluşturur. Öne çıkan mesele ise yazarların kendi siyasi bakış açılarına ve dünya görüşlerine göre eserlerini yazmalarındır. Bundan dolayı üzerinden zaman geçmemiş meseleler ile ilgili birbirine zıt düşünceler ile oluşmuş eserler ortaya çıkmıştır. Özellikle 1970'li itibaren Kemal Tahir, Attila İlhan gibi yazarlar öne sürdükleri tezleri yazdıkları romanlar ile ortaya koyma çabasında olmuşlardır (Gündüz, 2018: 38). Bir yandan bu şekilde tarihe belli bir perspektiften bakanlar diğer yandan onu popüler biçimde ele alanlar 1960'tan sonra çeşitliliğe neden olmuştur. Bu dönemde yazılan tarihi romanlarda sayıca ve nitelik olarak artış bulunmaktadır.³⁴

1970'lerden itibaren yazarların özellikle anlatım yöntemlerinde yenilik arayışı için oldukları görülmektedir. "Roman" bölümünde üzerinde durduğumuz bazı gelişmelerin Türk edebiyatında da etkisini görmek mümkündür. Bu sürece kadar genel olarak yazarların konularını gerçekçi anlayışla geleneksel yöntemleri kullanarak anlatma yolunu seçtikleri söylenebilir. Orhan Pamuk modernist romanı "temsiliyet" açısından klasik romandan ayırırken şunları ifade etmektedir:

"Modernist edebiyat geleneksel edebiyatın en güçlü yanı olan 'temsiliyet' ilişkisini kopardı. Artık edebiyat gerçekliği temsil etmiyordu, yazı hayatın aynası değildi. Hayata karşı yapılmış bir faaliyet, kendi başına kendi örgüsüyle ayrı bir âlem, yeni bir dünya olmuştu yazı. Modernist yazarlarca üretilen metinler mevcut dünyanın yansıdığı, kurallarının ve sırlarının açıklandığı yerler değildiler. Modernist edebi faaliyet, hayatın kendisini olduğu gibi yakalamak için yapılan bir yazı faaliyeti değil, bizzat kendi başına yapılan ve anlamı kendi içe dönüklüğüyle ortaya çıkan bir iştir" (Pamuk, 1995: 32).

Alıntıda belirtilen "temsiliyet" ilişkisi bugüne kadar romanlarda başat öge olarak öne çıkmaktadır. Ayrıca öncesinde ve bu dönemde bile toplumsal meseleleri ele almak önemli olmaktadır. "Genelde gerçekçi bir çizgi izler Türk romanı; toplumsallık ise onun başat eğilimi olmuştur her zaman. Önce Doğu-Batı karşıtlığını odağa alır Türk romancısı, sonra da uzun yıllar ezen-ezilen çelişkisini ana motif olarak işler romanında;

³⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. Gündüz, 2018; Yalçın, 2017.

birey-insanın iç dünyasına/çelişkilerine/düşlerine/özlemlerine metinlerinde ağırlıklı bir biçimde yer vermez” (Ecevit, 2001: 83). 1970’lerden itibaren ise yazarların daha çok konuyu nasıl anlatacakları üzerine kafa yordukları söylenebilir. Bundan dolayı batıdan aldıkları bilinç akışı başta olmak üzere, iç çözümlene, kolaj, zamanda sıçrama vb. yöntemleri uyguladıkları gözlenmektedir. Ayrıca eserlerinde dili de bir mesele haline getirdikleri söylenebilir. Artık metnin gerçek değil kurmaca olduğu vurgusu öne çıkar. Bu da sanat eserinin kendi meselelerinin romanlarda sorun haline gelmesi demektir. Romanlarda bu konuların öne çıkmasını ise modernist ve postmodernist roman anlayışına bağlamak mümkündür. 1970’ler Batı’da modernist roman anlayışının miladını tamamlayıp yerini postmodernizme bıraktığı yıllardır. 1970’lerde Türk edebiyatında ise bu iki anlayışı bir arada görmek mümkündür.³⁵

Tanzimat’tan 1980’e kadar Türk romanı gelişerek ve değişerek ilerlemeye devam etmiştir. Toplumsal, siyasi ve kültürel hayattaki gelişmeler doğrudan ya da dolaylı yollardan edebiyatı etkilemiştir. 1950’lerden itibaren ise özellikle hem bu gelişmeler hem de kendi iç dinamiklerinde görülen yenilikler edebiyatın ve romanın yeni bir noktaya doğru evrilmesine neden olmuştur. Buna bağlı olarak edebiyat ve romanda teknik meseleler daha öne çıkmıştır denebilir.

2.4. Tezde İncelenen Romanların Künyesi

Adivar, H. E. *Kerim Usta’nın Oğlu* ilk olarak 1974 yılında İstanbul’da Atlas Basımevi tarafından yayımlanmıştır. Tezde bu basım kullanılmıştır. Toplam yedi bölümden ve 91 sayfadan oluşmaktadır. “Dr. Kasım Derman’ı Takdim”, “Hikâye Başlıyor” vb. şekilde her başlıkta ayrıca adlandırmalar yapılmıştır.

Adivar, H. E. *Döner Ayna* ilk olarak 1954 yılında İstanbul’da Ahmet Halit tarafından yayımlanmıştır. Tezde bu basım kullanılmıştır. Toplam yirmi dört bölümden ve 216 sayfadan oluşmaktadır. Bölümler Romen rakamları ile gösterilmiştir.

Ağaoğlu, A. *Ölmeye Yatmak* 1973 yılında İstanbul’da Remzi Kitabevi tarafından yayımlanmıştır. Tezde, Everest Yayınları’nın 2019 yılı baskısı kullanılmıştır. Bölümler Romen rakamları ile gösterilmiştir. Toplam on üç bölümden oluşmuştur. Ayrıca bölümlerin başında saat belirtilmiştir. Bölümlerin içinde yine “Dündar Öğretmen Ulus

³⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. Gündüz, 2018; Ecevit, 2001; Yalçın, 2017.

Gazetesi Okuyor”, “İstikbalin Dikenli Yollarında İlerlerken” gibi alt başlıklar mevcuttur. Kitap 399 sayfadan oluşmuştur.

Ağaoğlu, A. *Bir Düşün Gecesi* 1979 yılında İstanbul’da Remzi Kitabevi tarafından yayımlanmıştır. Tezde, Everest Yayınları’nın 2019 yılı baskısı kullanılmıştır. Bölümler Romen rakamları ile gösterilmiştir. Toplam on iki bölümden oluşmuştur. Kitap 376 sayfadan oluşmuştur.

Ağaoğlu, A. *Yaz Sonu* 1980 yılında İstanbul’da Remzi Kitabevi tarafından yayımlanmıştır. Tezde, Everest Yayınları’nın 2020 yılı baskısı kullanılmıştır. Bölümler Romen rakamları ile gösterilmiştir. Toplam dört bölümden ve 263 sayfadan oluşmuştur.

Akbal, O. *Garipler Sokağı* 1950 yılında İstanbul’da Varlık Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, Tekin Yayınları’nın 1980 yılı baskısı kullanılmıştır. Bölümler Romen rakamı ile gösterilmiştir. Toplam yirmi bir bölümden ve 126 sayfadan oluşmaktadır.

Akbal, O. *Suçumuz İnsan Olmak* 1957 yılında İstanbul’da Varlık Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, Doğan Egmont Yayınları’nın 2018 yılı baskısı kullanılmıştır. Bölümler “Bir”, “İki” gibi yazı ile oluşturulmuştur. Toplam on üç bölüm ve 142 sayfadan oluşmuştur.

Akbal, O. *İnsan Bir Ormandır* 1975 yılında İstanbul’da E Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, Doğan Egmont Yayınları’nın 2019 yılı baskısı kullanılmıştır. “Akşam”, “Gece” ve “Sabah” olmak üzere üç bölümden ve 115 sayfadan oluşmuştur.

Altan, Ç. *Viski* 1975 yılında Ankara’da Bilgi Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, 1978 yılında Hürriyet Yayınları baskısı kullanılmıştır. Bölümler ayrıca adlandırılmamıştır. Kitap 240 sayfadan oluşmuştur.

Anday, M. C. *Aylaklar* 1965 yılında İstanbul’da Remzi Kitabevi tarafından yayımlanmıştır. Tezde, Milliyet Yayınları’nın 1977 yılı baskısı kullanılmıştır. Eser, iki bölümden oluşmaktadır ve her bölüm Romen rakamları ile numaralandırılmıştır. Kitap 367 sayfadan oluşmaktadır.

Anday, M. C. *Gizli Emir* 1970 yılında Ankara’da Bilgi Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, Everest Yayınları’nın 2018 yılı baskısı kullanılmıştır. Bölümler Romen rakamları ile gösterilmiştir. Toplam altı bölümden ve 268 sayfadan oluşmuştur.

Anday, M. C. *Raziye* 1975 yılında İstanbul’da Altın Kitaplar Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, Everest Yayınları’nın 2019 yılı baskısı kullanılmıştır. Eser, iki

bölümden oluşmaktadır ve her bölüm kendi içinde Romen rakamları ile numaralandırılmıştır. Kitap 254 sayfadan oluşmuştur.

Atay, O. *Tehlikeli Oyunlar* 1973 yılında İstanbul'da Sinan Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, İletişim Yayınları'nın 2004 yılı baskısı kullanılmıştır. Eser, "I. Bölüm" örneğinde olduğu gibi dört bölümden oluşmaktadır. Ayrıca birinci bölümden itibaren devam edecek şekilde rakam ile "1" den başlayıp "18" e kadar devam eden alt başlıklar mevcuttur. Her alt başlık "1 GECEKONDU" örneğinde olduğu gibi ayrıca adlandırılmıştır. Kitap 474 sayfadan oluşmuştur.

Atay, O. *Tutunamayanlar* 1971-72 yıllarında 2 cilt şeklinde İstanbul'da Sinan Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, İletişim Yayınları'nın 2020 yılı baskısı kullanılmıştır. Toplamda dört bölümden oluşmaktadır. Ayrıca birinci bölümden itibaren devam edecek şekilde yazı ile "Bir"den başlayıp "Onsekiz"e kadar devam eden alt başlıklar mevcuttur. Buna ek olarak başlangıçta "SONUN BAŞLANGICI" "YAYIMLAYICININ AÇIKLAMASI"; sonunda ise "TURGUT ÖZBEN'İN MEKTUBU" bölümleri mevcuttur. Kitap 724 sayfadan oluşmuştur.

Atılğan, Y. *Aylak Adam* ilk olarak 1959 yılında İstanbul'da Varlık Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, Yapı Kredi Yayınları'nın 2003 yılı baskısı kullanılmıştır. "Kış", "İlkyaz", "Yaz" ve "Güz" olmak üzere dört bölümden oluşmaktadır. Her bölüm kendi içinde sayı ile sınıflandırılmıştır. Kitap 159 sayfadan oluşmaktadır.

Atılğan, Y. *Anayurt Oteli* ilk olarak 1973 yılında Ankara'da Bilgi Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, Yapı Kredi Yayınları'nın 2003 yılı baskısı kullanılmıştır. Başlangıçtan sayfa on yediye kadar mekân ve kişiler hakkında bilgilerin verildiği kısa notlar mevcuttur. Sonrasında ise haftanın günleri ile ve arada günün bölümleri ile ilgili kısımlar mevcuttur. Kitap 108 sayfadan oluşmaktadır.

Atsız, H. N. *Ruh Adam* ilk olarak İstanbul'da 1972 yılında Ötüken Neşriyat tarafından yayımlanmıştır. Tezde ise aynı yayınevinin 2017 yılı baskısı kullanılmıştır. Otuz bir bölümlerinden oluşmaktadır. Kitap 298 sayfadan oluşmaktadır.

Baran, S. *Bir Solgun Adam* 1975 yılında İstanbul'da Milliyet Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, Yapı Kredi Yayınları'nın 2022 yılı baskısı kullanılmıştır. Eser, iki bölümden oluşmaktadır. Ayrıca her bölüm günlük şeklinde yazılmıştır. Kitap 245 sayfadan oluşmaktadır.

Baykurt, F. *Yılanların Öcü* 1959 yılında İstanbul'da Remzi Kitabevi tarafından yayımlanmıştır. Tezde, Literatür Yayınları'nın 2022 yılı baskısı kullanılmıştır. Eser otuz dört bölümden oluşmaktadır. Ayrıca bölümler için "Gök Göverti Ekimi" "Ev Yeri" gibi adlandırmalar kullanılmıştır. Kitap 273 sayfadan oluşmaktadır.

Baysal, F. *Rezil Dünya* 1955 yılında İstanbul'da Remzi Kitabevi tarafından yayımlanmıştır. Tezde, bu baskı kullanılmıştır. Kitap toplam on iki bölümdür. Bölümler Romen rakamları ile belirtilmiştir. Kitap 236 sayfadan oluşmaktadır.

Baysal, F. *Drina'da Son Gün* 1972 İstanbul'da Sinan Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, bu basım kullanılmıştır. Eserde dört bölüm yer almaktadır. Kitap 328 sayfadan oluşmuştur.

Bener, E. *Kedi ve Ölüm* 1965 yılında Paris'te Albin Michel tarafından yayımlanmıştır. Tezde, Everest Yayınları'nın 2019 yılı baskısı kullanılmıştır. Eser, beş bölümden oluşmuştur. Her bölüm sayı ile belirtilmiştir. Kitap 131 sayfadan oluşur.

Buğra, T. *İbiş'in Rüyası* 1970 yılında Ankara'da Hisar Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, Ötüken Neşriyat'ın 2003 yılı baskısı kullanılmıştır. Kitap on yedi bölümden oluşur. Ayrıca her bölümde "İbiş", "Saatin Kazandırdığı Zaman" vb. biçiminde adlandırmalar mevcuttur. Kitap 229 sayfadan oluşmaktadır.

Buyrukçu, M. *Gürültülü Birkaç Saat* 1969 yılında İstanbul'da Habora Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, Kırmızı Kedi Yayınları'nın 2015 yılı baskısı kullanılmıştır. Özel bir biçimde bölümlendirme mevcut değildir. Kitap 376 sayfadan oluşmuştur.

Buyrukçu, M. *Bir Olayın Başlangıcı* 1969 yılında İstanbul'da E Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, Kırmızı Kedi Yayınları'nın 2017 yılı baskısı kullanılmıştır. Eser, yedi bölümden oluşmuştur. Kitap 294 sayfadan oluşmuştur.

Çokum, S. *Zor* 1976 yılında Ankara'da Töre-Devlet Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Aynı yayınevini 1977 yılına ait baskısı kullanılmıştır. Özel bir biçimde bölümlendirme mevcut değildir. Kitap 221 sayfadan oluşmuştur.

Edgü, F. *O/Hakkari'de Bir Mevsim* 1977 yılında İstanbul'da Ada Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, Ada Yayınları'nın 1990 yılı baskısı kullanılmıştır. İki bölümden oluşmaktadır. Ayrıca her bölüm Romen rakamlarıyla ve "Sınıf", "Kentte" gibi özel adlandırmalarla alt başlıklara ayrılmıştır. Kitap 211 sayfadan oluşmuştur.

Erbil, L. *Bir Tuhaf Kadın* 1971 yılında İstanbul'da Habora Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, İş Bankası Yayınları'nın 2009 yılı baskısı kullanılmıştır. "Kız", "Baba", "Ana" ve "Kadın" bölümlerinden oluşur. Ayrıca her bölüm Romen rakamları ile gösterilen alt başlıklar bulunmaktadır. Kitap 188 sayfadan oluşmuştur.

Güntekin R. N. *Son Sığınak* 1961 yılında İstanbul'da E Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, İnkılap Kitabevi'nin 2018 yılı baskısı kullanılmıştır. Bölümlerde özel bir adlandırma yapılmamıştır. Kitap 231 sayfadan oluşmuştur.

Hançerlioğlu, O. *Ali* 1955 yılında İstanbul'da Varlık Yayınevi tarafından yayımlanmıştır. Tezde aynı basım kullanılmıştır. Sekiz bölümden oluşmuştur. Bölümlerde Romen rakamı kullanılmıştır ve her bölüm için özel adlandırma mevcuttur. Kitap 103 sayfadan oluşmuştur.

İlgaz, A. *Aşamalar* 1977 yılında İstanbul'da Okar Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde aynı basım kullanılmıştır. On yedi bölümden oluşmuştur. Bölümlerde Romen rakamı kullanılmıştır. Kitap 604 sayfadan oluşmuştur.

İlgaz, R. *Karartma Geceleri* 1974 yılında İstanbul'da Zafer Matbaası tarafından yayımlanmıştır. Tezde, Çınar Yayınları'nın 2016 yılı baskısı kullanılmıştır. On üç bölümden oluşmuştur. Kitap 260 sayfadan oluşmuştur.

Işinsu, E. *Tutsak*. 1975 yılında Ankara'da Töre-Devlet Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, aynı yayınevinin aynı yılın ikinci baskısı kullanılmıştır. On beş bölümden oluşmaktadır. Kitap 224 sayfadan oluşmuştur.

İleri, S. *Destan Gönüller* 1973 İstanbul'da Hürriyet Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, Everest Yayınları'nın 2013 yılı baskısı kullanılmıştır. On iki bölümden oluşmaktadır. Kitap 194 sayfadan oluşmuştur.

İleri, S. *Ölüm İlişkileri* 1979 yılında Ankara'da Bilgi Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, Altın Kitaplar Yayınevi'nin 1985 yılı baskısı kullanılmıştır. "...herkes onu bir cehenneme çağırmişti", "...tafta kurdeleyi saçına bağladığı zaman...", "...ne amansız kavgalardan sonra ", "...ve içlerinden kimse bilmiyor ne vakte kadar" bölümlerinden oluşmaktadır. Kitap 343 sayfadan oluşmuştur.

İleri, S. *Bir Akşam Alacası* 1980 yılında İstanbul'da Altın Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, Everest Yayınları'nın 2010 yılı baskısı kullanılmıştır. Üç bölümden oluşmaktadır. Bölüm adları "kristal gece", "yazı odası", "ertesini ilk yaz"dır. Her bölüm sayı ile alt bölümlere ayrılmıştır. Kitap 305 sayfadan oluşmuştur.

İleri, S. *Cehennem Kraliçesi* ilk olarak 1980 yılında Bilgi yayınevi tarafından yayımlanmıştır. Tezde, Everest Yayınları'nın 2014 yılı baskısı kullanılmıştır. “Ölümler aşkı”, “Defter”, “Eprimek”, “Karanlık bir roman” olmak üzere dört bölümden oluşmaktadır. Kitap 326 sayfadan oluşmuştur.

İlhan, A. *Yaraya Tuz Basmak*. İlk olarak 1978 yılında İstanbul'da Bilgi Yayınevi tarafından yayımlanmıştır. Tezde aynı basım kullanılmıştır. Kitap altı bölümden oluşmaktadır. Bölümlerde “1950/51 Kasım/Aralık”, “Nisan/Mayıs” şeklinde yıl ve aylar esas alınmaktadır. Kitap 534 sayfadan oluşmuştur.

İlhan, A. *Kurtlar Sofrası* 1963 yılında 2 Cilt İstanbul'da Ataç Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, İş Bankası Yayınları'nın 2019 yılı baskısı kullanılmıştır. On sekiz bölümden oluşmaktadır. Bölüm adlandırılması haftanın günleri şeklindedir. Kitap 683 sayfadan oluşmuştur.

İlhan, A. *Sokaktaki Adam* 1973 yılında Ankara'da Seçilmiş Hikâyeler Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, İş Bankası Yayınları'nın 2020 yılı baskısı kullanılmıştır. Yirmi iki bölümden oluşmuştur. Kitap 240 sayfadan oluşmuştur.

İlhan, A. *Bıçağın Ucu* 1973 yılında Ankara'da Bilgi Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, İş Bankası Yayınları'nın 2020 yılı baskısı kullanılmıştır. Beş bölümden oluşmaktadır. Bölümler 1960 yılının Ocak ayından Mayıs ayına kadar olan süre ile adlandırılmıştır.

İlhan, A. *Fena Halde Lemn* 1980 yılında İstanbul'da Karacan Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, Can Yayınları'nın 1991 yılı baskısı kullanılmıştır. Kitap 284 sayfadan oluşmuştur. Özel bir biçimde bölümlendirme mevcut değildir.

Karaosmanoğlu, Y. *Hep O Şarkı* 1956 yılında İstanbul'da Varlık Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Aynı yayınevinin 1965 yılı baskısı kullanılmıştır. On bölümden oluşmaktadır. “BAŞLANGIÇ”, “İLK GÖNÜL ACILARI” gibi özel adlandırmalar yapılmıştır. Kitap 184 sayfadan oluşmuştur.

Kür, P. *Yarın Yarın* 1976 yılında Ankara'da Bilgi Yayınevi tarafından yayımlanmıştır. Tezde aynı baskı kullanılmıştır. Bölümlendirmelerde Romen rakamı kullanılmış olup on iki bölümden oluşmuştur. Kitap 348 sayfadan oluşmuştur.

Kür, P. *Küçük Oyuncu* 1977 yılında Ankara'da Bilgi Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde Can Yayınları'nın 2017 baskısı kullanılmıştır. Herhangi bir bölümlendirme yapılmamıştır. Kitap 348 sayfadan oluşmuştur.

Nesin, A. *Surname* 1976 yılında İstanbul'da Tekin Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, Nesin Yayınları'nın 2020 yılı baskısı kullanılmıştır. Kitap sekiz bölümden oluşmaktadır. "Bu bölüm, Berber Hayri'nin Neden Cezaevine Geldiği, Onu Bildirir" şeklinde surnamelere uygun biçimde adlandırılmıştır. Ayrıca "Önsöz" ve "Sonsöz" bölümleri vardır. Eser 165 sayfadan oluşur.

Özlu, T. *Çocukluğun Soğuk Geceleri* 1980 yılında İstanbul'da Derinlik Yayınları tarafından yayımlanmıştır. "Ev", "Okul ve Okul Yolu", "Léo Ferré'nin Konseri", "Yeniden Akdeniz" bölümlerinden oluşmaktadır. Kitap 65 sayfadan oluşmuştur.

Soysal, S. *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* 1973 yılında Ankara'da Bilgi Yayınevi tarafından yayımlanmıştır. Tezde, aynı yayınevini 2001 yılı baskısı kullanılmıştır. Kitap toplam yirmi bölümden meydana gelmiştir. Bazı bölümler "Hatice Hanım haklarını savunuyor" örneğinde olduğu gibi cümle şeklindedir. Bazı bölümlerde ise kişi isimleri kullanılmıştır. Kitap 282 sayfadan oluşmaktadır.

Tahir, K. *Esir Şehrin İnsanları* 1956 yılında İstanbul'da Martı Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, İthaki Yayınları'nın 2005 yılı baskısı kullanılmıştır. "Esir İstanbul", "Bulanık Su", "Kâmil Bey" olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Bölüm içinde sayı ile alt başlıklar mevcuttur. Kitap 463 sayfadan oluşmaktadır.

Tahir, K. *Esir Şehrin Mahpusu* 1961 yılında İstanbul'da Düşün Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, İthaki Yayınları'nın 2007 yılı baskısı kullanılmıştır. "Hafız Ağa", "Millici Abi" bölümlerinden oluşmaktadır. Bölüm içinde sayı ile alt başlıklar mevcuttur. Kitap 378 sayfadan oluşmaktadır.

Tahir, K. *Bozkırdaki Çekirdek* 1967 yılında İstanbul'da Remzi Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, İthaki Yayınları'nın 2005 yılı baskısı kullanılmıştır. "Ortam", "Deney", "Bozkırdaki Çekirdek" bölümlerinden oluşmaktadır. Bölüm içinde sayı ile birlikte "Çatı", "Taban" gibi alt başlıklar mevcuttur. Kitap 493 sayfadan oluşmaktadır.

Tahir, K. *Yol Ayrımı* 1971 yılında İstanbul'da Sander Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, İthaki Yayınları'nın 2016 yılı baskısı kullanılmıştır. "Madrabazlık", "Kuvayı Milliyeciler", "Yol Ayrımı" bölümlerinden oluşmaktadır. Bölüm içinde sayı ile alt başlıklar mevcuttur. Kitap 443 sayfadan oluşmaktadır.

Tahir, K. *Hür Şehrin İnsanları* 1976 yılında Roman, Kemal Tahir'in ölümünden sonra Ankara'da Bilgi Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, İthaki Yayınları'nın 2015 yılı baskısı kullanılmıştır. "Fakir-i Pürtaksir", "Avukat Kâtibi", "Kör Uçuş", "Batak"

bölümlerinden oluşmaktadır. Bölüm içinde sayı ile alt başlıklar mevcuttur. Kitap 733 sayfadan oluşmaktadır.

Tanpınar, A. H. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* 1961 yılında İstanbul'da Remzi Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, Dergâh yayınlarının 2018 yılındaki baskısı kullanılmıştır. “Büyük Ümitler”, “Küçük Hakikatler”, “Sabaha Doğru”, “Her Mevsimin Bir Sonu Vardır” bölümlerinden oluşmaktadır. Ayrıca her bölüm kendi içinde Romen rakamları ile alt başlıklara ayrılmıştır. Kitap 282 sayfadan oluşmuştur.

Tanpınar, A. H. *Mahur Beste* 1975 yılında İstanbul'da Dergâh Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Ondan önce 1944'te Ülkü dergisinde tefrika edilmiştir. Tezde Dergâh Yayınlarının 1998 yılı baskısı kullanılmıştır. Kitap yedi bölümden oluşmuştur. “İki Uyku Arasındaki Düşünceler”, “Baba ile Oğul”, “İki Dünür”, “Behçet Bey'in Evlilik Yılları”, “Garip Bir İhtilalci”, “Hısım Akraba Arasında”, “Eski Bir Konak” bölümlerinin adlarıdır. Sonunda Tanpınar'ın “Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup” adlı yazısı mevcuttur. Kitap 166 sayfadan oluşur.

Tanpınar, A. H. *Sahnenin Dışındakiler* 1973 yılında İstanbul'da Büyük Kitaplık Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde Dergâh yayınlarının 2014 yılı baskısı kullanılmıştır. Kitap “Mahalle ve Ev” ile “Hadiseler” olmak üzere iki bölümden oluşur. Kitap 329 sayfadır.

Tanpınar, A. H. *Aydaki Kadın* 1987 yılında Roman, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ölümünden sonra bulunup G. Güven tarafından hazırlanıp İstanbul'da Adam Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Öncesinde ise Aydaki Kadın, ilk kez *Journal of Turkish Studies - Türklük Bilgisi Araştırma/an (TUBA)* dergisinde yayımlanmıştır (TUBA III, 1979, s.135-195 ve TUBA IV - 1,1982, s.143-249). Kitap “İç İçe” ve “Karşı Karşıya” bölümlerden oluşup 231 sayfadır. Kitabın sonunda “Ekler” ile “roman planı da yer almaktadır.

Yılmaz, D. *Aziz Sofî* 1976 yılında İstanbul'da Çığır Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Tezde, bu yayın kullanılmıştır. Yirmi iki bölümden oluşan eser 195 sayfadır.

Yücel, T. *Vatandaş* 1975 yılında Ankara'da Bilgi Yayınevi tarafından yayımlanmıştır. Tezde, bu basım kullanılmıştır. Kitap Romen rakamlarıyla üç bölümden oluşur ve 195 sayfadır.

3. BÖLÜM: ROMANLARDA GEÇEN SANAT VE SANATÇILAR

3.1. Edebiyat

Romanlarda edebiyat başlığı altında üç esas konunun ele alındığı gözlenmektedir. Bunlar hikâye, roman ve şiirdir.

3.1.1. Hikâye

Edebiyat, başlığı içinde ele alınan ilk konu hikâye türüdür. Daha önce belirtildiği üzere halk hikâyesi gibi geleneksel anlatılar olmakla birlikte Tanzimat edebiyatında türün ilk modern örnekleriyle karşılaşılmaktadır. Romanla birlikte gelişimi devam eden hikâye, asıl 1950'lerden sonra adından sıkça bahsedilen bir tür olmuştur. Özellikle 1950 Kuşağı öykücüleri diye anılan Adnan Özyalçiner, Demir Özlü, Demirtaş Ceyhun, Erdal Öz, Ferit Edgü, Leylâ Erbil, Nezihe Meriç, Onat Kutlar, Orhan Duru, Yusuf Atılgan gibi yazarlar türün öne çıkmasında ve tartışılmasında önemli rol oynamışlardır. Bunun bir yansıması olarak 1950-1980 arası romanlarında da hikâye ve hikâyeciler ele alınan konuların başında gelmektedir.

Eserlerinde hikâye yazarını ve eserlerini yoğun bir biçimde ele alan yazar Selim İleri'dir (1946-). Selim İleri'nin *Ölüm İlişkileri* (1979) romanında Emre hikâye yazarı olarak okuyucu karşısına çıkmaktadır. Ancak daha sonra "Roman" bölümünde değinileceği üzere metin boyunca tamamlamaya çalıştığı bir roman da söz konusudur. Hikâye ile ilgili olarak anlatıcı önce Belkıs'ın bakış açısıyla Emre'nin eserleri hakkında çeşitli aktarımlarda bulunmaktadır. Emre telefonda Belkıs'a yeni bir kitap yayımlayabilmek için elindeki hikâyeleri bitirmeye çalıştığını söylemektedir. Devamında ise onun tematik olarak neyi işlediği üzerinde durulur. Belkıs'a göre onun eserlerinde aşk, sonsuz sevgi ölüme dönüşmektedir ve hikâye kişilerinin bir düş içinde yaşamaları söz konusudur. Hikâyelerini okudukça seven biriyle karşılaşacağı hissine kapılmaktadır. En önemlisi de sanata dair bir çıkarımda bulunmasıdır. O, metinler sayesinde sanatın bir "yanılsama" ve "yanılma" olduğu fikrine kapılmaktadır. Sonra da değerlendirmelerine devam etmektedir. Emre'nin "küçük obada"ki diğer kişilerden (Cemal, Gökmen, Korkut vd.) farklı olarak dünya sorunlarıyla ilgili gibi gözükse de hikâyelerinden bunu çıkarmanın güç olduğunu düşünmektedir. Buna ek olarak sadece bencilce kendi acılarını (çocuklukta yaşadığı) anlattığı kanaatindedir. Aslında romanda Emre ve kitapları

hakkında öne çıkan tartışmada budur (İleri, 1985: 98-99). Bir okur olarak Belkıs'ın eserlere dair düşünceleri burada sunulmaktadır denebilir. Daha sonra Emre kendi sanatı üzerinde durmaktadır. İlk meselesi hikâyeciliğin bir meslek olarak algılanmamasıdır. Buna sebep olarak daha çok dış sebepleri göstermektedir. Kâğıt fiyatları arttığı için okur sayısının düşeceğini, bu nedenle sadece yazarlık mesleğiyle geçinemeyeceğini düşünmektedir. Sonra da eserleri dolaşımında olmadığı, çok okunmadığı ya da hakkında yazı yazılmadığı için kendini “öksüz” gibi görmektedir. Ayrıca bazı eserleri satış yapan hikâyeci ve romancılara itirazlarını dile getirdiğinden bu çevrede “kıskanç” diye nitelendirilmiştir (İleri, 1985: 186-187). Sonrasında kendi hikâyeleri ve o dönem genel kabul gören eserler üzerine düşüncelerini paylaşmaktadır. Hikâyelerinde toplumsal sorunları dile getirmeye çalışsa bile doyurucu olmamıştır. Eserleri kendisinin de ait olduğu solcu diye geçinen “küçük burjuva” sınıfını bir ayna gibi anlattığından kimse aynadaki yansımaları görmek istememektedir. O dönem popüler olan, çok satılan köyü, feodaliteyi ve kentleşme sürecini anlatan eserleri ise o sevmemektedir. Emre'nin yazma kaygıları eserde sürekli dile getirilmektedir. Özellikle estetiği öne çıkararak yapaylıktan uzak eser ortaya koymak, o dönemki toplum sorunları görmezden gelmeden yazabilmek temel amacıdır. Ancak daha önceki yazdıklarına benzer, sol çevrede gözüken kişileri yazmak istese de dışlanacağı dile getirilmektedir (İleri, 1985: 187-191). Benzer şekilde Anton Pavloviç Çehov'un (1860-1904) *Küçük Köpekli Kadın* hikâyesine gönderme yaparak, orta malı yazarların okumadan kulaktan dolma bilgilerle hareket ettiklerini söyler. Buna ilaveten ünlü bir yazarın tiyatroyla öyküyü karıştırarak Çehov'un “duvardaki silah patlamalıdır” sözünü gençlere öğütlemesini eleştirmektedir. Yine sanatçının ekonomik kaygılarına örnek ise evini gezdikleri arkadaşı Uğur'un yeni döşenmiş mobilyalarına gönderme yaparak hikâye kitabından kazandığı parayla, zorlukla yaşayacağını düşünmesidir (İleri, 1985: 232, 252). İleri, bu şekilde yazarlık mesleğinin ekonomik zorluklarını, okunurluğunu, popülerliğini ve o dönem edebiyatta etkili olan “toplumcu gerçekçilik”e yapılan eleştiriyi ortaya koymaktadır. Emre bunların yanı sıra kendine yöneltilen eleştirilere değinmektedir. Özensiz, kıskançlıkla yazılmış olduğundan bu yapılan eleştirileri beğenmemektedir. Gençleri önemser ancak orta yaşlılara kendini kabul ettirememekten şikâyet eder. Ancak diğer yandan mektupla tehdit edilirken gelen ödül her şeyi değiştirmiştir. Artık hikâyecilikte söz sahibi olmuş ve diğerleriyle arasındaki rekabet şartları değişmiştir (İleri, 1985: 219). İlerleyen

sayfalarda mektubun içeriği de okuyucularla paylaşılmaktadır. Sol bir örgütten gelen mektupta burjuva yazarı diye nitelendirilen Emre'ye jürinin verdiği ödül eleştirilip hesap sorulacağı yazılmaktadır. Ardından Emre bir mizansen yaratıp bu örgüt tarafından sorgulandığını kurgular. Mesleğinin hikâyecilik olduğunu tekrar vurgular Emre. Örgüt de sol jargonla onun işbirlikçi olduğunu ve de bireysel duyguları işlediği için gericilere hizmet ettiğini söyler ve öldürmekle tehdit eder (İleri, 1985: 272). Burada sanatçının yüceltilmesi ya da değersizleştirilmesi, ayrıca sanatçıların siyasi nedenlerle tehdit edilmesi üzerinde durulmaktadır. Bununla birlikte ödüller ve sanatçıların birbiriyle olan rekabetleri de diğer bir konudur. Emre, ortak kişilerinden ve konulardan dolayı Bodrum Dörtlemesi diye adlandırılan eserlerden biri olan *Bir Akşam Alacası* romanında da bir hikâyeci ve romancı olarak okuyucunun karşısındadır. Artık daha çok romanları üzerine konuşurken görmek mümkündür. Romanlarıyla elde ettiği ünü sayesinde hikâyelerinin de piyasası artmıştır (İleri, 2010: 22-23). Bu kitapta Emre'nin yazarlığı ile ilgili meselelere “Roman” bölümünde devam edilecektir.

Selim İleri'nin romanında aynı zamanda hikâye sanatına dair bazı unsurların sorgulandığı, tartışıldığı gözlenmektedir. Bu noktada öne çıkan ilk mesele “kurmaca” (fiction) ile “gerçeklik” arasındaki ilişkidir. Gerçeklik, en basit ifadeyle sanatçının içinde yaşadığı dünyada olan olayların, durumların tümüdür denebilir. Kurmaca ise bu gerçekliğin çeşitli yöntemler ile sanatsal düzlemde yeniden yaratılması ya da uydurulması olarak düşünülebilir. Bu iki kavram genelde sanat, özelde roman ile birlikte sürekli tartışılan ve tarih boyunca şekillenen bir konudur. Edebiyat kuramları içinde özellikle “Yansıtmacı” kuramının da temel çıkış noktasıdır. Bu kuramın merkezinde sanatın gerçeği olduğu gibi yansıtması (taklit) düşüncesi ağır basmaktadır. Ancak önceki bölümlerde değinildiği üzere 20. yüzyıldan sonra sanat eserinin gerçeğe ilişkisi zayıflar ve daha da tartışmalı hale gelir. Artık roman ya da yazı kendi kurmaca gerçeğini üretir hale gelmiştir. Selim İleri *Ölüm İlişkileri*'nde yarattığı kişiler ile bu iki meseleyi, kurmaca ve gerçeklik, hikâye sanatı etrafında gündeme getirmektedir. İlk başta yukarıda bahsedildiği gibi Belkıs bu konuya dikkat çekmektedir. Emre'nin hikâyelerinde kendi acılarını özellikle çocuklukta yazdıklarını belirtir. Burada yazarın kendi gerçek yaşamının yazdığı hikâyelere aktarıldığı verilmektedir. Her ne kadar bunun eserde ele alınış şekline ya da hangi boyutta olduğuna değinilmese bile kendi yaşamından kesitler sunması gerçekliğin, kurmaca esere dâhil edildiğinin bir

göstergesidir. Romanda değişik biçimlerde bu tekrarlamaktadır. Hikâye yazarı olarak Emre hangi gerçekleri değiştirip yazdığını okuyucu ile paylaşmaktadır. Daha önce de değindiğimiz gibi sol çevreden dışlanacağından dolayı arkadaşlarının yazmamasını istediği bir olaydan bahseder. Park Otel’de solcu birisi sevgilisi genç kızı baban işbirlikçi, hemen evi terk edip devrimcilere katıl diye korkutup etkilemektedir. Emre’nin etrafında gerçekleşen bu olay kurmaca bir hikâyeye dönüşmüştür. Emre artık kurmaca gerçeklik haline dönüşen bu olaydan birkaç yerde daha bahsetmektedir. Ayrıca bunun yanı sıra bir yazar olarak sürekli gözlem yapan Emre, çevresindeki olayları yazılacak bir imge olarak değerlendirmektedir. Bu şekilde yazacağı hikâyeye ya da romana malzeme toplamaktadır denebilir. Özel şoförü olan Mercedes marka bir araçta bulunan kişilere dair imgelerdir bunlar. Ancak bunların yeni ya da özgün olmayan imgeler olduğunu düşünmektedir. Yazarın atölye kısmında metni oluştururken yaptığı gözlemler bu şekilde verilmektedir. Postmodern edebiyattaki üst kurmacaya dönüşme bile yazarın gerçek yaşamdaki malzemeyi dönüştürme sürecinde yaptığı bir sorgulama burada ortaya konmaktadır. Hikâye sanatı üzerine bir başka odak noktası “tema”dır. Philip Stevick kitabında Daisy Miller’den alıntı yaparak temayı açıklar. “Tema, bir ilgi ve değerlendirme meselesidir; eserin bütününe dayalı olarak hayatı bütün yoğunluğuyla hissettiğimiz bir ana belli belirsiz bir lezzet katan herhangi bir duruma veya bölüme uygun bulduğumuz bir addır. Bunun için tema, (...) bir yorum ve özel şartlar meselesidir” (Stevick, 2010: 64). Bu tanım çerçevesinde romanda yine Emre başta olmak üzere diğer kişiler yazılan ya da yazılacak olan eserlerin temaları üzerine değerlendirmelerde bulunmaktadır. Bu değerlendirmeyi ilk yapan yine Belkıs’tır. Yukarıda değinildiği gibi o, eserlerinde hem aşkın konu edildiğini hem de çocukluk acılarını yazdığını dile getirmektedir. Emre kendi eserlerini değerlendirirken de benzer noktalara değinmektedir. Tema meselesi üç şekilde okuyucuya sunulur. Birincisi yazmış olduğu eserlerde öne çıkanlardır. Aşk, yazmış olduğu eserlerde en çok ele aldığı konudur. Sürekli o ya da diğerleri bu temayı işlediği ile ilgili yorumlarda bulunur. İkincisi ise sürekli aynı biçimde ifade ettiği “sen ben hikâyeleri” dediği daha “bireysel” hatta “bencillik” içeren konulardır. “küçük alaylarla yetinen küçük alayları önemseyerek mücadele verdiğini sanan tabii herkes kadar yalancı ikiyüzlü ortamalı düşüncelerini hikâyelerine serpiştirerek boy gösteren (...) sonsuz sürgün sürgünde de bıktırıcı bir hiçlik dedikodu yatakodası hikâyelerinden usanmaktır ama” (İleri, 1985: 253). Bunlar

eserlerinde yazdıkları ve artık sıkıldığı temalardır. Bir de yazmak istedikleri söz konusudur. Yukarıda değinildiği gibi tüm Türkiye’yi anlatmak arzusundadır. Ancak bunu hikâyeden çok romanda yapmayı amaçlamaktadır. Burada 1970’ler Türkiye’sinde yazarların eserlerinde sürekli toplumsal konuları anlatma zorunluluğunda olmalarını da eleştirmektedir (İleri, 1985: 216). Dönem Toplumcu Gerçekçiliğin sesinin gür çıktığı bir zamandır. Yazarların birçoğu politik roman yazmakta ve düşüncelerini eserlerinde anlatma çabasındadır. Ancak Emre, romanın sonlarına doğru bir değişim yaşamaktadır. Türkiye’deki birtakım gelişmelere bağlı olarak yaşama daha umutlu baktığı bir süreçtedir. Bu da tematik olarak yazacağı hikâyelere yansır. Artık insanlığın evrensel meselelerini anlatmayı istemektedir (İleri, 1985: 209). Kısacası yazar Emre’nin hem yazdığı hem yazmak istediği temaları okuyucu ile paylaştığı görülmektedir. Bu noktada eserde tematik değerlendirmelerin teknik unsurların önüne geçti söylenebilir. Ancak yine de bazı konuları Emre’nin tartıştığı görülür. Teknik anlamda ilk mesele “dil”dir. Göksel, *Review* dergisinde iyi hikâyeye yazmanın on koşulu (buyruğu) diye bir yazının maddelerini açıklar, Emre de ona karşıt görüşlerini dile getirir. Buradaki koşullardan ilki yazarın sözcüklere hâkim olması üzerinedir. Emre ise hikâyeye yazarken bütün sözcükleri unuttuğunu ifade etmektedir. Devamında ise benzer biçimde yazıyı yazan adamın fantezi yaptığını hikâyede hiçbir kural tanımadığını açıklar. Hatta yüreğinden geçenleri yazdığını belirtir (İleri, 1985: 271-275, 326). Emre dil üzerine düşüncelerini açıklarken burada popüler kültürde yaygın olan bir tutumu eleştirmektedir. Kurmaca eser meydana getirirken belli kuralların olmayacağı düşüncesindedir. Aslında bu şekilde yazmayı ve yazarlığı kutsallaştırdığı söylenebilir. Sözcükleri unutmak, yazarken kurallara bağlanmamak, yüreğinden geleni yazmak işi biraz gizemli ve büyülü kılmak denebilir. Sanat, edebiyat, sanatçı üzerinde konuşulmaya başlandığında bunun özellikle sanatçı kişiler tarafından yapıldığı, alıcıların da bu havaya katkı sundukları bir gerçektir. Benzer biçimde sanatçının “deha”, sanat eserinin de “büyülü, gizemli” olması biraz da bu çabanın ürünüdür denebilir. Diğer yandan Emre popüler kültürde var olan “hap bilgi” diye nitelendirilebilecek yazılara karşı eleştirel bir tutum sergilemektedir. Modern dünyanın hızlı tüketime endeksli yapısına uygun bu bilgiler günümüzde bile varlığını sürdürmekle birlikte karşıt görüşlerle Emre gibiler tarafından çürütülmeye çalışılmaktadır. Yukarıda bahsettiğimiz gerçeğin kurmacaya dönüşmesi meselesi bu sefer teknikle birlikte okuyucuya verilmektedir. Temel sorun “yapaylık”tır. Emre

edebiyat yerine estetiğin peşine düşünce yapaylığın ortaya çıktığı kanaatindedir (İleri, 1985: 191). Anlaşılacağı üzere yapaylık, yazarın konuyu anlatabilmek için çokça üslupla ve teknik unsurlarla uğraşıp metni doğallıktan uzaklaştırıp suniliğe boğmasıdır. Emre'ye göre bu aynı zamanda edebiyatın doğal bir sonucudur. “Bu, edebiyatın doğal bir sonucuydu, yani yapaylık. Dış dünyadan algıladıklarımızı iç gerçekliğe dönüştürsek bile, kurgumuz yapay kalacak, düşünülen ve duyumsanan sınırlı biçimde kâğıda geçecekti” (İleri, 1985: 327). Burada Emre tam da kurmacanın tanımı vermektedir. Yapaylık buna bağlanmaktadır. Ancak bazı yazarların sade ve içten bir biçimde yazabildiklerinin farkındadır. Devamında da Emre bu teknik unsuru kendi kendine tartışmaya devam etmektedir. Yaşamın iç içe oluşunun hikâyede verilmesinin güç olduğunu düşünmektedir. Hikâyenin klasik kuralları ile bunun mümkün olmadığı düşüncesindedir. Hikâyenin bir ana olay örgüsü ve onun çevresinde başka ayrıntılar ve olaylar biçiminde yazılmasının yetersizliği vurgulanmaktadır. Klasik ya da olay hikâyelerinin kurgusudur burada ima edilen. Bu süreçte ona göre yazar yaşamdaki çeşitliliği kısıtlayıp, kişilerin iç konuşmalarına da sınır getirmek zorunda kalmaktadır. Artık “çemberin kırılması gerektiği”, edebiyat tanık olacaksa “gelişigüzel”, “dağınık iç konuşmalarının” saçma da olsa bir biçimde anlatılması gerektiğini ifade etmektedir. (İleri, 1985: 327-328). Burada “klasik” ile “modernist” hikâyenin karşılaştırıldığı söylenebilir. 1950'den sonra Türk hikâyesi ve romanındaki gelişmelerin bir yansıması olarak düşünülebilir. 1950 sonrası edebiyat yeni arayışlar çerçevesinde özellikle konu ile birlikte biçimsel yeniliklerin yoğun olduğu bir dönemdir. Emre de burada adını vermemekle birlikte “bilinç akışı” tekniğinin hikâyede kullanılması gerektiğini savunmaktadır. 20. yüzyılda modernist eserlerin temel anlatım tekniği olarak öne çıkan “bilinç akışı” artık Türk yazarlarının ilgilendiği bir mesele olmuş ve metinlerinde kullanma yoluna gidilmiştir. Selim İleri de Emre aracılığıyla bunu romanda tartışma meselesi haline getirmektedir. Bu noktada aslında romanda arka planı oluşturan ve sürekli tartışma konusu haline gelen iki temel unsur daha söz konusudur. Bunlardan ilki yazarın çağının tanığı olmasıdır. Belkis yukarıda değinildiği üzere Emre'yi çağının tanığı olmadığı ya da güncelle ilgilenmediği için eleştirmektedir. Yazarların denemelerinde ya da eleştirilerinde dönem dönem değindiği bir konudur bu mesele. Örneğin Oktay Akbal *Konumuz Edebiyat* kitabında “Çağının Tanığı Olmak” adlı bir yazı kaleme almaktadır. Yazarın bir şekilde çağının tanığı olduğu düşüncesini çeşitli

yazarlar ve onların eserleri, yarattığı kişiler üzerinden anlatmaktadır (Akbal, 2005: 22-24). Bu örnekler çoğaltılabilir. Romana sirayet eden arka fondaki 1970’ler Türkiye’sini yazmak, anlatmak Emre ya da başka roman kişilerinin meselesi haline gelmektedir. Buna bağlı olarak yine bahsettiğimiz üzere dönemin edebiyat ortamlarına, ağırlıklı konu edilen toplumsal meselelerin sığınağına, “Toplumcu Gerçekçi” çizgide yazanlara eleştiriler de getirilmektedir. Burada öne çıkan konu yazarların yazdıkları ile kişisel yaşamlarının örtüşmemesidir. Yazdıklarında “sol ideoloji”, “sosyalist dünya” yer alırken kendilerinin lüks ve konfordan “küçük burjuva” tavırlarından vazgeçmemeleri bir çelişki olarak okuyucuya sunulmaktadır (İleri, 1985: 187-188). Bu noktada bir okur olarak Belkıs da yazarın yaşamının esere yansımaları konusunda Emre’yi eleştirmektedir. Emre’yi hırçın bulmaktadır. Ayrıca gözlemlerine göre nerede nasıl davranacağı belli olmayan birisidir. Özellikle içkiliyken saldırganlaşa bilmektedir. Öte yandan eserlerinde ise daha naif, edilgen, korunaksız kişiler anlatmaktadır. Bu çelişkidendir dolayı Belkıs sanatı “yansıma” ve “yanılma” olarak değerlendirmektedir. Emre’nin kendi kişiliği ile anlattıkları ve eserilenlerindeki örtüşmemektedir (İleri, 1985: 31, 98). Aslında bu; kuramların, özellikle sanatçıya dönük olanların yaptığıyla örtüşmektedir. Emre’nin davranış bozuklukları Freud’un psikanalitik kuramıyla açıklanabilir. Emre’nin ilerleyen sayfalarda içkiliyken sanrılardan bahsetmesi yine burayla ilişkilendirilebilir. Hatta ilaç firmasındaki doktorun söylediği “sosyal şizofreni”yi yaşananların tanımı olarak göstermesi önemli bu duruma kanıttır (İleri, 1985: 327). Görüldüğü üzere çeşitli biçimlerde yazarın kişiliğinin esere yansımaları konusu gündeme getirilmiştir. Selim İleri, bu şekilde “yazarın kişiliği” ve “eser” arasındaki ilişkiyi roman kişileri aracılığıyla işlemektedir. Genel anlamda ortaya konan eserle yazarın kişiliğinin örtüşmemesi bir sorun olarak okuyucuya yansımaktadır.

Muzaffer Buyrukçu’nun (1928-2006) *Gürültülü Birkaç Saat* (1969) romanının da ise Ayhan kişisi yazar olarak okuyucu karşısına çıkmaktadır. Hikâyeye türünde eser veren Ayhan yer yer hikâyeye, roman, sanat vb. konulara dair kendi düşüncelerini açıklamaktadır. Ayrıca anlatıcı bir yandan da başkalarının onun hakkındaki izlenimlerini vermektedir. Bu noktada en çok sanatçıya yapılan övgüler öne çıkmaktadır. Örneğin Doktor Nermin tanıştığında onu kitaplarından daha orijinal bulmuştur. Bunun sebebi ise Ayhan’ın yaptığı konuşmadır denebilir. Ayhan önce ekonomiden sonra da sanattan bahsederek onda bir hayranlık uyandırmaktadır. Ayhan’a

göre her sıkıntının altında ekonomi ve var olan sistem bulunmaktadır. Sanatın ise bu düzeni her yönüyle aktarması gerektiğini düşünmektedir. İşin içinde sanatçı da yer almaktadır. Sanatçı hangi sınıfa ait ise o sınıfın düşüncelerini yansıtmak durumundadır (Buyrukçu, 2015: 34-35). Bu düşünceler Nermin'i etkilemiş ve ona hayran kalmıştır. Söyledikleri ile onu etkilemekle kalmamış aynı zamanda sanatçı ideoloji ilişkisine kendi açısından açıklık getirmiştir. Sadece kişiliği değil eserleri üzerine de yorumlarda bulunur Nermin. Bunları Ayhan'ı bulmak için gittiği dernekte tanıştığı Sait ile konuşmasında açıklamaktadır. Sait'in karışık bulmasına rağmen o, kitaplarını ikişer üçer kez okuduğunu, beğendiğini ve Türk edebiyatında insan ilişkilerini dikkatli bir şekilde işlediğini belirtmektedir. Devamında Sait de sanat eserleri üzerine düşüncelerini açıklar. O sürrealist şeyleri anlamadığını, her şeyi açık anlatan yazarları sevdiğini belirtir. Ayrıca eserleri kendisinin de bir işçinin de kolayca anlaması gerektiğini vurgular (Buyrukçu, 2015: 76-77). Burada okuyucunun beğenileri ortaya konmaktadır. Ayrıca sanatçının yüceltilmesi de söz konusudur. Sanatçının yüceltilmesi, Ayhan kişisi üzerinden verilmeye devam etmektedir. Sait, Ayhan'ı sezgileri kuvvetli olduğundan "peygambere" benzetmektedir. Ardından Tarık onun değeri anlaşılmayan bir peygamber olduğunu belirtir. Rıza da bütün "büyük sanatkarların" mesajları ile birer peygamber olduğunu dile getirmektedir. Bunlara ek olarak Zeki de bütün sanatçıların büyük ve dev olduklarına dikkat çeker. Ardından son olarak yine Tarık onların yaşadıkları çağın ilerisinden olduklarını, yaşadıkları zamanı her yönüyle değerlendirip yeni çağın insanını yarattıklarını izah etmektedir (Buyrukçu, 2015: 141). Sonuç itibariyle hepsi de bir şekilde büyük sanatçıların peygamber gibi olduğu konusunda hemfikirdir. Bu övgüyü Ayhan'a yaparak onu yüceltikleri söylenebilir. Başka vesilelerle "büyük sanatçı olmak" yine gündeme gelmektedir. Tarık meyhanede bulunan arkadaşlarına daha önceden Özer ile Sacit arasında geçen tartışmayı aktarmaktadır. Konu Türkiye'de büyük sanatçı olabilme meselesidir. Sacit, var olan koşullarda büyük sanatçının yetişemeyeceğini belirtir. Özer, ise 1917 öncesi Rusya'da öne çıkan sanatçıları örnek göstererek bizde de olabileceğini savunur. Ancak Sacit, kendilerinin de içinde olduğu, burjuva sınıfındaki Rusların bir ayağının Avrupa'da olduğunu ve bu şekilde kültürlendiklerini izah eder. Ardından Türkiye'de dâhil oldukları sanatçı ve çevrelerinin ise liseli bir Fransız genci kadar bile kültürlü olmadığını açıklamaktadır (Buyrukçu, 2015: 158). Burada ülke koşulları, sanat-sınıf ilişkisi ve de "büyük sanatçı"nın nasıl

oluşacağı açıklanmaktadır denebilir. Ayrıca sanatçının yüceltilmesinden çok değersizleştirilmesi söz konusudur. Okuyucu ile sanatçının ilişkisine farklı yerlerde değinilmektedir. Örneğin Ayhan kendisiyle tanışmaya gelen ve yazarlığı hakkında soru soran okurları ikiye ayırmaktadır. Birinciler uysal ve terbiyeli olanlardır ve onlara kısa cevaplar verip gönderir. İkinciler ise onu dinleyeceklerine, ona akıl verip yazdıkları metinleri değerlendirmesini istemektedir. Ayhan bu durumdan çok memnun gözükmemektedir. O soru sormadan saatlerce durabilecek kişiler istemektedir (Buyrukçu, 2015: 102). Ayhan Türkiye’deki okur meselesine başka bir tartışmada yine değinmektedir. Konu Ayhan’ın son kitabından açılmaktadır. Nermin’in okudunuz mu sorusuna doğru düzgün cevap veren çıkmaz. Ayhan bunun üzerine hiçbir şey okumadıklarını ve okumayan kişilerin kulaktan dolma bilgilerle eseri değerlendirmemeleri gerektiğini açıklar. Burada genel okur tavrını eleştirdiğini söylemek yanlış olmaz. Ancak Sait’in sözleri ile tartışma, yazarların sanat anlayışları meselesine gelmektedir. Sait, edebiyatla uğraşmak yerine eylem yapmak gerektiğini vurgulamaktadır. Ayhan da aynı fikirde olduğunu belirtmekle birlikte yine de okumak gerektiğini dile getirir. Ardından “toplumcular”ın tutumlarını eleştirir. Sanatçıya karşı olumsuz bir tutumları olduğunu aslında sanatçının ilerici bir tutumla yol gösterici özelliği bulunduğunu dile getirmektedir. Bu nedenle de çile çektiğini düşünmektedir. Tarık sadece sanatçıların değil kendilerinin de hapse girdiğine dikkat çeker. Ayhan onlara “nutuk edebiyatı” istediklerini söyleyince Rıza bunu onaylamaktadır. Tarık ise sanatçının ne yaparsa yapsın yol gösterici, devrimci olduğunu, bundan dolayı onlara saygı duyduklarını ifade etmektedir. Sait de her ne kadar söze dökemese de bunun tam tersini düşünmekte, insanlar zor durumdayken hala sanat diye tutturulmasını anlamsız bulmaktadır (Buyrukçu, 2015: 161-167). Sanatçının kim olduğu, kimi temsil ettiği, neye amaç ettiği üzerine yapılan konuşmalarda burada verilenler. Buna ek olarak sanatın siyasetle bağı üzerinde de durulmaktadır. Diğer yandan okurların da romana, yazara bakış açısı ortaya konmaktadır. Romanda piyasanın “hikâye” türünü bakışı da verilmektedir. Rıza’nın yeni kitap var mı sorusundan açılan bir tartışmadır. Ayhan yayımlayacağı kitabın yine hikâye türünde olduğunu söyler. Bunun üzerine Rıza, romanın daha popüler olduğunu ancak o şekilde para kazanacağını söylemektedir. Rıza’nın, hikâyeyi gazetelerin önemsemediğini belirtmesi üzerine Ayhan ironik bir biçimde onların yazdıklarına, sanata hiçbir zaman gereken değeri veremeyeceğini dile

getirir (Buyrukçu, 2015: 86-87). Edebiyatta dönem dönem yapılan roman mı hikâye mi tartışmasının esere yansımış halidir denebilir. Gazete yayınlarının sanat yerine popüler kültüre hizmet etmesi de eleştirilmektedir. Muzaffer Buyrukçu'nun *Bir Olayın Başlangıcı* (1969) romanında ise Doğan başkişisinin hikâyesini gazetede yayımlama süreci anlatılmaktadır. Önce anlatıcı; on yedi yaşında olan, bir matbaada çalışan Doğan'ın "Yağmurlu Bir Gece" adlı hikâyesinin üzerinde uğraşmasını ve gazetede yazı işleri müdürü Reşat Bey'e verme sürecini aktarmaktadır. Bu süreçte Doğan'ın yaşadığı tüm sıkıntılar okuyucu ile paylaşılmaktadır. Önce yine gazetede çeşitli yazılar yayımlayan Hikmet Bey aracılığıyla eserini vermeyi düşünür, ancak önemsemeyip atacağını düşündüğü için vazgeçer. Sonrasında birkaç kez geri adım atsa da yine büyük bir telaşla, orada çalışan Şinasi'den aldığı ceketini giyerek, odaya dönüp elindeki kâğıtları Reşat Bey'e uzattı (Buyrukçu, 2017: 17-52). Reşat Bey hem burada hem de romanın sonunda genç yazarın yoluna devam etmesi için elinden geleni ortaya koyan tecrübeli bir kişiyi canlandırmaktadır. Doğan bu sırada başka hikâyelerde yazma telaşına düşmektedir. Özellikle çalıştığı matbaada olanları hikâyeleştirmeyi amaçlamaktadır. "Matbaadaki Adamlar" başlığını uygun gördüğü metnin taslağı okuyucu ile paylaşılmaktadır. Taslak, kişilerle ilgili aldığı kısa notlar şeklindedir (Buyrukçu, 2017: 66-67). Anlatıcı bu aşamalardan sonra Doğan'ın eserinin gazetede çıkması ve sonrasında hem kendi dünyasında hem de çevresinde olanları aktarmaya devam etmektedir. İlk önce kendi yaşadığı duygular verilir. Şinasi'nin ona gazetenin dördüncü sayfasını açmasını söyleyince hikâyesini ve altında kendi adını gören Doğan, önce şaşırmakta, sonra da rüyaya dalmaktadır. Yazar, "Matbaa" metnindeki gibi benzer şekilde hikâyesinin bir kısmının yazılı halini okuyucuya aktarmaktadır. Üst kurmacayı andırır biçimde okuyucu Doğan'la aynı anda metni okumaktadır. Sonrasında romanın çeşitli kısımlarında matbaadakiler, arkadaşları, hoşlandığı kız Hümeysra ve daha başkalarına hikâyesini gösterme çabasıdadır. Bunların arasında en ilginç bir belediye otobüsünde olanlardır. Otobüste yirmi altı, yirmi yedi yaşlarında temiz yüzlü bir kadının yanına oturup gazetede hikâyesini okur gibi yapmaktadır. Asıl amacı ise onu kadına göstermektir. Kadın başta ilgisiz gözükse de onu okumaya başlar ve bu sayede Doğan ilk okuyucusuna ulaşmış olur (Buyrukçu, 2017: 175). Devamında ise anlatıcı başka bir okur Hümeysra'nın tepkilerini paylaşmaktadır. Hümeysra, ilk başta sevincini belli etmemektedir. Doğan'ın yazarlığı onu işçi çocuklarla sevgili olan arkadaşlarından

ayırmaktadır. Ancak yine de sorulardan kaçmak için gazeteyi herkesin içinde değil “ayakyolu”nda okur ve “Doğan Özden” ismini öpüp yüzüne sürer (Buyrukçu, 2017: 141). Ancak romanda herkes Doğan’ın ilk yazarlık tecrübesini olumlu karşılamaz. Bunlardan ilki babasıdır. Babasıyla arası iyi olmayan Doğan, hikâye yayımlanmadan önce de sonra da onun yazarlığını onaylamayacağını düşünmektedir. Kamil Efendi’nin tavrı romanın sonunda ortaya çıkmaktadır. Cevdet Bey’in Doğan’a yaptıklarını bilmeden ve onu dinlemeden oğlunu tokatlamaktadır (Buyrukçu, 2017: 293-294). Yukarıdaki ifadelerden anlaşılacağı üzere diğer kişi de Cevdet Bey’dir. Romanda sürekli sevmediğini belli ettiği bu kişi, romanın sonunda gazetede hikâyenin ona ait olmadığını şeklinde bir yazı yayımlatır. Doğan’ı onaylamayan diğer bir kişi de idare müdürüdür. Hikâyesi karşılığında Reşat Bey, Doğan’a beş lira verilmesi için bir not verir. Bunu alan idare müdürü, karşı çıksa da ödemeyi yapmak zorunda kalır. Ancak Doğan’ı küçümsemekten ve bir daha yazmaması konusunda tehdit etmekten geri durmamaktadır (Buyrukçu, 2017: 171-173). Bu romanda genç bir yazar adayının ilk hikâyesini yayımlatma süreci, sonrasında yaşadığı olumlu olumsuz durumlar, okurla olan ilişki, sanat ürününden elde edilen maddi kazanç vb. konular ele alınmaktadır.

Muzaffer Buyrukçu’nun *Gürültülü Birkaç Saat* romanında Ayhan hikâyeci kimliğiyle okuyucuya sunulsa da hikâye türü ile ilgili çok fazla tartışmaya yer verilmemektedir. Daha çok sanat ve sanatçı üzerine tartışmalar öne çıkmaktadır. Ancak tıpkı Selim İleri’de olduğu gibi öne çıkan mesele eserlerinde ele alacağı tematik unsurlardır. Önce Ayhan’ın, arkadaşlarıyla kış günü meyhaneye gidene kadar hissettikleri soğuğu kafasında bir hikâye konusu olarak tasarlaması söz konusudur. “Soğuktan donan adamlar” üzerine hikâyeler düşünmektedir. İlerleyen sayfalarda benzer biçimde aklındaki konuları yazıya geçirme çabası içinde görülmektedir. Buyrukçu, roman kişisi Ayhan’ı genelde hikâyeyi tasarlarken vermektedir. Sadece bir yerde yine meyhanede arkadaşlarıyla otururken beyaz bir kâğıda notlar alırken görülmektedir. Ancak bu notlar bir hikâye için değil anlık ruh hali ve çeşitli konulardaki düşüncelerini içermektedir. Bu süreçte Ayhan’ın bulunduğu ortamdaki rahatsız olup yazı çalışmasına dönme arzusu bir yerde ele alınmaktadır. Sanatçının eseriyle uğraşması gerektiği, başka şeylere zaman ayırmanın gereksizliği vurgulanmaktadır (Buyrukçu, 2015: 281). Yazar kişisinin bu uğraşı içinde olması yine de önemlidir. Anlaşılacağı üzere gözlemleri ve yaşadıkları yazarın dünyasında bir yazı malzemesi haline gelmektedir. İleri’de olduğu gibi burada

da yazarın gerçekliği kurmacaya dönüştürmesi üzerine ipuçları okuyucuya verilmektedir. Ancak iki hikâye yazarı karşılaştırıldığında Emre'nin daha çok kurmaca, yazarın yaşadıklarının yazıya dönüşmesi, kullanılacak teknikleri, dil vb. konularda kendiyile daha çok hesaplaştığı görülmektedir. Emre, Ayhan gibi kalabalıklar arasında olsa da Selim İleri'nin romanda iç konuşmalara, iç çözümlemelere daha çok yer vermesine bağlı olarak bu konular üzerine düşünceleri okuyucuya sıkça verilmektedir. Buyrukçu, yukarıda da değinildiği üzere daha çok diyaloglarla ve tartışmalarla yazı sürecinden çok sanat, sanatçı sorununu irdelemektedir. Bu noktada önceden değinildiği üzere dikkat çekici bir tartışma türler üzerinden yapılmaktadır. Edebiyatta dönem dönem yazarlarla yapılan mülakatlarda, dergilerdeki tartışmalarda bu konu ele alınmaktadır. Bunun çeşitli sebepleri bulunmaktadır. İlki birbirlerine yakın iki tür olmalarıdır. Diğer ise aynı zamanda ikisinde de ürün vermiş yazarlar olması bu tartışmanın sebepleri arasındadır. Özellikle o dönemdeki yazarların hem hikâye hem de roman hatta şiir kitapları ile daha yoğun karşılaşmaktadır. Muzaffer Buyrukçu da bu tür yazarlar arasındadır. Romanda bu tartışmalara benzer biçimde Ayhan'ın hikâyeden vazgeçip roman yazması istenmektedir. Rıza, romanın popülerliğinden bahsetmekte ve Ayhan'ı yazması için zorlamaktadır. Rıza yukarıda verildiği üzere gazetelerin hikâye yayımlamadığını belirtir. Burada Ayhan “gazete”, “gazeteciler”, edebiyata ilgisi olduğu halde yazarlara yer vermeyen “yazı işleri müdürleri” üzerine eleştirilerini ortaya koymaktadır. Bir yanda spor, magazin gibi popüler kültür unsurları diğer yanda sanat, edebiyat yer almaktadır. Gazeteler daha çok popüler olanı tercih eder. Burada Tanzimat'tan itibaren edebiyatın gelişmesinde önemli bir yeri olan gazetenin o dönemde önemli bir değişim geçirdiği söylenebilir. Edebiyatın, sanatın gelişimine katkı sunmak yerine kitlenin isteği doğrultusunda eğlence kültürüne hizmet ettiği görülmektedir. “1960’lı yıllardan itibaren edebiyatın gazetelerden giderek soyutlanmaya, çekilmeye, belki de kovulmaya başladığını söylemek mümkündür. Edebiyat bu tarihten sonra giderek yarım sayfaya, oradan da bir iki küçük köşe yazısına veya biri tefrika biri de fıkra olmak üzere üçte birlik bir sayfaya kadar gerilemeye başlamıştır (Çıkla, 2009: 52). Buyrukçu'nun romanında dikkat çekmeye çalıştığı konu tam da 1960’larda gazetelerdeki bu değişimdir. Diğer romanı *Bir Olayın Başlangıcı* hikâye türü üzerine daha çok eğilmekte denebilir. Daha önce değinildiği üzere burada genç bir yazarın eserini gazetede yayımlamadan önceki ve yayımladıktan sonraki yaşadığı olaylar

ayrıntılı bir biçimde ele alınmaktadır. Bu noktada diğer metinde olduğu gibi ilk öne çıkan yine tematik unsurlardır. Her iki romanda da temanın biçimin önüne geçtiği söylenebilir. Örneğin burada hikâyesini yayımladıktan sonra kendi hayal ürünü olan okuyucu mektuplarında ya da metnin tamamını okumasalar da arkadaşlarının ilk değerlendirmeleri genelde metnin konusu üzerine olmaktadır. Burada metnin diğer unsurları, dili vb. konularda değerlendirme yapılmamaktadır. Benzer biçimde yayımladığı eserden sonra kendisine gelen öz güvenle birlikte hikâye yazmaya devam etmek isteyen Doğan yeni konu arayışlarındadır. İlk olarak daha önce değindiğimiz “Matbaadaki Adamlar” adlı metindir. Diğerisi ise bir aşk hikâyesidir. Konusu aşk olan hikâye on dört yaşında sevgililerin kavuşamaması üzerinedir. Bu hikâyede karşılaştığı sorun bir yazar olarak, kızın abisinin yaraladığı sevgilisini hastaneden sonra nasıl yazacağını bilememesidir. Bu nedenle onu yazmaktan vazgeçer. Burada okuyucu, yazar Doğan’ın bir eseri kurgulama sürecine birebir şahit olmaktadır. Sonrasında “Matbaadaki Adamlara” devam etmeye karar verir. Önceden de bahsedildiği üzere bu hikâyenin taslağı tıpkı gazetede çıkan diğer metin gibi romanda verilmektedir. Gerek yayımladığı metnin gerekse taslağın doğrudan romanda verilmesi daha önceden belirtildiği üzere kurmacaya yapılan vurgu olarak düşünülebilir. Romanda birkaç yerde özellikle buna vurgu yapıldığı gözlenmektedir. İlki hikâyesi çıktığında etrafındaki insanlara gösterirken yaşanmaktadır. Börekçi Hamdi, Doğan’a kafadan mı yoksa bir kitaptan mı yazdın diye sorduğunda “kafadan” cevabını vermektedir. Bu sefer Boşnak Ahmet aynı soruyu sorduğunda Doğan’dan önce diğer arkadaşı İzzet aynı cevabı vermektedir (Buyrukçu, 2017:130, 179-180). Her iki durumda yazarın kafadan uydurduğu, tasarladığı olayları hikâyeye dönüştürdüğü vurgulanmaktadır. Ancak burada bir postmodern romandan çok yenilik arayışında olan deneysel bir çalışmadan söz edilebilir. Eserde teknik unsurlara, tema kadar olmasa da yer verildiği söylenebilir. Bu daha çok “Yağmurlu Bir Gece” hikâyesini yayımlamadan önceki süreçtedir. İlk olarak Doğan, üzerinde günlerce uğraştığı, “yazıp bozduğu” metni temize çekmektedir. Burada Buyrukçu, metnin bir kalemde çıkmadığını üzerine uğraşıldığını okuyucuya vermektedir. Devamında ise buna benzer bir süreçten bahseder. Burada Doğan, sözcükler üzerine uğraşırken verilmektedir. Yanlış yazdığı sözcükleri karalayıp yeniden yazmaktadır. Son olarak hikâyenin adını vermektedir. Çok ayrıntılı olmamakla birlikte yazı üzerine uğraşıldığının göstergesidir denebilir. Benzer biçimde bu çabaya arkadaşı

Ahmet dikkat çekmektedir. Ahmet kendisiyle karşılaştırıp, Doğan'ın bu kadar sözcüğü bulup yazabilmesine hayret etmektedir (Buyrukçu, 2017: 180). Her iki durumda bir yazarın ön hazırlık aşamasından sonra ürünlerini ortaya koyduğu düşüncesi okuyucuya verilmektedir. Aynı zamanda burası yazarın atölyesi diye nitelenebilir. Hikâye yazma sürecini aktaran Feridun Andaç benzer cümlelere yer vermektedir: “İkinci, üçüncü, dördüncü yazımda iyice biçim alır öykü. Her ele alıfta çıkarmalar yaparım çoğunlukta. Eklemeler bazı sözcüklerde olur çoğunlukta” (Andaç, 2005: 229). Bu cümleleri hemen hemen her şair ya da yazarda görebilmek mümkündür. Bu da kurmaca metnin çalakalem, anlık olmadığı, bir uğraşı sonucunda ortaya çıktığının göstergesidir. Metindeki diğer önemli bir mesele yazarın kimliği üzerinedir. İlk olarak Doğan'ın hikâyesi yayımlandıktan sonra geçirdiği değişim üzerinde durulmaktadır. Temelinde daha onurlu ve daha ağır başlılığın bulunduğu bir değişimdir. Doğan, serseri arkadaş çevresini bırakıp düzgün bir yaşamı seçmeyi amaçlamaktadır. “Düşüncelerini, davranışlarını kısıtlayan daracık bir dünyanın birbirinden değersiz, birbirinden soğuk tekrarlarıyla onu sürdürmeye mahkûm eden duvarlarını yıkıp tadını yeni yeni aldığı büyük bir özgürlüğü yudumluyordu” (Buyrukçu, 2017: 181). Buyrukçu bu şekilde genç bir kişinin edebiyatla uğraşmasının onda yaratacağı değişimi vermek istemektedir. Sanatı, edebiyatı yüceltmenin başka bir yoludur bu. Bu şekilde Buyrukçu, sanata ahlaki bir boyut da kazandırmaktadır denebilir. Diğer yandan Doğan'ın serserilik yerine ulvi bir amaç edinmesi aynı zamanda romanda ona engel olan Cevdet Bey'le çatışmanın odağıdır. Yukarıda değinildiği üzere gazetede yazıdan sonra Cevdet Bey ile Reşat Bey tartışmaktadır. Cevdet Bey'in takıldığı birkaç mesele vardır. İlki metinle ilgilidir. O, metinde adamın karısına sövmesini hiç edebi bulmamaktadır. Ona göre edepten gelen edebiyatın ulvi hisleri anlatması gerekmektedir. Ayrıca Doğan'ın ait olduğu sınıf da onun için bir problemdir. Bir “kapıcı”nın yazar olamayacağı düşüncesine sahiptir. Yazı yazmakta diploma isteyen, birikim isteyen bir iştir. Ona göre herkes ait olduğu yeri bilip haddini aşmamalıdır. Burada Doğan'ı Reşat Bey savunmaktadır. O da yazı yazmanın okulu olmadığını, kabiliyeti olanın yazabileceğini düşünmekte, örnek olarak Maksim Gorki'yi ve ortaokul mezunu çalıştıkları gazetenin sahibi ve aynı zamanda romancı olan kendi patronlarını örnek göstermektedir (Buyrukçu, 2017: 287-289). Burada Buyrukçu'nun Reşat Bey'i kendi sesi yaptığı söylenebilir. Onun ağzından sanat ve

sanatçıya bakışını vermektedir. Sanata elitist bir tutum ile yaklaşıma itirazlarını dile getirmektedir. “Kabilyet”in yazar olmada ölçüt olabileceğini vermektedir.

Afet Ilgaz (1937-2015) ise *Aşamalar* (1977) romanında başka sanat dalları, sanatçılarla birlikte hikâyecilere de yer vermektedir. Bunlardan ilki Berna kişisidir. İlk önce başka sanatçılarla birlikte bulunduğu meyhanede otururken hikâyesini (öykü) tasarlarken verilmektedir. Bütün hikâyeciler gibi yaşamın içinde aramaktadır malzemesini. Ancak “bağlar” diye nitelendirdiği, başta kocası olmak üzere etrafındaki diğer kişileri üzeceği korkusuyla onların hikâyesini anlatmaktan kaçınmaktadır. Bunlara ek olarak yayımlanmama ve haksız eleştiri olacağı endişesi de ona engel olmaktadır. O yüzden sadece yazarlık dışında başka işinin olmadığı, bunu yaparak da mutlu olacağı bir ülke arzulamaktadır (Ilgaz, 1977: 145-146). Anlatıcı onun bu arzusunu ilerleyen sayfalarda tekrar ele alır. Önce onun sanatçı özelliklerini okuyucuya sunar. Sanatçılardan oluşan çevresinde, sert ve alaycı bir yazar olarak tanınmaktadır. Dili sade olmadığından orta halli aydınlar (öğretmen, memur, öğrenci gibi) tarafından çok okunmamaktadır. Mutsuzluğunun sebebi olarak bunu görmektedir. Eğer “halk demokrasisinin” olduğu bir ülkede çok okunan biri olsaydı çok çalışkan ve titiz olacağını düşünmektedir (Ilgaz, 1977: 202). Bu şekilde sanatçının sadece meslek olarak kendi sanatını icra etmesi, eserlerin yayımlanması ve sanat eleştirileri, sanat-siyaset ilişkisi hakkında okuyucu bilgi edinmektedir. Diğer hikâyeci ise Fahamettin’dir (Faham). Ekrem ve Gülsüm’ün evindeki toplantıda bulunan Fahamettin’in hikâyeciliği anlatıcı tarafında aktarılır. Sanat dünyasında topluluğa nasıl gireceğini bilecek şekilde yavaş adımlarla ilerleyen Fahamettin, doğduğu yöreyi anlatan hikâyelerini iki ay önce kitap olarak çıkarmıştır. Daha da dikkat çeken kitabı beşer onar etrafına dağıtıp onların da başkalarına ulaştırmasını amaçlamasıdır. Anlatıcı sadece bunları değil, okurların kitaba yaklaşımını da aktarmaktadır. Önce küçümseyerek yaklaşp kitabı okudukça büyülendiklerini ifade etmektedir. Devamında ise, azalmakta olan ününe güvenen romancılardan Hakkı Kotar’ın onu koruyup kolladığına değinmektedir (Ilgaz, 1977: 247). Burada bir kişinin sanat dünyasına girmesi, orada var olabilmek için yaptıkları, birilerinin kanatlarının altında korunması ve de eserle okur arasındaki ilişki verilmektedir. Onunla ilgili benzer düşünceler bu sefer eşi Leyla’nın bakış açısıyla değerlendirilmektedir. O, Fahamettin’in ilk kitabıyla elde ettiği ünün artık geçersiz olduğunu düşünmekteydi. İlk başlarda Doğu’nun ona kattığı doğallıkla etrafındakileri etkilemeyi başarmıştır. Ancak

eleştirmenlerin sanatı anlamadığına dair yaptıkları değerlendirmeler nedeniyle bir bocalama dönemine girmiştir. Ayrıca eserlerinin insanın çelişkisi olmadan dümdüz yazıldığını iddia etmektedirler. Bu yüzden kendini geliştirmek için, bilimsel kitapları anlamadığından, kurmaca metinler ve gazete, dergi okuma sürecine girmiştir. Ayrıca kendi yaşamını gözlemleyip sorgulayarak çelişkileri görmeye çalışmakta, zamanla onlar üzerine kurulu kişiliği oluşmaktadır (İlgaz, 1977: 323). Burada da sanatçının eleştirmenlerle ilişkisinin irdelendiği söylenebilir.

Aşamalar'da hikâyenin teması ya da teknik meselelerinden çok yazarların yazma süreci ya da sonrasında yaşadığı sorunlar gündeme gelmektedir. Burada iki unsurun öne çıktığı söylenebilir. Birincisi diğer yazarlarda olduğu gibi özellikle sanatçının yaşadığı çevreyi kurmacaya dönüştürmesidir. Bu noktada dikkat çekici örnek Oğuz Atay'dır denebilir. Kurmacanın tüm sınırlarını denemiş bir yazar olarak eserlerinde çevresinden beslendiği ve onları birer metne dönüştürdüğü görülmektedir. "Atay yalnızca iç dünyasının gizlerini değil, *reel* yaşamını biçimlendiren somut etmenleri/kişileri/olayları tüm ayrıntısıyla kurmaca yapıtlarının satırları arasına dokumuştur" (Ecevit, 2007: 15). *Aşamalar*'da hem Berna'nın hem de Fahamattin'in benzer bir çaba içinde oldukları görülmektedir. Yukarıda değinildiği üzere Berna arkadaş çevresinde yaşananları hikâye konusuna dönüştürmeyi tasarlamaktadır. Fahamettin ise doğduğu yaşadığı coğrafya olan Doğu'yu eserine konu edinmiştir. Diğer yandan buldukları çevre özellikle Berna'nın yazmasına engel olmaktadır. Bu noktada yazarların çevrelerinden olumlu ya da olumsuz etkilenmesi söz konusudur. Romanda daha çok Berna da Fahamettin de çevrelerinden olumsuz yönde etkilenmektedir. Birisi yakın çevresinin üzerinde yarattığı psikolojik baskıyla yazamaz. Diğeri ise eleştirmenlerin yazıları nedeniyle kendini kısıtlamaktadır. Her ikisi çevresel baskılara maruz kalmaktadır.

Orhan Hançerlioğlu'nun (1961-1991) *Ali* (1955) adlı romanında ise bir hikâyenin yazılma sürecini görmek mümkündür. Belli özellikleri ortak olsa da farklı Ali kişilerinin anlatıldığı romanın "Ali Sanatçı" başlığını taşıyan bölümü bu konuya ayrılmıştır. Başlangıçta kâğıda "Yıldız yemek yasaktır" başlığını atan Ali, metin boyunca bir yandan yazısını yazmakta bir yandan da sanatını ve sanatçılığını sorgulamaktadır. Sorgulamaya önce sekiz aydır yazı yazamamasıyla başlamaktadır. Bir dergiye yazmadan yapamadığını, içinden gelen itme gücüyle yazdığını söylemesine rağmen tanınmış biri olmadığından uzun süre yazamaması onu tedirgin etmektedir. Ayrıca rakip

gibi gördüğü hikâyeci Sabri ile kendini karşılaştırmaktadır. Ayda en az bir hikâyeye çıkararak Sabri'nin eserleri beğeniliyor ve hemen tüketiliyordur. Bunu düşündükçe hırslanıp mutlaka yazması gerektiğine kanaat getirmektedir (Hançerlioğlu, 1955: 46). Hikâyeyi yazma sürecinde de Sabri bir gölge gibi peşindedir. Örneğin kullandığı Arapça sözcüklerin Türkçe karşılığını ararken onun ve Hasan Tonguç'un ne düşüncelerini aklından geçirmektedir. Bu iki yazar gibi o da bir derginin sorularına dil devrimine inandığını, gerçekçi olduğunu, “sanat toplum içindir” anlayışını benimsediği cevabını vermektedir. Bu cevapları da yine dergilerdeki yazarların cevaplarından ezberlediğini itiraf etmektedir. Bu sanatçılarla arasındaki rekabet birbirlerini karalamaya dönüşmüştür. Ali bunun için çeşitli yöntemler bulmuştur. Geçen ay Hasan Tonguç'un son eserini yeren eleştirisini takma atla derginin birinde yayımlamış, yanına da iki genç yazarı almıştır. Aslında kendini öven metinleri de takma atla yazdığını ve hakkında olumlu değerlendirme için gençleri kullandığını itiraf etmektedir (Hançerlioğlu, 1955: 50-51). Başlangıçta verilen yazamama kaygısının ardından Ali, hikâyesinin konusu üzerinde düşünmektedir. Düşünme sürecinde gazetede rastladığı haberden esinlenerek ormanda bulunan iki yabancı kişiyi yazmaya karar verir. Konuyu yazdıkça birtakım teknik meseleler de işin içine girmeye başlar. Ali bunları da sorgulayıp kendince çözümler üretmeye çalışır. Örneğin kişilerin dış görünüşünü tasarlaması paylaşılmaktadır. Ali, fiziki özelliklerin hikâyecinin cankurtaranı olduğunu düşünmektedir. Bunu kendi kendine kişiyi canlandıramayan okuyucular için yaptığını belirtir. Başka bir sebebi de metnin sayfa sayısına takılanlara uzun metin sunabilmektir. Ali, yine teknik bir mesele olarak kelime seçimlerini de tartışmaktadır. Sabri Aydaş'ı da tekrar işin içine katarak sanatta önemli olanın konu değil söyleyiş olduğunu ifade eder. Devamında da metinde kirpi mi tospağa mı sözcüğünü tercih etmekte bir an tereddüt yaşasa da sonrasında kirpiye karar vermektedir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki anlatıcı Ali'nin eksiklerini ve okuyucuyla oynadığı oyunlara da yer vermektedir. Eksikliği tospanın kirpi mi kaplumbağı mı olduğunu bilememesidir. Ustaca bir dil kullanarak, bunun üstesinden gelip, eksikliğini kapatarak, okuyucuyla oyun oynayabileceği düşüncesine kapılır. O, sanatta ustalığın bu olduğunu düşünmektedir (Hançerlioğlu, 1955: 55). Son olarak metni yazmayı bırakıp arkadaşlarıyla buluştuğunda sanatçının ekonomik koşullarına gönderme yaptığı söylenebilir. Sanatçı arkadaşları ondan hoşlanan Meral'in babasının bakan olduğunu haber vermesi üzerine

düşüncelere dalar. Bir mirasyedi olmayı arzulayan Ali, böylece boş zamanlarında sanatla, bilimle uğraşır yazı yazabileceğini aklından geçirmektedir (Hançerlioğlu, 1955: 63). Ayrıca anlatıcı bu bölümde başta da belirtildiği üzere üst kurmacayı hatırlatacak biçimde Ali'nin yazdığı metni de doğrudan aktarmaktadır. Okuyucu böylece hikâyeye yazılma sürecinin hemen her aşamasına dâhil olmaktadır. Metinde bir sanatın yaratım süreci, karşılaşılan sorunlar, sanatçılar arasındaki rekabet, okuyucu ile olan ilişki ve de ekonomik koşullar üzerinde durulmaktadır.

Orhan Hançerlioğlu'nun *Ali* romanında daha önce belirtildiği gibi diğerlerinden farklı olarak bir hikâyenin yazım aşaması okuyucu ile paylaşılmaktadır. Roman kişisi Ali değinildiği üzere çalışma masasında hikâyesini tasarlayıp, yazarken sanat, sanatçı, yazmak vb. konular üzerine düşünmeye devam etmektedir. “Varsın sanat bir erişilemeyi dilemekten, bir kendini aşmak isteysişinden doğsundu” (Hançerlioğlu, 1955: 60). Alıntıda ifade edilen romanın “Sanatçı Ali” diye geçen bu bölümün tam özeti gibidir. Burada bir yazarın yazma aşamasındaki her sorgulamaya, sanatçı olarak kendini aşma çabasına şahit olunmaktadır. Diğer yazarlarda olduğu gibi hikâyeye türü ile ilgili ilk ele alınan unsur temadır. Burada Ali'nin önce hikâyenin başlığını bulma, sonra aşama aşama tema ve teknik konulara dair uğraşısı okuyucuya verilmektedir. Ali, yazma masasının başında daha ilk cümlede hikâyeye “Yıldızları Yemek Yasaktır” başlığını verdikten sonra tematik araştırmalara girişmektedir. Sonrasında diğer yazarlarda olduğu gibi burada gerçek kurmaca ilişkisi üzerinde durulmaktadır. Ali, yukarıda değinildiği üzere gazetede gördüğü gerçek bir olayı hikâyeye dönüştürme çabasına girmektedir. Belirlediği tema “insan kalmak”tır. Yazma süreci boyunca bu meseleyi her yönüyle düşünmekte ve sürekli yeni şeyler “uydurabileceğini” söylemektedir. Kurguyu yaparken onların insani yönlerini iyi ortaya koyamadığı fikrine kapılır. Hatta bütünü verirken birçok ayrıntıyı boş bıraktığını söyleyip metni yırtıp atmayı düşünmektedir. Burada yine gerçeğin kurmacayla ilişkisi tekrar gündeme gelir. Ali, Sabri Aydaş gibi şair hikâyeci olup kendisinin iç dünyasını anlatmaya karar vermektedir. Şimdilik bir şey yoksa da “uydurabileceğini” söyler. Dış gerçeklerin anlatılması yerine iç dünyanın anlatılması fikri oluşur. Her türlü gerçeğin kurgulanması hatta “uydurulması” asli unsur olarak verilmektedir. Bu kısımlar tamamen yazarın gerçekliği nasıl kurmaca haline getireceği, yönteminin ne olacağı gibi soruların araştırılıp okuyucuyla paylaşıldığı kısımlardır. Tematik meselelerden sonra teknik unsurlar hikâyeye kişilerinin yaratılmasıyla devam

etmektedir. Hançerlioğlu, bu noktada Buyrukçu ile örtüşmektedir. Doğan da matbaadaki kişiler ile ilgili aldığı notları romana dâhil etmekteydi. Roman ya da hikâyede olayı gerçekleştirenler ‘kişi’ler olduğu için asli unsurların başında yer almaktadır. Bu nedenle yazarlar olaya uygun kişi tasarlayarak ona inandırıcılık kazandırıp “karakterizasyon” oluştururlar (Tekin, 2012: 88). Hancerlioğlu, Ali’yi bu çabanın içinde yansıtmaktadır. Örneğin önce gazetede ki yabancılar ad vererek onlara bir kimlik kazandırır. Ardından onların dış görünüşlerini betimlemek gerektiğinden bahseder. Sonra da hikâyenin asli unsurları olan kişi (onun biçimi ve kılığı) ile yerin (mekân) hikâyeci için önemini vurgulamaktadır. Burada Ali, bir hikâye yazılırken bunlara neden başvurulduğunu izah etmektedir. Daha önce değinildiği gibi okuyucunun “canlandırma” yapması için gerekli olduğu verilmektedir. Tekin “Olayların geçtiği çevrenin tasvir edilmesi, sadece anlatı sisteminin inşa edilmesi değil okuyucu açısından da gereklidir. Böyle bir imkânla okuyucu, olayların mahiyetini anlamakta zorlanmaz” demektedir (Tekin, 2012: 144). Alıntıda anlaşılacağı üzere mekân da tıpkı kişi gibi bir roman ya da hikâye için önemli olmaktadır. Ali, bunun farkında olarak teknik meseleleri her yönüyle okuyucuyla paylaşmaktadır. Mekâna ya da kişilere dair yapılacak anlatımlar, özellikle betimlemeler eserin hacmini doğrudan etkilemektedir. Ali bilinçli bir biçimde hikâyesini uzatmak için bu yola başvurmayı tercih etmektedir. Bunun gibi metnin yapısına dair başka tespitlerde bulunur Ali. Bunlardan ilki hikâyenin sonuç bölümü ile ilgilidir. Mutlaka hikâyenin bir sonu olması gerektiğini belirtmektedir. Ali’nin bu konu üzerinde ısrarla durması dönemin bir yansıması olarak düşünülebilir. Girişte bahsedildiği üzere, 1950’lerde romandaki gibi hikâyede de Demir Özlü, Ferit Edgü, Orhan Duru, Leyla Erbil gibi yazarların içerikte olduğu gibi teknikte de yeni arayışlarının olduğu bir dönemdir. Bu yazarlar daha kapalı anlatımı olan belli bir sonu olmayan, aniden biten eserler yazmışlardır. Roman kişisi Ali ise özellikle bu tarz sonlara sahip hikâyelerden uzak durduğunu ısrarla vurgulamakta onları “kopuk filmlere” benzetmektedir (Hançerlioğlu, 1955: 47). Ali’nin bir başka meselesi yukarıda değinildiği üzere üslubun önemli bir belirleyicisi olan sözcük seçimidir. İki şekilde bu konu ele alınmaktadır. İlki dönemin genel havasıyla doğrudan ilişkilidir. Ali, özellikle metindeki Arapça sözcüklere Türkçe karşılıklar bulmaya çalışmaktadır. 12 Temmuz 1932’de gerçekleştirilen dil devrimi ile birlikte “Öz Türkçe” anlayışı ile yazı yazmak edebiyata da etki etmiş ve kimi yazarlar bunu özenle uygulamayı tercih etmişlerdir. Bunların başında bilindiği üzere Nurullah

Ataç gelmektedir. “Eleştiri, deneme ve çeviri alanlarındaki yaratıları öz Türkçeye, dilin anlatım olanaklarına erişme isteğinin ürünüdür. Bir başka deyişle bunlar, öz Türkçeyi savunma konusunda öne sürdüğü düşüncelerin birer uygulaması gibidir” (Özdemir, 1968: 154). Hançerlioğlu eserinde dildeki bu durumu eleştirmektedir. Ali, Arapça sözcüklerin karşılığını bulmazsa diğer yazarlar Sabri Aydaş ile Hasan Tonguç’un alaya alacağını düşünmektedir. Ali bu durumu itirazlarını dile getirmeye devam etmektedir. Eski sözcükleri kullananların küçümsendiğini, bunun hükümet eliyle yapıldığını söylemektedir. En sert eleştirisini de yukarıda değindiğimiz Nurullah Ataç’a yapmaktadır. “Bütün bunlar o Nurullah Ataç denilen adamın yüzünden. Ne vardı sanki kırk yıllık dilimizi böyle çorbaya çevirecek. Yazar olmak için ille de, Sabri Aydaş gibi kelime uydurmak mı gerekir? Konuyu bulmuşuz, düzenini kurmuşuz, sonucuna bağlamışız da tek derdimiz bu kalmış” (Hançerlioğlu, 1955: 50). Anlaşılacağı üzere iş sadece hikâye yazmakla kalmıyor bir de dışardan gelen zorlamalara ayak uydurmak gerekiyor. Bu zorlamaları birkaç başlıkta vermek mümkündür. Önce yine dışardan gelen baskılarla metnini uzatma çabasına girmektedir. Başka bir zorlama ile bir derginin dil devriminden yana mısınız sorusuna, yukarıdaki açıklamalardan anlaşılacağı üzere, zorlansa da evet demek durumundadır. Benzer şekilde yine dönemin genel havasına uyararak her sorulduğunda toplumcu gerçekçi olduğunu, sanat toplum için anlayışını benimsediğini, dil devrimini desteklediğini açıklamak zorunda hissetmektedir. Diğer bir sözcük seçimi ise daha önce değinildiği üzere “tosba” sözcüğünü kullanmayla ilgilidir. Bunlar yazarın üslup çalışmalarının yansımaları olarak değerlendirilebilir. Ali de esere biraz şiirsel söyleyiş ekleyip konudan çok “deyiş”in önemli olduğunu belirtir (Hançerlioğlu, 1955: 53-54). Sadece eser üzerine değil daha önce de açıkladığımız gibi yazarın yazamaması, az bilinir olması, sürekli yazmak zorunluluğu, diğer yazarlar ile olan ilişkisi, okuyucusu üzerine de hesaplaşmalardan oluşmaktadır. Başta belirttiğimiz gibi bu bölümde anlatılanlar yazarın erişilemeyene ulaşma ve kendi olma çabasının bir yansımasıdır. Bu anlamda *Ali* romanı metnin kurgulanış sürecini öne çıkaran deneysel bir eser olma özelliği göstermektedir.

Hikâye bölümünde 1950-1980 arasında bazı yazarların romanlarına özellikle kişi olarak hikâyecileri seçtiği görülmektedir. Eserlerde, hikâye metninin yazılma aşamasından okurun okuma sürecine kadar tüm süreçler ayrıntılarıyla ele alınmıştır. *Bir Olayın Başlangıcı* ile *Ali* romanları özellikle eserin yazılma ve yayımlanma aşamasını okuyucu

ile paylaşmaktadır. Özellikle *Ali* bir eserin kurgulanış sürecini metne taşıyan deneysel roman olma niteliği göstermektedir. İkisinde de kurmaca içinde kurmacayı çağrıştıracak biçimde kurmaca kişilerin yazdığı metinler esere dâhil edilmektedir. Ayrıca yazarların hikâye sanatına dair bazı tartışmaları eserlerine taşıdıkları görülmektedir. Öncelikli olarak bu dönemde romanların yazılış şekline de etki eden kurmaca-gerçeklik ilişkisidir. Yazarlar çeşitli biçimlerde gerçek bir olayın kurguya dönüştürülmesi meselesinde öne çıkan unsurları eserlerinde ele almışlardır. Örneğin Selim İleri roman boyunca Emre'nin kendi yaşamından kesitleri hikâyeye dönüştürmesini her yönüyle ele almaktadır. Sonrasında yazarların çoğunlukla tematik unsurları eserlerinde okuyucuyla paylaştıkları görülmektedir. Eserlerinde işledikleri ya da işlemeyi düşündükleri temalar üzerinde düşünme süreçleri konu edilmektedir. Selim İleri, Orhan Hançerlioğlu başta olmak üzere yazarların hepsi bunu eserlerinde yansıtmışlardır. Teknik meseleler, tema kadar olmasa da yazarların ilgilendiği konular arasındadır. Burada özellikle eserlerde sözcük seçimi, dil, bilinç akışı ve üslup üzerinde durulduğu görülür. Özellikle kişi, mekân vb. hikâyenin yapı unsurları gibi temel unsurların detaylı bir biçimde ele alındığı metin *Ali* romanıdır. Diğer yandan yazarlar bu dönemde öne çıkan bazı edebi meseleleri konu edinmişlerdir. İlk başta toplumcu gerçekçilik ile bireycilik öne çıkan konulardır. Diğerleri ise yazarın yaşamının esere yansımaları, dil devrimi, türler ve sanatçılar arasındaki çekişme vb. konulardır. Diğer yandan *Ölüm İlişkiler*, *Bir Akşam Alacası*, *Gürültülü Birkaç Saat*, *Aşamalar* romanlarında sanatçının karşılaştığı problemler ve sanat üzerine tartışmalara yer vermiştir. Bu noktada sanatın amacı, sanat-ideoloji ilişkisi, sanatın meslek olarak algılanması, sanatçının değersizleştirilmesi, yüceltilmesi, büyük sanatçı olmak, sanatçının karşılaştığı eleştiriler, okurun konumu vb. gibi meseleler öne çıkmaktadır.

3.1.2. Roman

1950-1980 arası dönemde özellikle eserlerde romanın kendisinin sorunsallaştırılması gözlenmektedir. Bu anlamda artık yazarların düz yazılarda yaptıkları roman tartışmalarını kurgusal metinlerine dâhil etmişleridir. Sanat, sanatçı kavramlarının yanı sıra sorunsallaştırdıkları meseleler arasında konu, biçim, teknik gibi romana özgü unsurlar öne çıkmaktadır. Buna bağlı olarak da kurmaca içinde kurmacanın olduğu romanları yazmayı tercih etmişlerdir.

Romanın yazım sürecinin okuyucu ile paylaşıldığı ve kurmaca içinde kurmacanın yaratıldığı eserlerden ilki Pınar Kür'ün (1943-) *Küçük Oyuncu*'sudur (1977). Daha ilk sahnede okuyucu Semra'nın kaleminden yazılmış bir kesit ile karşı karşıya kalır. Ardından Semra'nın "yazmak tecrübesi" üzerine sorgulamalarını okur. Bu sorgulamalar eser boyunca olay örgüsü kesilerek ara ara Semra'nın ağzından dile getirilir. Yazma süreci hakkında ilk sorunu ise olayları üçüncü bir kişinin ağzından anlatamayacağıdır. Anlatıcı, romanın temel ögesi ve okuyucuya konuyu aktaran etkili bir "figür"dür. Okur olayları onun sesiyle izlemekte, anlatılanların içine dâhil olmaktadır (Tekin, 2012: 21). Bilindiği üzere iki tür anlatıcıdan bahsedilebilir. Bunlar III. tekil anlatıcı (O anlatıcı) ve I. tekil anlatıcıdır (Ben anlatıcı). Genelde sunduğu imkânlar, olaylara hâkimiyet gücü bakımından romancıların en çok tercih ettiği O anlatıcıdır. Ben anlatıcı ise " lirik sıcaklığı" sağlar ve okuyucu onun bakış açısıyla olayları anlamaya çalışır (Tekin, 2012: 33, 47). Romanın anlatıcı kişisi Semra bunun farkında olan bir yazar gibi davranıp konuyu tartışmaktadır. Daha önce değindiğimiz üzere romanın girişinde bir oyunu sahneleme sürecini, Ayşe adlı roman kişinin yaşadıklarını (aslında kendisidir) III. tekil kişi ağzından aktarmaktadır. Bu bölüm Semra kişinin yazı denemesidir. Kendine uygun bir anlatıcı seçme çabasının bir yansıması olarak okuyucuya verilmektedir. Romanın geri kalanında Ben anlatıcıyı tercih edecektir. Eserde, araya girip roman yazma sürecinde yaşadıklarını aktardığı sıralarda bunun nedenini açıklamaktadır. Kendisinin yazarlık mesleğini yapmadığını sadece bir oyuncu olduğunu açıklamaktadır. Bir yandan da burada oyuncu Semra'nın kurgusal bir metinden ziyade kendi yaşadıklarını anlatacağı vurgusu söz konusudur denebilir. Bunun sebebinin ise yazar olmamaya bağlamaktadır. Ancak yine de yazmaktan vazgeçmez. Bunu da roman yazmanın belki en önemli amaçlarından olan "anlatma" meselesine bağlamaktadır. Bütün yaşadıklarını, anılarını belli bir düzende ve sistemde anlatma ihtiyacıdır onu roman yazmaya sevk eden (Kür, 2017: 15-16). Bu nedenle Semra romancı olmasa bile her şeyi "anlatmak" zorunda olduğunu okuyucuya açıklama gereği hissetmektedir. Pınar Kür, 2017 yılı baskısında olmayan ancak 1977'deki baskısında yer alan "Küçük Oyuncu İçin" adlı kısımda bu amacı açıklamaktadır. "Epey uzun ve ince bir planlama gerekti bunun için. Birinci tekil kişi anlatımı seçtim romancı olmayan bir birinci tekil kişi. Çünkü böyle bir kişinin 'her şeyi gören tanrı' gibi tüm gerçeği bilmesine olanak yok" (Kür, 1977: 6). Anlaşılacağı üzere Kür, bu şekilde kurmaca kişisini ve aynı zamanda

anlatıcıyı tayin etmektedir. Ancak yine de her ne kadar okuyucuya gerçekmiş hissi verilmeye, metin sadece anların yazılmasını ibaretmiş gibi gösterilmeye çalışılsa da kurmacanın kuralları geçerliliğini sürdürmektedir. Semra içindekileri bir biçime, sıraya ve de düzene sokma çabasına girmektedir. Pınar Kür burada Semra'nın ağzından konuşuyor gibidir. Roman için yazdığı kısımda benzer tartışmaları kendi de yapmaktadır. “Anısına mekanizması üstünde uzun uzun düşündüm. Gördüm ki, bu mekanizma bir tür roman tekniği haline getirilebilir, iyi kullanılırsa, romana yapay gerçeklik kazandıran bağlantıların hepsi koparılabilir” (Kür, 1977: 6). Anlaşılacağı üzere metinde Pınar Kür, tüm roman tartışmalarını Semra'nın ağzından yapmaktadır. Semra daha sonra bu sefer yine anlatma, yansıtma vb. kavramlar üzerinden okuyucu ile hesaplaşmaktadır. Yaşadığı gerçeklerin doğrudan ve tüm yönleriyle “siz” dediği okuyuculara “yansıtma”nın mümkün olmadığını vurgulamaktadır. Bu şekilde gerçekliliğin kurmacaya dönüşürken bilinçli ya da bilinçsiz uğradığı değişim ortaya konmaktadır. Burada ayrıca kişiler ve olayların okuyucuya aktarılma teknikleri üzerinden daha sonra değinileceği üzere tiyatro ile romanı karşılaştırmaktadır. Bu şekilde yine kurgu çerçevesinde romanın teknik meselelerinin tartışıldığı söylenebilir. Semra'nın bir başka meselesi yukarıda değinildiği üzere romanın bölümlere ayrılması üzerinedir. Yazarların, bu arada kendisi de yeni bölüme başlamaktadır, neye göre eserlerini bölümlere ayırdığını düşünmektedir. Burada gözlemlerini okuyucu ile paylaşmaktadır. Ona göre kimi eserlerde hiç bölüm bulunmamakta kimilerinde başka kişiler romana dâhil olunca ayrılıyor kimilerinde ise diğerinin bittiği yerden başlıyor. Ancak bunlarda ortak bir özellik ya da amaç olduğu görülmemektedir. Keyfi bir uygulama olduğu düşüncesindedir. Philip Stevick de *Roman Teorisi* kitabının “Roman Bölümlerinin Dayandığı Teori” bölümünde bu teknik unsurun dayanaklarını araştırmaktadır. Çeşitli dönemlerde ve yazarlarda bölümlemenin nasıl olduğunu araştırmaktadır. Sonuç olarak “(...) [U]zun bir hikâyeyi bölümlere ayırmak, onu anlaşılır yapmak için gereklidir ve üstelik bu teknik sayesinde hikâye, ifade etmesi gereken bütün bir gerçeği bize taşır” demektedir (Stevick, 2010: 166). Anlaşılacağı üzere bölümlerin teknik bir unsur olarak roman kurgusunda yeri vardır. Sonrasında da Semra da bilerek ya da bilmeyerek anlattıklarını bölümler oluşturup yazmaya devam etmektedir. Burada önemli olan Semra'nın kurguyla ilgili teknik bir unsuru tartışması ve roman yazma sürecini esere taşımasıdır. Tartıştığı diğer mesele yazarın ya da

anlatıcının romana nasıl mesafe koyabildiğidir. Okuduğu birinci kişi ağzından yazılan romanlarda anlatıcı her şeyi bildiği halde nasıl bilmiyormuş gibi yapıp olayları anlatabilmektedir. Bu aslında başta tartışılan anlatıcı meselesini başka boyutuyla tekrar ele almaktır denebilir. Semra, teknik boyutuyla genel anlamda ben anlatıcıda ortaya çıkan bir sorunu dile getirmektedir. “(Ben) anlatıcı, hem ‘anlatan’ hem de ‘anlatılan’ olması itibariyle romancıyı sıkıntıya sokmakta, dolayısıyla ‘anlatıcı’ ile ‘anlatan’ arasında makul düzeyde tutulması gereken uzaklığı (ironical distance=kinaye mesafesi) kurmak, düzenlemek pek kolay olamamaktadır” (Tekin, 2012: 49). Semra’nın dikkat çektiği sorun “kinaye mesafesi”dir. Anlatıcı kişinin bu sorunun üstesinden gelebilmesi ve kinaye mesafesini ayarlayabilmesi gerekli bir unsur olarak ortaya konmaktadır. Yoksa her şeyi bilen konumundaki anlatıcı romanda teknik bir kusura yol açabilmektedir. Semra’ya göre özendiği yazarlar bunu yaşanılanları belli bir sıraya sokarak yapmaktadır. Yazarların yaptıkları bu sıralama “kurgu”dur. Öyküleme sırasında anlatıcının belli bir amaçla eylemlerin sıralanıp düzenlenmesi kurguyu meydana getirmektedir (Sazyek, 2020: 211). Kendi yazarlık süreci için de aynı soruyu sormakta ve cevap aramaktadır. Her şeyi sırayı şaşırmadan yazan yazarlar gibi olaylara odaklı yazacağını bildirmektedir (Kür, 2017: 48-49). Anlaşılacağı üzere Pınar Kür yazma sürecini ve bu sırada ortaya çıkan teknik meselleri romana dâhil edip tartışmaktadır.

Adalet Ağaoğlu’nun (1929-2020) *Ölmeye Yatmak* (1973) eserinde roman sanatı birkaç amaçla kullanılmaktadır. Bunlardan ilki bir kuşağı temsil eden roman kişilerinin özellikle modernleşme, batılılaşma çabalarına ve kendilerini geliştirme süreçlerine okuyucunun tanıklık etmesini sağlamaktır. Eserde özellikle öncesi olmakla birlikte Tanzimat’la birlikte başlayan ve Cumhuriyet’te hız kazanan Türk modernleşmesinin her anlamda eleştirisi yapılırken roman sanatı da bu amaç için kullanılmaktadır. Jale Parla şu tespitlerde bulunur: “Kendini Cumhuriyet ideolojisine adanmış, hiç sorgulamadan o hazır kimliklere bürünmüş Dünder Öğretmen’den başlayarak, bu romanın solcusu da, faşisti de, askeri de, aydını da hep kendilerine özgü söylem ve sebeplerle ‘Atatürk’e layık bir Türk olmak’ formülüne bağlanmış karakterlerdir” (Parla, 2023:357). Bu noktada öne çıkan kişi Aydın’dır. Aydın’ın en önemli özelliği Fransız romancılarına büyük ilgisi olmasıdır. Roman boyunca hemen hemen onların romanlarını okuyarak zaman geçirmektedir. Galatasaray Lisesine giden Aydın, lise kısmındaki ağabeyi Cezmi gibi Fransızca romanlar okumak istemektedir. Yine ilerleyen sayfalarda benzer bir

durumla karşılaşılır. Emil Zola'nın *Meyhane* (L'Assommoire) kitabının Türkçesini kaptan olan eniştesinin kitaplığından alıp, okul açıldığında ise Fransızcasını bulup okumuş gibi yapmayı planlamaktadır. Ankara'da Gazi Lisesi'ne giderken de Fransız romancılarına hayranlığı devam etmektedir. Burada Hayri Bey'in tavsiyesi üzerine Namık Kemal'in (1840-1888) *Zavallı Çocuk* (1873) romanını okusa da asıl ilgisini çeken Maurice Leblanc'ın (1864 -1941) *Arsen Lüpen* serisidir (Ağaoğlu, 2019a: 126). Tüm bunların cevabı yine Aysel'in sözlerinde gizlidir. O etrafındaki aydın ve sanatçıların Batı'ya olan hayranlıklarını ironik bir dille okuyucuya sunar. Yetişip büyüdükten ve kültürlü olduktan sonra yaşamlarının her alanında Fransızcanın etkili olduğunu belirtir. Ardından Aydın'ın kendisiyle "Alexandre Dumas Fils'çe" konuştuğunu aktarmaktadır (Ağaoğlu: 2019a: 47). Bu sözlerden Aydın'ın ne kadar okuduklarının etkisinde olduğu görülmektedir. Ertürk de romanda André Gide'in (1869-1951) *Dar Kapı* eserini okumaya yeltenir. Parası yeterince olmadığından çok izlemek istediği film ile kitap arasında zorlansa da ismi ona masalları çağrıştırdığı için kitabı seçer. Ancak askerî lisede eğitim alan Ertürk için bu durum olumlu sonuçlanmaz. Yemekhanede ilk okuma tecrübesi nöbetçi subayın onu yakalaması ile sonuçlanır. Ertürk okuduğu bu romandan dolayı etrafındakiler tarafından dışlanmış ve ağır eleştirilere maruz kalmıştır. Ayrıca sorguda birçok soruya maruz kalmıştır. Soruların özünde onun kitabı okuyarak milliyetçiliğe, Türk gençliğe "kara leke" sürdüğü fikri vardır. Sonrasında Ertürk disiplin cezası almasa da daha itaatkâr biri olmaktadır (Ağaoğlu, 2019a: 142). Kısacası kitap ve yazarı resmi otorite tarafından sakıncalı bulunmuş ve okunması uygun görülmemiştir. Ağaoğlu bu şekilde sanatın ideoloji ile bağımlı gözler önüne sermektedir. Aynı zamanda roman yazarının değersizleştirilmesi de söz konusudur. Eserde yine Aysel'in de başka bir Fransız yazarla olan ilişkisi okuyucuya verilmektedir. Fransa'da tanıştığı Alain, ona Albert Camus ile tanıştırır ve ona *Veba* (La Peste) kitabını verir. Ancak daha çok Aysel okuyucuya Alain'in Camus hakkındaki düşüncelerini aktarmaktadır. Kitabı geri verirken Aysel fikrini belirtir ve eserin hayatın kendisi olduğunu söyler (Ağaoğlu, 2019a: 370-371). Burada da tam tersine sanatçının yüceltilmesi söz konusudur. Bu şekilde konu edilen bir başka romancı da Halide Edip Adıvar'dır. İlk olarak arkadaşı Semiha'ya yazdığı mektupta hemşire olmayı düşünen Behire'yle bağ kurarak Halide Edip'in bilgili bir kadın ve aynı zamanda romancı olduğunu yazar. Sonra da Mustafa Kemal Atatürk'ün kadınları öven

sözünü aktarır. Başka bir yerde de Behire'ye yazdığı mektupta yine onun mesleği hemşirelik ile ilgili olarak Halide Edip Adivarı ve eserlerini hatırlamaktadır (Ağaoğlu, 2019a: 110, 274). Öte yandan Halide Edip Adivar da bir Cumhuriyet kadın yazarı olarak aynı amaca hizmet etmektedir. Adalet Ağaoğlu, günlüklerinde de Parla'nın bahsettiği hicivli söyleyişle yermeye devam etmektedir. “Şimdilerde birileri, hem de kadınlar arkeolojik kazıya giriştiler, ama onlar da pek üniformalı. Halide Edip, der başka şey diyemezler. Çünkü ne olsa ellerinde Batı'dan kaynaklar var” (Ağaoğlu, 2012: 387). Kısacası Ağaoğlu hicvi öne çıkararak romanlar ve yazarlar üzerinden Türk modernleşmesinin eleştirisini yapmaktadır. Romanda aynı zamanda Aysel'in aydın olma yolunda karşılaştığı güçlükler de ele alınmaktadır. Bunlardan biri de roman okumaktır. Okulda da evde de roman okuduğu için uyarılan Aysel, bu işi gizli saklı yapmak zorunda kalmıştır. Okulda Coğrafya öğretmeni onu yakaladığında sevdiği için “muallimler meclisine” vermediğini, onların önereceği kitapları okumasını ifade eder. Evde de durum farklı değildir. Bunları Ali'ye anlatırken hangi kitapları gizli gizli okuduğunu da sıralamaktadır (Ağaoğlu, 2019a: 326). Sadece o değil Ali de Aydın da okuma uğraşını dönem dönem “gizli” yapmak durumunda kalmışlardır. Burada sanat ile alıcı arasındaki ilişkinin döneme özgü nasıl bir süreç izlediğini görmek mümkündür. Döneme özgü biçimde özellikle roman okumak hoş karşılanmayan bir durum olarak okuyucuya sunulmaktadır. *Yazsonu* (1980) romanı ise üstkurmacanın yoğun olarak kullanıldığı bir metindir. Eserde okuyucu bir romanın nasıl doğduğuna ve yazılma sürecine birebir tanıklık etmektedir. Öncelikle Adalet Ağaoğlu kendisi de bu roman için üstkurmaca ya da post modern ifadesini kullanmaktadır. “‘Adalet Ağaoğlu'nun *Yazsonu* Romanı, Pre-Postmodern Bir Roman mıdır?’ Heyecan içindeyim. Çünkü, postmodern anlatının yaygınlaştığı bir zamanda ben, bu anlamda hiç ‘farkedilmemişlik’ üzüntüsü içindeyken bilinmedik bir yerde, hem de bir edebiyat bilimi yuvasında ‘bilinir’ olmuştum” (Ağaoğlu, 2011: 70). Eserin birinci bölümünde Akdeniz'de, Alanya'da bir motele dinlenmek için gelen anlatıcı yazarın karşıda gördüğü bırakılmış bir briket ev ve oradaki kişiler üzerine istemsizce yazmayı düşündüğü metni tasarlaması ön plandadır. “Tasarım düşüncelerimde durma burgaçlanıyor, bazen köpürüp azıyor, pek az ve çok kısa sürelerle geri çekiliyor, benden çıkıp gidiyor, -örnekse, evin, taraçasında insanlar gördüğüm an- sonra yeniden, burgacın tam merkezine düşmüş iri bir çınar yaprağı olarak üste çıkıyordu” (Ağaoğlu, 2020: 12). Bu cümleler daha önceki roman tasarısının

yazarın peşini bırakmaması ile ilgilidir. Daha sonra ev ardından da kadın ilk olarak bir imge şeklinde parça parça anlatıcı yazarın aklına düşmektedir (Ağaoğlu, 2020: 23-24). Eserde bir yandan anlatıcı yazarın, yazma amacı üzerine yaptığı sorgulamaları okuyucuya vermektedir. “Sanki, anlatmak denilen de ne? Olup olmuşu yaşam üstüne, yaşamın bir parçası üstüne ya da, yeni bir uydurma. Burada önemli olan, o yeni uydurmaların, gerçek sanılandan daha da gerçek sandırılabilmesi. Eski çağların büyücüleri bu konuda çok başarılılarımış” (Ağaoğlu, 2020: 34). Diğer yazarlarda olduğu gibi söz konusu olan bir gerçekliğin kurmacaya dönüşmesidir. Yukarıda verdiğimiz bir anlamda romanın tanımı gibi olan yaşanmış olaylar üzerine uydurma ve onun daha gerçekmiş sandırılması ifadeleri yine kurmacaya yapılan vurgunun bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kurmaca, uydurma, anlatma üzerine yaptığı sorgulamalar sonunda bir metne dönüşmektedir. Burada artık yavaş yavaş romana dair teknik konuların şekillenmesi söz konusudur. Yazar, imgelemindekilerin kurmacaya dönüşme halini birkaç cümleyle vermektedir. Sonrasında romana dair önce mekân sonra da kişiler, özellikle kadın, şekillenmeye başlamaktadır. Ardından zamana dair unsurlar devreye girmektedir. Ayrıca Ağaoğlu, Pınar Kür’de karşılaştığımız durumun bir benzeri olarak roman boyunca anlatıcılar üzerinde oynamaktadır. Bu bölümde I. tekil anlatıcı kullanılmaktadır. Bunun ilk sebebi okuyucunun anlatıcı ile bağına daha çabuk kurması ve onun dünyasına hızlı girebilmesi içindir. İkincisi ise birden fazla “yazar” kişinin anlatılarının birbirine karışmamasıdır, denebilir. Buna bağlı olarak birinci bölüm I. tekil kişi ağzından tamamen anlatıcı yazarın imgelemindekilerin yazıya evrilme sürecinin anlatılmasına ayrılmıştır. İkinci bölüm daha önce bahsedildiği gibi anlatıcı yazarın yarattığı Nevin’in (aynı zamanda yazar) ve arkadaşlarının kurgu içinde kurgu oluşturarak yazıldığı taslak bir metindir. Tüm anlatılanlar III. tekil anlatıcı ile verilmektedir. Ancak anlatıcı yazar, birinci bölümde olduğu gibi parantez içlerinde I. tekil anlatımla olaya müdahil olmaktadır. Burada amaç yazma sürecini daha gerçekçi kılmaktır denebilir. Bu şekilde okuyucu metnin taslak çalışması olduğunu daha iyi algılamaktadır. Sonunda anlatıcı yazar tekrar olaya müdahil edilip kurmaca içinde kurmacaya vurguyla diğer bölüme hazırlık yapılmaktadır. İkinci bölüm ise anlatıcı yazarın ortaya koyduğu üründür denebilir. Ancak tam bitmiş bir ürün değildir. Daha çok bir taslak gibidir. Örneğin kıyı yolunu üçüncü ağızdan anlattıktan sonra birinci ağızdan yazdıklarını değerlendirmektedir: “Üstelik bu izlenimleri başkalarına aktarmaya

giriştiğime göre, oralardan geçmiş bulunsun bulunmasın, o başkalarının da hemen hemen aynı izlenimlerle bize katılmalarını istediğim de çok açık” (Ağaoğlu, 2020: 40). Alıntılardan yazarın okuyucuyu da yazdıklarına çekme arzusu da olduğu söylenebilir. Bu slup tüm bölüme hâkimdir. Parantez içlerinde kişilerin, zamanın, mekânın, olayların yaratım sürecine dair okuyanı yazma sürecine dâhil eden açıklamalar söz konusudur. Örneğin ikinci bölümün sonundaki “İşte yazsonu, güney, Akdeniz” sözü bir yandan anlatıcı yazarın taslak metninin parçasıyken diğer yandan Nermin’in yazı makinesinde yazdığı bir ifade olmaktadır. Bu noktada ifade, kurmaca içinde kurmacaya yapılan başka bir gönderme olmaktadır. nc bölümde ise bu sefer tüm olanlar romanın diğer yazarı olan Nermin’in ağzından aktarılmaktadır. Bu bölüm yazar anlatıcının müdahaleleri olmadan I. tekil anlatıcı ile Nermin’in anlatısına dönüşmektedir. Burada yine kurmacaya vurgu olacak biçimde anlatılanların dş m gerçek mi sorusuna, gerçek cevabını veren Nermin yazı makinesinin başında metni yazarken okuyucuya verilmektedir (Ağaoğlu, 2020: 131). Dördüncü bölüm yine I. tekil kişi ağzı ile yazar-anlatıcının notlarını toparlayıp onları son defa yazıya geçirme sürecinin anlatımıdır. Ancak yine değindiğimiz üzere yazar anlatıcı son olarak başka bir gözün daha taslak metni değerlendirmesini istemektedir. Bu kişi sarışın çocuktur. Yazdıklarını onunla paylaşsa bile sarışın delikanlıının tutumunu beğenmeyen bir anlatıcı söz konusudur. Tuncay Bolat bu sarışın delikanlıının bir “okur” olduğunu ve yazar-okur alegorisinin burada yer aldığını ifade etmektedir (Bolat, 2018: 54). Son olarak yazar anlatıcı taslağı düzenleyip bir sinema perdesine yansıyan resimler gibi Nermin’in romanını “YENİDEN” yazmaktadır (Ağaoğlu, 2020: 262). Ayrıca bunlara ek olarak romanda kurguyu destekleyen çeşitli unsurlar vardır. Yıldız Ecevit’in (1946-2021) tabiriyle tuğlaları birbirine tutan harç olarak düşünülebilir bu unsurlar (Ecevit, 2001: 44). Bunlardan birisi romanın son cümlesinde de geçen “yağmur”dur. Hemen hemen bütün roman bir “yağmur” imgesi etrafında şekillenmektedir. Yağmurun iki işlevi vardır. Birincisi ilk bölümde yazarın kafasında gezdirdiği bir sözcük olarak sonrasındaki bölümlerde farklı biçimlerde cümleye dönüşüp romanı birbirine bağlamaktır. Örneğin birinci bölümde “başlangıçta yağmurlar yoktu”, ikinci bölümün ilk cümlesi “Yağmurlar hiç olmayacaktı sanki”, son bölümde “Yağmurlar hiç olmayacaktı” şeklinde ifade edilmektedir. Ayrıca yazma sürecinde imgelerin yazarın aklına gelme sürecini, yaratma aşamasını anlatmaktadır. Bu noktada “ışık”, “yağmur”, “damla”, “sağanak” bu amaç

için kullanılan ve birbirini tamamlayan imgelerdir. “(...) [B]ir imge sağanağına bile tutulabilirsiniz” bu kullanımlara örnek gösterilebilir (Ağaoğlu, 2020: 19). Görüldüğü üzere Adalet Ağaoğlu da Pınar Kür gibi kurmaca içinde kurmacayı tüm yönleriyle okuyucuya sunma peşindedir. Başta anlatıcılar olmak üzere tüm metin kurmacadan ibaret bir örüntüye dönüşmektedir.

Oğuz Atay’ın (1934-1977) *Tutunamayanlar*’ı (1971-1972) roman tekniğinin değişik biçimlerinin uygulandığı bir metin olarak okuyucu karşısına çıkmaktadır. Özellikle kurmacaya yapılan vurgu yoğun biçimde metnin her yerine yansımaktadır. Bu nedenle Yıldız Ecevit, Atay’ın Türk edebiyatında üst kurmacanın ilk uygulayıcısı olduğunu ifade eder: “‘Tutunamayanlar’ romanı, içinde yazan ve yazma sorunlarını tartışan kişilerin yer aldığı, başka edebiyat ürünlerine göndermelerle dolu bir metindir. Bu bağlamda edebiyatımızda üstkurmaca özelliği taşıyan ilk romandır” (Ecevit, 2001:100-101). Daha başlangıçta “SONUN BAŞLANGICI”, “YAYIMLAYICININ AÇIKLAMASI” ve de sonunda “TURGUT ÖZBEN’İN MEKTUBU” bölümlerinde romanın Turgut’un Selim hakkında tuttuğu notlardan oluşan, onları verdiği gazeteciye göre gerçek, yayıncıya göre ise hiçbir yaşanmışlıkla ilgisi olmayan kurmaca bir metin olduğu dile getirilmektedir. Berna Moran Atay’ın eserlerinde yoğun bir unsur olan “oyun”u ve kurmacaya vurguyu başlangıçta yaptığını belirtir (Moran, 2001: 269). Bu kısımlar bir yandan da okuyucuyu elindeki metne hazırlayan, sanki yazarın roman dünyasını/anlayışını açıkladığı bölümler gibidir. Sonrasında okuyucu Selim’in yazdığı notlar, Turgut’un arkadaşlarından topladığı bilgilerle, Selim’e dair birçok konuda olduğu gibi, “yazma serüveni”, “roman” ve “yazarlar” üzerine düşünceleri hakkında bilgi sahibi olmaktadır. Bu noktada öne çıkan en önemli nokta Selim’in roman yerine ön söz yazarı olmayı tasarlamasıdır. “İkinci Bölüm”, “onbir”inci kısımda Turgut’un Esat’la yaptığı konuşmalar sırasında bu konu gündeme gelmektedir. Okuduğu kitaplarda ön sözlerden öteye gidemediğini söyleyen Selim, önce ironik bir dille bu kısımda ele aldıkları konulara göre yazarları sınıflandırmaktadır. Özellikle yazarların ilk yıllarda çektikleri zorluklar dikkatini çeker, sonrasında başarıyı elde edince sevimsiz olduklarını belirtir. Burada onları nasıl taklit ettiğini de açıklamaktadır. En sonunda da olmayan romanların yazarı Selim Işık olarak kendi ön sözünü yazacağını ifade eder. Yine yazarların yaptıklarına öykünerek ön sözlerde nasıl bir üslup takınacağını ve de sonrasındaki gelişmelere göre neler yapacağını izah etmektedir. Örneğin ön söz

tutulmazsa tıpkı bazı yazarlar gibi intihar edeceğini söyler (Atay, 2020: 393-394). Selim'in yazma tecrübesi daha ilk gençlik yıllarına dayanmaktadır. İlk başta Turgut'un "Dragut Özben" adıyla bir biyografisini yazmıştır. Yine "Ne Yapmalı" adında bir makalesi de bulunmaktadır. İlerde değineceğimiz üzere "Dün, Bugün, Yarın" adında şiirler de yazmıştır. Daha sonra ise Selim'in hikâye yazma denemeleri olduğu da verilmektedir. Yatağın altından defteri çıkarıp "ihnet ve vicdan azabı" üzerine hikâye yazmaya başlar. Yine o dönem çok okuduğu *Savaş ve Barış*'ın yazarı Tolstoy'a özenip sayfaları yazıp yazıp yırtmaktadır. Esat, daha çok hikâyenin içeriği üzerine açıklamalar yapmaya devam etmektedir. Ancak Turgut'un sorusu üzerine Esat, Selim'in bunları saklamadığını bir burjuva romantizmi diye düşündüğü için "duygululuğa paydos temizliği" yaptığını söylemektedir. Anlaşılacağı üzere Selim'in hikâyelerinden geriye bir şey kalmamıştır (Atay, 2020: 385-386). Tüm bu yazma serüvenleri aynı zamanda yazarın (Selim) bir teknik ve üslup arayışını yansıtmaktadır. Bu arayışa örnek Turgut'un biyografisi için belirlemeye çalıştığı üsluptur. Selim bu metin için Turgut'a üslup belirlemek gerekli deyip kitaplığa yaslanır. Bu sırada "dolmak"tan bahsedilir. Sanki Selim kitaplığa yaslanıp kitaplara bakınca oradaki bilgiler doğrudan ona geçiyormuşçasına dolduğu ifade edilir. Sonunda dolmuştur, Turgut'a bulduğu üslubu açıklar (Atay, 2020: 52). Ancak burada yine Atay'ın alaycı üslubunda bahsedilebilir. Bir yandan yazarların üslup çabalarına değinirken diğer yanda bunun abartılmasını da ironik bir dille eleştirdiği söylenebilir. Bu aynı zamanda romana yansıyan genel bir tutumdur. Nurdan Gürbilek, Atay'ın ironisini ele alırken öznenin bir değere yaslanıp onu savunurken başka bir yerde ise savunduğu bu değeri alaya aldığından bahsetmektedir (Gürbilek, 1995: 25-26). Bunun dışında roman boyunca Selim'in yazarlar ve romanları üzerine düşüncelerini okuyucu ile paylaştığı ve onları kimi zaman yücelttiği kimi zaman da yerdiği görülmektedir. Selim her zaman olduğu gibi yazarlarla da oyun oynamayı sevmektedir. Onlarla ilgili dedikodular yapmak, onları kendi aralarında konuşturmak bunlardan bazılarıdır. Ancak yazarların Selim'e her anlamda etkisi söz konusudur. En başta onlar gibi olmak, onlara benzemek arzusu öne çıkmaktadır. Bu nedenle de yaşamını cehenneme çevirdiklerini düşünmektedir. Ayrıca o, hepsinin yer aldığı bir roman yazmayı tasarlamaktadır. Bunun bir anlamda *Tutunamayanlar* olduğunu söylemek yanlış olmaz çünkü eser, yazarlar ve romanlar geçiti gibidir. Cervantes'in *Don Kişot*'undan Safvet Nezihî'nin (1871-1939) *Zavallı*

Necdet'ine (1898) kadar birçok yazar ve eseri romanda yerini almaktadır. Çocukken kitap okumaya başlayan Selim, sevdiği romancılara söz söyleyenlere sert çıkmakta, siyasi düşüncelerinde karasız olan yazarlara da kızmakta, düşünce namusu olmayı önemsemektedir (Atay, 2020: 395-396). Bunların yanı sıra Selim'in dönem dönem yazarlara olan hayranlığı da değişmektedir. Örneğin bir dönem Oscar Wilde hayran olup kimseye söz söyletmezken, Maksim Gorki'nin *Benim Üniversitelerim*'ini okuyunca onu unutmuştur (Atay, 2020: 367). Yazma çabası içinde olan, daha çok da yazarlar ile eserleri arasında vakit geçirmekten hoşnut, aynı zamanda onların etkisinde kalmaktan keyif alan iyi bir okur, yani Selim söz konusudur. "Yazamadığı romanların yazarı" olarak bir yandan kurmaca dünyanın tüm yönlerine hâkim bir kişidir Selim. Metin'in mektubunda Honoré de Balzac'ın *Vadideki Zambak* üzerine konuşulurken Selim, ona ve Zeliha'ya romanların kurmacalığını izah etmektedir. Bütün güzellikler yazarın kafasından çıkan hayal ürünüdür ona göre (Atay, 2020: 427). Biraz daha ötesi Selim'in gerçek yaşam yerine kurmacayı yeğlemesidir. Arkadaşlarının uydurduğu hikâyelere uydurma olduğunu söyleseler de inanmayı tercih eder. Asıl gerçek olan ona göre bir uydurmadır (Moran, 2001: 270). Belki de bu nedenle Selim kendini yine bir roman kahramanına benzetmektedir. "Bana kitap kurdu, boş hayaller kumkuması, hayatın cılız gölgesi gibi sıfatlar yakıştırılabilir. Şövalye romanları okuya okuya kendini şövalye sanan Don Kişot'a benzetebilirsiniz beni. Yalnız onunla bir fark var aramda: ben kendimi Don Kişot sanıyorum" (Atay, 2020: 370). Bir kitap kişisine dönüşen Selim görüldüğü üzere tüm metin türlerinde denemeler yapmakta, yazılar yazmaktadır. Daha da ileriye gidip söylediğimiz üzere gerçeğin yerine kurmacayı tercih eden bir kişiye dönüşmektedir. Bu şekilde tüm roman üst kurmacanın sınırlarını zorlayan bir metin olarak okuyucu karşısına çıkmaktadır. Kendini Don Kişot sanan Selim'in yanı sıra ilerleyen sayfalarda Turgut da roman okurları ve de kitap satıcıları üzerine tespitlerde bulunur. Bu kısımlar romanın piyasaya çıktıktan sonraki serüvenini anlatmaktadır denebilir. Önce kitapçıların ısrarcı tutumlarını irdeler Turgut. Onlara cahil diye hitap etmektedir çünkü akıllarınca müşteriye yardımcı olmak ve onlara bazı kendilerince "iyi", çok okunan kitapları zorla satmaya çalıştıklarını düşünmektedir. Oysa "okuyucuların" ürkek olduğunu ve bu ısrar sonunda kaçıp gittiklerini dile getirmektedir. Balkanların ve Ortadoğu'nun hassas okuyucusu Selim gibi iyi okurlar, hassas ve ürkektirler. Ancak kendini de bu noktada eleştirmektedir. Birçok kitabı alıp okumadan

raflara yerleştiren “alır okumaz”lardan olduğunu itiraf etmektedir. Ancak romanın sonuna doğru Selim de etkisiyle o da kitaplara merak salıp yazarların yaşamlarını hatta onun gibi dedikodularını yapmaktan hoşlanmaya başlar. Artık o da tıpkı Selim gibi bir *Don Kişot* alıp okumaya niyet etmektedir. Daha da ileri gidip kendi iç sesi olarak düşünülen “Olric”, ona kâğıt alıp Selim gibi yazı yazmasını önermektedir. Turgut’un cevabı özellikle yazarların başına gelenlerin bir özeti gibidir. Yazdıklarını inceleyip araştırarak önemsiz kişi bulmadan eleştirmen “karga”larının onu didik didik edeceğini düşünmektedir. (Atay, 2020: 576-582). Böylece onun ironik bir biçimde yazar ve eleştirmen arasındaki ilişkiye dikkat çektiği söylenebilir. Ancak yine de yazma hevesinden vazgeçmemektedir. Romanın son kısmındaki mektupta Turgut, Olric ile özellikle tutunamayanlar üzerine romanlar yazacaklarını ifade etmektedir (Atay, 2020: 720). Bu şekilde Turgut da öyle ya da böyle yazarlık serüvenine dâhil olmaktadır. Burada, okuyucunun elinde tuttuğu eserin (*Tutnamayanlar*) onun notları ve derlemelerinden oluşmuş bir metinmiş gibi sunulmaktadır. Jale Parla’nın da belirttiği üzere *Tutunamayanlar*’da hemen hemen herkes okumak ve yazmakla uğraşmaktadır (Parla, 2003: 223). *Tehlikeli Oyunlar*’da (1973) da “yazma eylemi” önemli bir mesele olarak öne çıkmaktadır. Tıpkı *Tutunamayanlar*’da olduğu gibi başta Hikmet (tiyatro yazmaktadır) hemen hemen tüm kişiler “yazma” edimiyle uğraşmaktadır. Yine diğerinde olduğu gibi sürekli kurmacaya yapılan vurgu söz konusudur. Örneğin Hikmet’in görevi hikâyeler yaratıp anlatmaktır. O, okumaya vakti olmayan insanlar için arabada, meyhanede kısacası her yerde romanlar kurgulamaktadır (Atay, 2004: 241). Hikmet “Korku” bölümünde rüyadayken de kurmaca bir kişi olduğunu dile getirmektedir. Roman yaz diyenlere, hayatının zaten roman olduğunu söylemekte ve yaşarken onu okumalarını öğütlemektedir (Atay, 2004:317). Burada “hayatın roman olması” çift anlamlıdır denebilir. Bir yanda roman gibi bir hayata sahip olmak kastedilir. Diğerinde ise Hikmet’in kurmaca bir kişi ve bir romanın ürünü olduğu için okunabileceği vurgulanmaktadır. Her ikisi de sonunda kurmacaya açılmaktadır. “Yaşam da, ölüm de, tarih de kurmacadır bu romanda. Somut gerçek, kurmaca dünyayla, oyunla eşzamanlı bir düzlemde varolur ‘Tehlikeli Oyunlar’da” (Ecevit, 2001: 109). Eserde özellikle “roman” yazan ise “İkinci Bölüm”ün “8” inci kısmında adına yer verilen Selim Bey’dir. Eski eşyalarını karıştırırken önceden yazdığı yazılar ile karşılaşır. Burada anlatıcı Selim Bey’in; iki hikâye yazdığını, bir de roman yazmakta olduğu bilgisini

okuyucu ile paylaşmaktadır. Sonrasında ise onun yazı sertüveni detaylı bir biçimde aktarmaktadır. Önce geçmişte yazma işini neden bıraktığı kısaca aktarılmaktadır. Arkadaşı Sakallı Sami Celâl ile birlikte pahalı Rum meyhanelerine gidip bir yandan edebiyat sohbeti yaparken bir yandan da onun yazdıklarını düzeltmektedirler. Sonra Selim eve gelip onları temize çekmektedir. Ancak bir gün Sami Celal tutuklanınca gazetede diğer arkadaşları ondan da şüphelenirler. Bir gün daire müdürü yüzünü buruşturarak ona yazı yazıyormuşsun demiş ve bu olayın ardından Selim Bey, yazılarını çekmeceye kaldırmıştır (Atay, 2004: 191-192). Okuyucu bir yandan Selim'in yazma sürecine tanıklık ederken diğer yandan sanatçının yaşadığı baskıları görmektedir. Bundan sonrasında Selim Bey'in yazılarını eline alıp çeşitli yerlerini düzelttiği "ağır kelimeleri çizip atmaya", yerine yeni karşılıklarını yazmaya başladığı görülür. Ardından da Leyla Hanım'ın ısrarı üzerine "Ma Petite Princesse" hikâyesi onlarla ve okuyucu ile paylaşır. Metin içinde metin, kurmaca içinde kurmaca Atay'ın roman boyunca vurguladığı bu nokta yine okuyucunun karşısındadır. *Tehlikeli Oyunlar*'ın içinde Selim Bey'in metni, onunda içinde yine bahsedilen bir roman ve bir de mektup vardır. Mektubun sonu yine kurmaca dünyaya göndermelerle bitmektedir. "Artık sanki yaşamıyorum, yaşayan birini seyrediyorum; daha önce bildiğim romanı okur gibiyim. Bir roman, kendini okumaya başlasaydı herhalde bu kadar sıkıcı bulurdu kendini..." (Atay, 2004: 195). Daha sonraki süreçte Sevgi ve annesi okuyucu olarak metnin devamını merak etmektedir. Hatta Leyla Hanım hem yazarın ne düşündüğünü hem de gerçekten Fransızca böyle bir romanın olup olmadığını bilemeyeceklerini dile getirmektedir. Burada Atay, genel okuyucu tavrını eleştirmektedir denebilir. İlk önce metin yarım kaldığı için yazarın ne düşündüğünü merak etmesi romanın bir sonu olması düşüncesiyle hareket eden okura ironik bir göndermedi. Bu daha çok klasik okurun klasik bir metinden beklentisidir denebilir. Ancak artık modernist eserler bu tür okur istememektedir. Aynı durum metnin başlığı için de geçerlidir. Antoine de Saint-Exupery'nin *Küçük Prenses (Le Petit Prince)* romanını çağrıştıran bu başlıkla bağlantılı olarak eleştirilen genel okuyucu tutumudur. Burada kurguyu bir kenara bırakıp gerçeklik arayışı içinde olan tutum eleştirilmektedir denebilir. Diğer yandan ise Sevgi yine sanki roman kurgusuna gönderme yaparak küçük parçalardan bir dünya yaratılabileceğini, söyler. Ancak Selim Bey, bunların sadece bir gençlik hevesi olduğunu mingayrihaddin (haddi olmadan) yazdığını ifade etmektedir (Atay, 2004:

196). Anlaşılacağı üzere Atay bu şekilde kurmacayı yine metne dâhil etmekte ve yazarın yazma aşamalarını göstermektedir. Her iki romanda üst kurmaca tekniklerinin yoğun biçimde kullanılması ve sürekli okuyucu ile metin üzerinden oyun oynanması söz konusudur.

Ferit Edgü'nün (1936-) *O/Hakkâri'de Bir Mevsim* (1977) romanında okuyucu yine yazarın yazma serüveni ile karşı karşıyadır. Başlangıçta “Ön ve Sonsöz” anlatıcının eserin konusu olan Hakkâri kentine sonra da okuyucuya seslendiği bölümdür. Metne yazılan bu bölümler *Oğuz Atay*'ın *Tutunamayan*'ları ile benzerlik göstermektedir. İkisinde de kurmacaya yapılan vurgu dikkat çekmektedir. Anlatıcı “A/ Hak. Kenti” bölümünün sonunda bir insanın hikâyesini başkalarına anlatmak için masanın başına oturduğunu vererek okuyucuyu kurmacaya hazırlamaktadır. Hemen ardından gelen “B/Kazadan Sonra” bölümü de “Ey okur” şeklinde bir seslenişle başlayıp okuyucuya metinle ilgili bir yöntem sunmaktadır. Burada kaptan, gemici, gezgin imgeleri ile yazar, metin ve okuma arasında bağ kurduğu söylenebilir. Geminin kaptanı olarak yazar kendi yöntemi ile bir metin, belki bir seyahat diye de düşünülebilir, oluşturmaktadır. “Burada yazılanlar, insancıl bir deneyin damıtılmış parçaları. Ola ki, bir gün, yolunu şaşırmış ya da yolunu yitirmiş bir başka gezginin işine yarar” (Edgü, 1990: 14). Alıntılarda insancıl deneyimin damıtılması diğer yazarlarda olduğu gibi gerçekliğin kurmacaya dönüşümüne bir işarettir. Kurmacanın farklı yöntemler ile yazılması ve farklı yorumlanması da yine anlatıcının üzerinde durduğu başka bir noktadır. Burada kendi yazma yönteminin farklılığına dikkat çekip okurun kendi tarzını belirlemesine değinmektedir (Edgü, 1990: 15). Bu şekilde başlangıçtan itibaren Ferit Edgü sık sık okuyucuyu metne ve yazma sürecine dâhil etmektedir. Bu noktada “Birinci Bölüm”de “XIII/ Bir Konuk” kısım dikkat çekicidir. Burada tamamen yazarın roman yazma sürecini farklı anlatım yolları denemesini ve kendi yaptığı değerlendirmeyi görmek mümkündür. Bu bölüm bundan önce ele alınan yazarların da metinlerinde denediği bir tekniktir. “Anlatıcı”lar romanlarda ya metne uygulayarak ya da yazar anlatıcının kendisi tarafından mesele haline getirilmiştir. “I” ve “II”de anlatıcı kişi, aynı konuyu iki farklı anlatıcı ve bakış açısı ile anlatmayı denemektedir. İlkinde olaylar birinci ağızdan ve kahraman bakış açısıyla aktarılmaktadır. Diğerinde ise üçüncü tekil anlatıcı ve hâkim bakış açısının ağır bastığı bir anlatım söz konusudur. Ferit Edgü benzer denemeleri *Yazmak Eylemi* adlı düz yazı kitabında da yapmaktadır. Orada da aynı olayı Ben, O

hatta Sen (II. tekil) anlatıcı ile yazdığı görülmektedir (Edgü, 2005: 14-16). Anlaşılacağı üzere Edgü eserlerinde “anlatıcı”yı sorunsallaştırmış ve onları meselle haline getirmiştir. Çalışmada *Küçük Oyuncu*’da anlatıcıların romana nasıl bir etkisi olduğunu alıntılar ile açıklamıştık. O anlatıcı hâkim bakış açısıyla yazarın olayları daha iyi anlatmasını sağlarken Ben anlatıcı lirik tonuyla okuyucuyu metne daha hızlı adapte etmektedir. Edgü, “III/Açıklama” bölümünde iki bölümün genel değerlendirmesini okuyucuya vermektedir. Burada doğrudan yazar anlatıcının bir durum değerlendirmesi yaptığı söylenebilir. Yazmak üzerine bir hesaplaşma da demek mümkündür. Gerçek yazarların yaptıkları ile kendininkini karşılaştırmakta, aynı zaman da okuyucuya da seslenmektedir. Ferit Edgü *Tüm Ders Notları*’nda yazdıklarının toplumla, kendiyile, yazma amacı-aracı dille ve de bazı yazarlarla bir hesaplaşma olduğunu belirtmektedir (Edgü, 2000: 132). Burada da benzer bir hesaplaşma ile karşılaşmaktadır. İlk paragraf genel itibariyle anlatımda uyguladığı tekniği açıklamak üzerinedir. Yazarlık tecrübesine gönderme yaparak belli bir süre sonra nesnelliği yakalamak için metni tekrar üçüncü kişi ağzından yazdığını, sonrasında da kullandığı üslubu belirtmektedir. Devamında bu üslup üzerinden gerçek yazarlar ile kendisi arasındaki farkları açıklama yoluna gitmektedir. Burada ön sözde yazdığı ifadeler de gönderme olduğu söylenebilir. Orada da Hakkârî’i için de benzer sözleri söylemektedir. Büyük yazar olduğu düşünülen Frans Kafka, Lev Nikolayeviç Tolstoy, Avvakum Petroviç Petrov ve Fyodor Mihayloviç Dostoyevski’nin onu daha başka türlü anlatabileceklerini ya da yaşayabileceklerini dile getirmektedir. Açıklama bölümünde yazdıklarına bakıldığında ise kendi amacının farklı olduğunu ve onların (büyük yazarlar) arasında olmak istemediğini açıklamaktadır. Büyük yazarları okumaya alışkın okuyucuya da seslenerek bir “kazazede” olarak nitelediği kendisinden farklı bir şey beklememelerini talep etmektedir (Edgü, 1990: 86). Burada yazarın romanı yazma sürecine dâhil olunurken aynı zamanda yazarların yüceltilmesi ile yazar- okur/alıcı ilişkisini görmek mümkündür. Diğer yandan ise roman tekniği üzerine özellikle anlatıcı meselesinin eserde tartışmaya açıldığı söylenebilir.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun (1889-1974) *Hep O Şarkı*’sı (1956) Münire’nin roman yazma sürecini okuyucuyla paylaştığı bölümle başlamaktadır. Adı da “Başlangıç” olan bu bölümde ilk birkaç cümle bir yazarın eserini oluştururken karşılaştığı güçlüğü yansıtmaktadır. Benzer ifadeler yukarıda değinildiği gibi Pınar Kür’de de okuyucuya aktarılmaktadır. İki eserde de öne çıkan yazarlığa soyunan kişinin

“acemiliği”dir. Daha önce değindiğimiz üzere Selma aslında tiyatrocudur ama başından geçenleri yazmayı amaçlamaktadır. Burada da Münire yaşadıklarını esere dönüştürmeyi düşünen bir roman kişisidir. Münire’nin yazarken zorlanması iki türlü değerlendirilebilir. Birincisi roman boyunca yazma ile ilgili güçlükleri ve karşılaştığı zorlukları anlatabilmesine zemin hazırlamaktadır. İkincisi bir yazarın yaptığı işin kolay olmadığını, uzun bir uğraşı sonucunda metnin ortaya konulduğunu okuyucuya verme çabası olarak düşünülebilir. Ardından okur olan Münire ile karşılaşmaktadır. Etkilendikleri yazarların arasında ilk başı çeken Ahmet Mithat Efendi’dir. *Ekmekçi Kadın, İhlamurlar Altında, İçli Kız, Mecnuneler Tabibi* etkilendiği yabancı eserlerdir. Ayrıca okuduğu türlere yer vermektedir. Önce cinayet sonra da duygusal romanlar okuyan bir okur profili çizilmektedir. Yakup Kadri, burada yarattığı roman kişinin okur olarak belli bir birikime sahip olduktan sonra yazma uğraşına girdiğini gösterme çabasıdadır. Kısacası yarattığı kişinin okuyucunun gözünde inandırıcılığını artırma, gerçekçi kılmayı amaçlar. Tüm bunların ulaştığı son nokta Münire’nin yazarlık tecrübesidir. Vecihi adlı bir yazarın eserleri sayesinde, yaşamının bir roman olduğuna karar veren Münire onu yazma teşebbüsünde bulunur. Yazacağı eser okuduğu, etkilendiği eserlerin devamı niteliğindedir. Nasıl duygusal eserler okumuş ve onların etkisinde kalmışsa aynı şekilde “acıklı”, “yürek parçalayıcı” bir roman yazacaktır. Anlaşılacağı üzere Yakup Kadri, Münire ile içli bir kadın romancı kişisi yaratma çabasıdadır. Bu sırada Münire konu ile beraber roman tekniği üzerine açıklamalar yapar. Önce olay örgüsünün nerede başlayıp nerede sonlanacağı üzerine romanın planına dair birkaç söz eder. Diğer yazarlarda olduğu gibi burada yine anlatıcı üzerinde durulmaktadır. Şimdiye kadar olayları I. tekille anlatan anlatıcı, kurgulayacağı metinde III. tekile başvurmakta ve yazdığı metnin parçasını vermektedir. Ancak yazdığı metinle ilgili olarak Münire tam tersine kurguladıklarının kendi gerçekliğine uymamasını sorun haline getirmektedir. Mesele diğer yazarlarda olduğu gibi “kurmancanın” metine nasıl yerleştirileceğidir. Bu noktada Münire yine yazarlara başvurmaktadır. “Gerçi, her romancı mutlaka kendi başından geçenleri yazmaz veya kahramanlarına mutlaka yakından tanıdıklarının hüviyetini vermez amma, bahsettiği vak’alarla insanları bize, - ne bileyim ben nasıl- hakikatte olmuş şeyler ve görülmüş kimseler gibi anlatmasını bilir” (Karaosmanoğlu, 1965: 6). Anlaşılacağı üzere burada yine “gerçek”, “kurgu”, “kurmaca” konuları tartışılmakta, böylece yazma süreci romana dâhil edilmektedir.

Yazar boyutu bu şekilde ele alındıktan sonra okur tarafına değinilmektedir. Bir okur önüne konulan bu kurmaca metni nasıl algılamaktadır? Münire bu sefer bu sorunun peşine düşmektedir. Burada yine klasik okur tavrını görmek mümkündür. O, yazar ve eserlerden örneklerle okuduklarını nasıl gerçek sanıp etkilendiğine değinir. Eserde bu etki birkaç yerde daha ele alınmaktadır. Örneğin evde eşi Küçük Molla Bey’le birlikteyken kendini nasıl Frenk romancılarının açtığı hayal dünyasına kaptırdığını aktarmaktadır (Karaosmanoğlu, 1965: 51-53). Teknik bilgilerden sonra başından geçenleri anlatmaya başlayan yazar Münire, bu süreçte kendini unutturmayarak yine araya girip varlığını duyurmaya devam eder. Örneğin bir yerde olay örgüsünde yaptığı sıralama yanlışından dert yanmaktadır. Başka bir yerde okuyucuya konudan nasıl uzaklaştığını, acıklı bir olay anlatırken komik unsurlara başvurusunu paylaşmaktadır. En sonunda da yine kendi kendine konuşma şeklinde başladığı defteri, roman olarak yayımlandığında okuyucunun saçma bulmaması için küçük bir hikâye ile bitireceğini açıklamaktadır (Karaosmanoğlu, 1965: 179). Bu şekilde eserde kurmacaya vurgu yapılarak romana dair içerik ve biçim unsurlarının okuyucuya aktarıldığı görülmektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın (1901-1962) *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (1961) eserinde Atiye Hanım’ın amacı bir roman yazmaktır. İspiritizma Cemiyeti’nin müdavimlerinden olan Atiye Hanım, Matmazel Afroditi ve halasının yaşadığı ruhani ilişkiden etkilenmiştir. Rouben Mamoulian tarafından yönetilen *Kraliçe Kristin* filmine benzer bir Kösem Sultan yazmak istemekte, bunun için de Afroditi’nin malzeme olabileceğini düşünmektedir. Diğer yandan yazmış olduğu on altı roman da vardır. Bu romanlarda kendi hayatını içeren konuları ele almaktadır ve daha da bitmemiştir. Bu nedenle de Afroditi bir esere dönüştürmeyi biraz ertelemeyi düşünmektedir. Ancak yazma aşamasında olduğu esere, o zaman gerçekleşen Sabriye Hanım’ın komşusu Zeynep Hanım’ın intiharını eklemeyi de unutmamıştır (Tanpınar, 2018: 163). Diğer yandan başkişi Hayri İrdal romanda hatıralarını yazan bir kişi olarak yer almaktadır. Özellikle “Büyük Ümutler” bölümünün “I” kısmında yazma amacını okuyucu ile paylaşmaktadır denilebilir. Aslında okuma yazma işiyle pek meşgul olmayan Hayri İrdal önce ne tür bir okuma geçmişi olduğunu okuyucuya sıralamaktadır. Derinlikli olmasa da geniş bir yelpazede –hatta Doktor Ramiz’in psikanalizle ilgili kitap ve makaleleri dâhil- bu serüveni devam ettirmektedir. Daha sonra roman olmasa da Halit Ayarcı’nın yazdığı *Şeyh Ahmet Zamani’nin Hayatı ve Eseri* adlı çalışmasından

bahsettikten sonra konuyu kendisine getirmektedir. Önünde yazı defteri hatıralarını neden ve nasıl yazacağına dair açıklamalara girmektedir. Örneğin bunları yazmasına Halit Ayaracı'nın ölümü sebep olmakta ve gelecek nesillere karşı bir sorumluluk hissetmektedir. Bir kurmaca eser yazıyormuşçasına tutum içinde olan Hayri İrdal bütün ayrıntıları gözden geçirip atılacakları, yazılacakları derinleştirme ve de samimiyeti öne çıkarıp olayları sıraya sokma çabası içindedir (Tanpınar, 2018: 7-12). Tanpınar'ın bitmemiş eseri *Aydaki Kadın*'ın (ilk defa *Journal of Turkish Studies* dergisinde yayımlanışı 1979, 1987) Selim'i de roman yazma sürecini okuyucu ile paylaşan bir kişidir. Mehmet Selim romanda *İflas (Çöküntü)* adında bir eser yazmakla meşguldür. Başlangıçta anlatıcı, Selim'in çalışma tekniği üzerinde durmakta, tekrarladığı bir hatadan bahsetmektedir. Romana üç ayrı yerden başlayan Selim, bu çalışmalarını çeşitli nedenlerden dolayı tekrar düzeltmeyi düşünmektedir. Ayrıca Selim'in nasıl yazdığı üzerine de bilgi verilmektedir. O, kendini akışa bırakarak her satır ve cümlenin birbirini tamamlamasıyla yazabilmektedir (Tanpınar, 1987: 25). İlerleyen zamanda Selim'in romanda ele aldığı mesele de okuyucu ile paylaşılmaktadır. Selim, sanatta kendini yenmenin, ruh halini susturmanın önemli olduğunu düşündüğü için bunu romanında da mesele edinmektedir. Ayrıca Selim'in yazamadığı ya da eseri yarım bıraktığı dönemdeki sancısını da okuyucu göstermektedir (Tanpınar: 1987: 30). Diğer yandan Selim'in yaşadığı gerçekliği kurguya dönüştürme süreçleri de aktarılmaktadır. İlkinde Beyoğlu'nda geçirdiği bir geceyi romanına geçirmeyi tasarlamaktadır. Oraya da gitme sebebi aslında yaşananları yazmak istemesidir. Diğerinde eserin büyük olamayacağını ancak üst katta dolaşan yabancı delikanlıyı romanına kattığında biraz değişebileceğini dile getirmektedir. Ardından onun için ne anlam ifade ettiğini, neden yazmak istediğini açıklamaktadır (Tanpınar, 1987: 137). Burada anlatıcının bir yazarın çalışma tekniklerine, gerçekleri kurgulayışına, yazma amacına değindiği gözlenmektedir.

Halide Edip Adıvar'ın (1882-1964) *Kerim Usta'nın Oğlu* (1974) yine metnin kurmacalığına göndermeyle başlamaktadır. "Dr. Kasım Derman'ı Takdim" bölümü sanki bir ön söz edasıyla roman kişinin tanıtıldığı bölümdür. Kerim Usta'nın oğlu Kasım Derman aslında doktorluk mesleği ile uğraşmaktadır. Ancak kırk beş yaşına basacağı gün hayatını roman olarak yazmaya karar vermiştir. Dikkat çekici nokta anlatıcının Kasım'ın roman yazmaya karar verme sürecindeki psikolojik alt yapıyı ve nedenleri göz ardı etmemesidir. Bu nedenlerden ilki "ünlü" olma arzusudur. Kasım

doktorlukta olduğu gibi yazarlıkta da büyük bir ün yakalamayı arzulamaktadır. Anlatıcıya göre ise ünlü bir yazar olmak için hangi zor hayat şartlarından geçildiğini bilmek gerekmektedir. Diğeri bir neden ise kutlama gecesini kalp krizi geçirip ölen annesinin yazma isteğini tetiklemesidir. Onu kaybettikten hemen sonra yazmaya karar vermektedir. Ayrıca Kasım geçmişteki yaşam tecrübelerini ancak yazı yoluyla aktarabileceği düşüncesindedir. Ancak gerçeğin romana dönüştürülmesinde zorlanan Kasım, bir buçuk yıl sonra romanını okuyucuya sunmaktadır. Burada kurmacaya yapılan vurgu ile bundan sonra okunacak sayfaların onun romanı olduğu verilmektedir (Adıvar, 1974: 21-23). Bu şekilde romana başlangıç yapılmakta ve olaylar anlatılmaktadır. Burada yine diğeri yazarlarda olduğu gibi anlatıcı ile ilgili geçişlerden söz edilebilir. “Dr. Kasım Derman’ı Takdim” bölümü III. tekil anlatıcı ağzından, Kasım Derman’ın yaşadığı yerden, geçmişinden ve en önemlisi neden yazar olmaya karar verdiğinden bahsedilmektedir. Hemen ardından gelen “Hikâye Başlıyor” adlı kısım yani Kasım’ın romanı I. tekil kişi anlatım ile devam etmektedir. Diğeri romanlarda olduğu gibi burada da yazarın anlatıcıyı sorunsallaştırdığı ve bu şekilde kurmacalığı öne çıkarıldığı söylenebilir.

Selim İleri’nin *Ölüm İlişkileri* (1979) romanında hem Gökmen hem de Emre yazarlık mesleği ile uğraşmaktadır. Gökmen’in romanıyla ilgili okuyucuya sunulan ilk mesele işlediği konulardan biri olan cinsellik üzerinedir. Belkıs’a okuttuğu bu sahneleri o beğenmemiştir. Roman boyunca da Belkıs Gökmen’in geceleri yazdığı bitmemiş olan eserini bir okuyucu gözüyle her sabah gidip okumaktadır (İleri, 1985: 270). Burada bir okur olarak Belkıs’ın tutumu dikkat çekmektedir. Belkıs, Gökmen’in metninde daha önce olduğu gibi kurmaca ile gerçek arasında bir bağ kurmaya çalışmaktadır. Ona göre Gökmen’in gerçek yaşamındaki aşkları ile romanda yazılan arasında herhangi bir ilişki yoktur. Belkıs’ın tavrı yine klasik bir okur tavrı gibidir. Belkıs burada eserin kurgu olduğunu unutmuş görünmektedir. Sonrasında da bu arayışın devamı olarak Gökmen’in yaşadığı aşklar konuşulmaktadır. Sanki kurmaca dünyadan gerçek dünyaya doğru bir çizgi takip edilmektedir. Eserin diğeri yazarı ise Emre’dir. Daha önce belirttiğimiz üzere hikâye ile uğraşan Emre Taran ise beraber geçirdikleri bir yılbaşı gecesinden sonra roman yazmaya karar vermiştir. Konusu Türkiye olan ve politik meseleleri ele alan bir roman olacağını belirtmektedir. Her şeyi hazır sadece yazılmayı bekleyen bir roman olduğunu ifade etmektedir (İleri, 1985: 99). Bu konu Emre’nin sürekli dile getirdiği bir

meseledir. Romanı oluştururken de bazı durumlara eleştirel yaklaşmaktadır. Dönemin genel toplumsal olayları ve edebiyat ortamını değerlendirip yazacağı romana hazırlık yapmaktadır. Toplumsal konular ile ilgili üç unsur söz konusudur. Bir yanda kurt gibi uluyan gençler komando gibi yürümekte ve böylece özbenliklerine döneceklerini sanmaktadırlar. Bu kişiler romanda sağı temsil etmektedir. Diğer yanda ise Emre'ye göre bölünmüş bir sol vardır. Bir de belki kendisi gibi küçük burjuva olarak nitelenen sınıf bulunmaktadır. Emre'ye göre küçük burjuvaları yine kendilerine anlattığından eserleri (hikâyeleri) tutulmamıştır. Edebiyat ortamında tutulanlar daha çok Toplumcu Gerçekçilerin yazdığı ürünlerdir. Ancak Emre'ye göre onların yazdıkları ile yaşadıkları uyumsuzluk göstermektedir. Yıkılmasını istedikleri sistemin içinde var olmaya devam etmektedirler. Ona göre roman dâhil sanatın her alanında faşizm söz konusudur. O ise bunların farkında olarak, her şeye tersten bakarak tüm Türkiye'yi yansıtan politik bir roman yazma düşüncesini yine tekrarlamaktadır. Tüm ülkede sağa, sola ya da küçük burjuva yaşantısına tepkili; yeni bir bakış açısına, ahlaka sahip bir kitleye romanını yazmak istemektedir (İleri, 1985: 188, 192, 227-228). Emre'nin burada teknik meselelerden çok tematik unsurları sorun ettiği gözlenmektedir. Özellikle öncesinde ve bu dönemde romanlarda temanın romanda asli unsur olduğu söylenebilir. Daha önce değinildiği üzere bu daha çok romanı “gerçekçi” kılma çabasının bir yansımasıdır. Bu düşünce birinci bölümde değindiğimiz sanatın gerçeği yansıttığı düşüncesinin devamı niteliğindedir. Burada gerçeği yansıtmaya amacı öne çıktığından biçim ya da üsluptan, yani nasıl anlattığından çok ne anlattığın önemli olmaktadır. O dönem etkili olan Toplumcu Gerçekçilik yazara böyle bir dünya sunmaktadır. “Marksist bilgi kuramının yansıtmacı yorumu, yazın'ı *bilgi*'nin özel bir biçimi sayar. Toplumcu Gerçekçilik'in öz ve gerçek kavramlarına onca önem vermesinin nedeni de budur. Çünkü bir şiir ya da roman, son kertede, nesnel gerçeğliğin bilgisini, yani öz'ünü açığa vuracaktır” (Oktay, 1986: 148). Alıntılardan anlaşılacağı üzere Selim'in politik romanında Türkiye'yi yazmak istemesi dönemle ve gerçeklerle ilişkilidir çünkü her şey o dönemde yukarıda izah edildiği üzere “politik”tir. Ancak bu durumu tamamen kabullenmiş bir yazar da değildir Emre. Ona göre sanatçıların içinde buldukları süreç, dönemin zorlaması ve Türkiyeli yazarın çıkmazıdır. Eleştirel yaklaşımına en güzel örnek başka yazarları değerlendirirken temayı değil de üslubu öne çıkarmasıdır. Bir yazarın, eserinde işlediği “yaşamda küçük oynama” meselesini “tiyatro kulisi dedikodusu” şeklinde anlatmasının

uygun olmadığını, üslubunun başarısız olduğunu dile getirmektedir (İleri, 1985: 271). İfadelerden onun üslubu önemsedığı anlamı çıkarılabilir. Emre romanda başkaları tarafında da sürekli değerlendirilen bir yazardır. Örneğin Belkıs, onun “küçük oba”larındaki tüm ilişkileri yazıp sonunda istediği konuları işleyecek bir roman oluşturabileceğini düşünmektedir. Oya ise edebiyat ortamını ikiye ayırmaktadır. Ona göre bir yanda “hakiki edebiyat” diye ısrar edenler ve de Emre gibi teknik anlamda başarılı, sadece kendilerini anlatanlar vardır. Oysa ona göre edebiyat toplumu, toplumun kesimlerini ele almalıdır (İleri, 1985: 298-299). Yazar ya da romanlar üzerine yapılan bu eleştirilerden bazı çıkarımlar yapmak mümkündür. Genel olarak yukarıda değindiğimiz gibi eserlere daha çok tematik yönden bakıldığı görülmektedir. Hatta Oya’nın yaptığı ayrımın merkezinde bu bakış açısı yer almaktadır. “Hakiki edebiyat”tan kastedilen o dönem etkisi yoğun olan Toplumcu Gerçekçi edebiyattır. Başarılı bulsa da onaylamadığı, bireyi öne çıkaran ve de teknik konulara eğilen yazarlardır. Emre’nin yukarıdaki Türkiyeli yazarın çıkmazının başka yönden yansımasıdır bu durum. Dönemin okur ya da eleştirmen kişileri de benzer bir beklenti ile gerçeği yansıtan romanlara meyillidir. Emre Taran, *Bir Akşam Alacası*’nın (1980) da yazar kişisidir. Burada artık politik olmasa da roman yazmış bir kişi olarak okuyucu karşısındadır. Ancak yine de roman üzerine çeşitli sorgulamalar devam etmektedir. İlk sorgulamalar Atilla’ya yazmayı tasarladığı mektupta yer almaktadır. Siyasi roman yerine başka türlü eserler yazdığı ve onlardan da memnun olmadığı anlaşılmaktadır. Ayrıca bir yazar olarak neyi amaçladığını açıklamaktadır. Amacı gündelik yaşamı anlatabilmek ve metnin iç yaşantısını dış dünyaya bağlayabilmektir. Bu nedenle de Atilla tarafından eleştirilmektedir. Gündelik yaşamı anlatma çabası Emre’nin “doğal dil” ile “kullanmalık metinler” (günlük yaşamı değiştirmeden anlatan) oluşturmasına neden olmaktadır. Bu eleştirinin temelinde sanatsal bir dil kurgulamaması ve kurmacadan uzaklaşması vardır. Özellikle 20. yüzyılda Rus Biçimcileriyle başlayan süreçte edebiyatın doğal dilden farklı bir yapı oluşturduğu düşüncesi ağır basmaktadır. Burada da buna benzer bir bakış açısıyla Emre’nin eserlerinde doğal dile yaslanması, beraberinde ortaya çıkan kurgudan uzak kullanmalık metinler eleştirilmektedir. Bunun devamında özellikle “ünlü olmak” üzerine yaptığı sorgulama da söz konusudur. İnsanlarla olan ilişkisi ünlü olduktan sonra değişmiş, bundan sonra tanıştığı insanlarla arkadaşlık kuramamıştır. Diğer yandan ise tanınır olma arzusunu da dile getirmektedir. Bu nedenle aylık dergilerde adını arayıp

durmaktadır. İki romanı üzerine herhangi bir yazı yazılmaması onu üzmektedir. Emre, sanat dünyasını çözmüş bir kişidir çünkü bilinir olmak ürünlerinin dolaşımında olması demektir. O da bu nedenle dergileri takip ederek dolaşımında olup olmadığını kontrol etmektedir. Aynı zamanda sanatçıların bir şekilde arzuladıkları durumdur ünlü olmak. Ama bunların dışında edebiyatta yaşadığı temel sorun insanlara gerçek duygularını, düşüncelerini anlatacak yolu bulamamasıdır. Atilla da yazdıklarının bir süre sonra anı niteliği kazanabileceğine dikkat çekmektedir. Bu nedenle kimileri onu “dedikodu romanı” yazmakla eleştirmiş ayrıca da edebiyat ve sanat çevrelerinin dedikoduları, küçümseme ve aşağılamalarına maruz kalmıştır (İleri, 2010: 13, 16). Tartışılan meselelerin özünü yine günlük yaşamın metne olduğu gibi girmesinin yarattığı teknik sorunlar oluşturmaktadır. Bu konu romanda birçok kez dile getirilmektedir. Ancak Emre bu düşünceye karşı çıkmakta ve eserlerinin kurmaca olduğunu vurgu yapmaktadır. Kendisini ya da başkasının yaşamlarını yazsa da edebi metinde yeni bir dünya yarattığını düşünmektedir (İleri, 2010: 27). Kurmaca ürünler ortaya koyduğunu başka yerlerde de izah etmektedir. Örneğin birinci bölümde geçen Pendik’e tersane yapılması olayını yazabilmesi için yeni bir anlatı ve biçim belirlemesi gerektiğini düşünür. Sonrasında yine daha soyut unsurlara kapı açan şiir ve bilinç akışı değil de somut dış dünyadaki olaylara özgü bir biçim bulması gerektiğini düşünmektedir (İleri, 2010: 63). Burada yine kurgu yapılırken teknik unsurların romana katkısı üzerinde yapılan açıklamalardır. Özellikle burada şiirsellik ve bilinç akışından vazgeçilmesi doğrudan konu ile ilişkilidir. Yazar metni oluştururken işlediği konuya uygun bir biçim ve de üslup belirlemektedir. Bu durumda roman tekniğine ait bazı unsurları kullanırken bazılarında vazgeçmek zorundadır. Bu ifadeler aynı zamanda edebiyatın temel unsurlarından öz ile biçim üzerine yazılmış bir bölüm olarak düşünülebilir. Burada önemli olan başka yazarların tersine biçimin yok sayılmamasıdır. Benzer biçimde Emre, bir güz akşamı Ankara’da Atilla ve eşi Günseli ile romanlarını tartışmaktadır. Atilla genelleme yaparak yerli romancıların anılardan kurtulamadıklarını tekrarlar. Bu biraz da Emre’nin yakın evresini anlatmasına eleştiridir. Aynı tarz romanlar yazmaya devam edecek mi diye merak etmektedir. Emre de bu sırada yine romanlarında ne yapmak istediğini ona izah etme çabasıdadır. Romanlarında sahiciliğin önemli olduğunu ve yine kurmaca bir kişi oluşturduğunu, yazarın da ne kadar farklı kişilerde olursa da hep “biri”ni anlattığını dile getirmektedir. Ayrıca başka romanlar yazabilmek için

kurduğu evreni (kurmaca dünyayı) tüketmesi gerektiğini belirtir. Bunu üzerine Atillâ retorik üzerine düşüncelerin merak etmektedir çünkü ona göre bir dünya çeşitli biçimlerde anlatılabilir (İleri 2010: 69). Anlaşılacağı üzere roman teorisi üzerine yapılan tartışmaların bir yansımasıdır burada konuşulanlar. Daha önce olduğu gibi burada yine bir kurmaca-gerçeklik ilişkisi üzerinde durulduğu görülmektedir. Sürekli yaratılan eserin gerçeklikten başka bir şey olduğu vurgusu öne çıkıyor. Ayrıca aynı konunun dil aracılığıyla çeşitli şekillerde anlatılabilmesi üzerinde durulmaktadır. Anlaşılacağı üzere yine romanın üslubu, biçimi, dili üzerine teknik konular mevzu edilmektedir. Teknik açıklamalardan biri de romanın dili üzerinedir. Emre, dilin anlatmak için yetersiz olduğuna vurgu yapmaktadır. Bunun sebebi ise Türkçe'nin özellikleridir. Örneğin Türkçe'de eril ve dişil zamirlerin olmayışı romanda yoğun bir ad tekrarına sebep olmaktadır. Kimi zamanda sözcük dağarcığı zengin olmadığından aradığı uygun ifadeleri bulamamaktan şikâyet etmektedir (İleri, 2010: 65). Benzer teknik açıklamalara “Emre Taran'ın Karalama Defterinden” bölümünde de devam eder. Aynı anlama gelebilen dört cümle verdikten sonra dil üzerine açıklamalar yapar. Yazar, dil aracılığıyla bir dünya yaratır ve bunu okuyucuya sunar. Bu nedenle Selim İleri yarattığı yazar kişi Emre'nin dille hesaplaşmasını okuyucuya sunmaktadır. Bir dönem güzel Türkçe ile yazma çabasının öne çıktığını ancak şimdi bunun yerine retorikle uğraşıldığını ve de kurmacanın öne çıktığını vurgulamaktadır (İleri, 2010: 183). Bu iki ifade de romanın teknik olarak yaslandığı temel unsur olan dil öne çıkarılmaktadır. Roman bir anlatı sanatı olduğu için aynı zamanda dil ile sıkı ilişki içerisinde olmak durumundadır. Diğer yandan anlatıcı Emre'nin yazdığı iki romana karşı yapılan eleştirileri birkaç açıdan okuyucuya vermektedir. Birincisi kimileri (eleştirmenler, aydınlar) onun yazdıklarını tıpkı yukarıdakine benzer biçimde “kendini yazmak”, “bireyci”, “gözü yaşlı” olarak nitelendirmektedir. Onlara “kurmacaya” vurgu yaparak cevap vermektedir. Kendisinden veya çevresinden yola çıksa da edebiyatın içinde yeni bir dünya, kurgulanmış bir olay ortaya koyduğunu belirtmektedir. Diğer yandan politik eleştiriler getirenler vardır. İlki yolda karşılaştığı gençlerden gelmektedir. Onlar, Emre'ye “işçi sınıfı” yerine “burjuvaları” anlatarak ihanet ettiğini söylerler. Emre ise daha doğaya özgü “su bebekleri” ile “gelin böcekleri”nin romanını yazarak onları sevindireceğini düşünmektedir. Benzer bir eleştiri de bir şairden gelmektedir. Bir dergide eseri üzerine eleştiri yazmış, estetik olmakla birlikte “gerici” yönelimler

gösterdiğini dile getirmiştir. Emre de şairin yazdıklarından da etkilenerik bir yandan sağcı olmadığını söylerken diğerk yandan da dönemin popüler sosyalist düşüncelerini ve hareketlerini eleştirel bir dille değerlendirmektedir. Ayrıca roman boyunca Emre, tekrar tekrar bu konuya dönüp açıklamalar yapmaya devam etmektedir. Örneğın “3” bölümde şairin eleştiri yazısından aldığı bölümleri okuyucu ile paylaşmakta ve değerlendirme yapmaktadır. Oysa Emre’ye göre toplumsal ya da bireysel, o dönemde yaşananlar “bir esrarkeşın rüyasından gezmek” gibidir. (İleri 2010: 22, 27, 64). Romanda aynı zamanda edebiyat dünyasında bir yazarın karşılaşabileceğı başka durumlar konu edilmektedir. Yazarlığın bir meslek olarak algılanması ve kabul görmesi bunlardan biridir. Emre *Bu Gece ve Her Gece* romanından sonra daha bilinir olmuş, hikâyeleri tekrar basılmıştır. Bu nedenle artık yazarlığın onun mesleğı olduğu düşüncesini daha rahat ifade edebilmektedir (İleri 2010: 22). Ayrıca Atilla ile yazdığı romanlar üzerine tekrar konuşmaktalar. Burada sanat dünyasında bir sanatçının sanatını ne zaman kendine meslek olarak seçtiğı aktarılmaktadır denebilir. Yazarım diye bilmek için sadece kişisel yetkinlikler önemli değildir. Aynı zamanda çevreden ya da toplumdan kabul görmek etkili bir unsurdur. Ancak böyle bir kabulden sonra kişinin kendine sanatını meslek olarak seçebildiğı söylenebilir. Romanda sadece teknik ya da tematik meseleler değil maddi sorunlarda konu edilmektedir. Emre maddi olarak zorlanmaktadır. Sebebi de daha önce “Hikâye” bölümde değinildiğı üzere yayınevinin kâğıt sıkıntısını bahane ederek kitapların yeni basımını yapmamasıdır. Romanda bu durum sık gündeme gelen bir durumdur (İleri, 2010: 18, 77). Anlatıcı bunu birkaç yerde daha okuyucu ile paylaşmaktadır. Burada ise sanatın piyasa ile olan ilişkisi irdelenmektedir. Emre geçinebilmek hatta tatil için kitaplarından kazandığı paraya ihtiyaç duymaktadır. Ancak yaşadığı maddi sıkıntıyı paylaşırsa bile yayınevi bu konuda ona destek olmamaktadır. Burada romanın okuyucuya ulaşmadan önce mutfak kısmında olanlar gözler önüne serilmektedir. Bir yazar sadece roman yazmakla değil başka zorluklarla mücadele etmektedir. Karşılaşılan temel sorun işın manevi değil maddi boyutudur. Para ile sanatın ilişkisi daha net biçimde “Emre Taran’ın Karalama Defterinden” bölümünde ortaya konmaktadır. “17 EYLÜL” tarihli kısımda Emre yazmak istedikleri için paraya gerek duyduğunu bunun için de okurun okumaktan uzaklaştığı dönemde zor da olsa yayınevini değiştirmek gerektiğini belirtmektedir (İleri, 2010: 198). Anlatılan bu kısımlar sanatın başka bir gerçekliğini ortaya koymaktadır. Sanatçı aynı zamanda

ürünü dağıtıp beğenilmesini sağlayacak kişilere ulaştıracak, ona maddi imkânlar sunacak bir sisteme ihtiyaç duymaktadır (Becker, 2013, 134). Emre araçlığıyla İleri, sanatın bu yönüne dikkat çekmektedir. Diğer yandan okuyucu Emre Taran'ın aşama aşama yazacağı “çözülüşün romanına” dair yine tematik ve teknik bilgiler edinmektedir. Diğer meselelerde olduğu gibi Emre arkadaşlarıyla bu konuda konuşmakta ve romanı şekillendirmeye çalışmaktadır. Örneğin Cemal Fazıl ve Göksel ile oturdukları kahvede hem şaire yazdığı cevabı hem de romanı konuşmaktadır. Yazar, bilim adamı, estet diye nitelendirdiği ve intihar eden ilk pozitivist Nejat Süleyman'ı (Beşir Fuad'ı tarif etmektedir) yazmak istediğini, bunun için de arka planda olanları araştırıp bilgi topladığını belirtmektedir. Teknik olarak ise alışkın olduğu iç gözlemi bırakıp dış gözleme geçmesi gerektiğini dile getirmektedir. Devamında ise olmadık şeylerden güzelliği yaratmak ve yazabilmek için insanın ütopyası olması gerektiğini belirtir ancak bu proleterya diktatörlüğü değildir (İleri 2010: 98-102). Roman boyunca Emre, toplumsal hayattaki kanlı ortama dikkat çekerek hem sağ hem de sol düşüncenin eksiklerini, yanlışlıklarını duyurma çabasındadır. Bir yandan roman üzerine düşüncelerini açıklarken diğer yandan sanatın politika ile ilişkisini ortaya koymaktadır. Eser bu şekilde ilerliyor demek yanlış olmaz. Emre sürekli romanla ilgili düşüncelerini aktarırken politik görüşlerini ortaya koymaktadır. Örneğin ilerleyen sayfalarda şair Tayfun Bengü'yle benzer tartışmaları sürdürmektedirler. Ayrıca Türk romanı üzerine yapılan birkaç tespit dikkat çekmektedir. İlk olarak Emre, İngiltere'de şiir öğrenimi gören, yaz tatili için gelen ve de Türk romanına karşı alaycı bir tutum sergileyen Tülin'e açıklamalar yapma gereği duymaktadır. Ona her anlayışta roman yazıldığını, yazma serüvenini esere taşıyanların ve “anlatı” yazarların olduğunu aktardıktan sonra okurların da aynı şekilde çeşitlendiğini belirtir. Joyce'un pek Türk romanına etkisi olmadığını söylemektedir. Emre'nin açıklamaları o dönemi yansıtmaktadır. 1970 sonrasında edebiyatın farklı yönlerde çeşitlenmesini bu konuşmalarda görmek mümkündür. Daha önce değindiklerimize benzer biçimde klasik roman anlayışıyla birlikte metnin kendi sorunlarını, kurmacayı öne çıkaran eserler bu dönemde çoğalmıştır. Emre'nin burada özellikle modernist roman türünü vurguladığı söylenebilir. Bunun üzerine Tülin, eserlerin çevrilmesine rağmen Türk edebiyatının yurt dışında tanınmadığını, olanların da egzotik romanlar içinde satıldığını söylemektedir. Emre bunun Türk edebiyatının varlığını etkilemediğini dile getirir (İleri, 2010: 144-

145). Burada o dönem Türk edebiyatının varlığı, dünyadaki yeri üzerine yapılan bir tespit söz konusudur. Türk edebiyatının dünya edebiyatındaki yeri dönem dönem tartışmalara neden olmuştur. Bu tartışmaların bir yansıması olarak düşünülebilir. Diğerinde ise Tayfun ile konuşurken o dönemde etkisini yoğun biçimde gösteren köy ve işçi romanlarını eleştirmektedir. Ona göre uzun zaman önce şehre göç etmiş yazarların çevrelerindeki çelişki yerine tekrar köye dönüp anlatmaları kurmacadan uzak bir dünyaya neden olmaktadır. Aynı şekilde moda uyan işçi edebiyatının da felsefeden yoksun bir yanı olduğunu belirtmektedir (İleri, 2010: 179-180). Emre her ikisinde de kurmacanın geri planda olmasından dolayı rahatsızlığını dile getirmektedir. O her daim yazma serüveninin ve de kurmacanın metne dâhil olmasından yanadır. Daha önce söylediğimiz biçimde dönemin genel havasının romana yansıdığı görülmektedir. Kabul gören toplumcu sanat ve onunla aynı dönemde varlığını sürdüren bireyci roman anlayışı romanda konu edilmektedir. Buna bağlı olarak Emre yine kendi roman anlayışını okuyucuya aktarma çabasındadır. *Cehennem Kraliçesi*'nde (1980) ise roman ile ilgili Mehmet adlı kişi öne çıkmaktadır. Üniversitede hoca ve şair olan Mehmet romanda Dostoyevski, Tolstoy ve Rus romanlarından sıkça bahsetmektedir. Öncelikli olarak sarsıntı, ihanet, saplantı, yaşadıkları olayların tümünü Rus romanına, özellikle Dostoyevski'ninkilere benzetmektedir (İleri, 2014: 128). Bir yanda ülke gerçekleri diğer yandan yine küçük obalarında olup bitenlerin özeti olarak böyle bir benzetmeye başvurmaktadır. Başka vesilelerle yine bu konu gündeme gelmektedir. Özellikle "Eprimek" adlı üçüncü bölümde Mehmet'in iç hesaplaşmaları ile birlikte Rus romanı başta olmak üzere edebiyat hakkındaki düşüncelerini görmek mümkündür. Ayrıca burada roman çevirileri yapan, asistan Doktor Ruşen'le uzun uzun tartıştıkları konular öne çıkmaktadır. Bilinç akışı romancıları James Joyce, Virginia Wolf'u; Rus edebiyatından Dostoyevski, Tolstoy'u konuşmaktadırlar. Mehmet yine etrafında yaşananları Dostoyevski'nin romanlarıyla özdeşleştirmeye devam etmektedir (İleri, 2014: 162-163). İlerleyen sayfalarda Mehmet'in yine kitaplığa dizdiği eski kartlarda yazılanlar benzer konuları içermektedir. İlk olarak *Bir Akşam Alacası*'nda Atilla'nın Emre'ye söylediği söz başka biçimde ele alınmaktadır. Ünlü bir yazara ait olan "romanlar yarın sabah köy kahvesinde okunacak gibi yazılmalıymış" sözü üzerine kendi düşüncelerini açıklamaktadır. Ona göre romandan böyle bir beklenti yanlıştır. Roman ile bir devrim ya da ileri bir düzenin gerçekleşemeyeceğini belirtmektedir. O daha çok

estetik kaygılar ile eserlerin yazılmasından yanadır. Yukarıdaki tartışmaların odağında Wolf'un, Joyce'un olmasını buraya bağlamak mümkündür. Mehmet, bu sanatçılar gibi romanda sanatsal kaygıların öne çıkmasını istemektedir. Buna bağlı olarak Ruşen'in politikaya merak salıp bu yazarlardan bahsetmemesini hatta onlardan uzaklaşıp yazınsal değeri olmayan eserleri öne çıkarmasını eleştirmektedir. Bunun yanı sıra yine estetikle yakın ilişkili olarak üslup (biçem) ile ilgili notlar vardır. Mehmet bu notları üslup üzerine yazacağı bir yazı için tutmaktadır. Bu konu üzerine güncel tartışmaları içeren notlardan biçemin geliştirilmesi üzerine bir yazı tasarlamıştır ancak yazmamıştır. Burada yine Mehmet'in o dönem eserlerde ve sanatçılarda ağırlık kazanan sanatsal unsurlar (bilinç akışı, biçem) üzerine düşündüğü görülmektedir. Gerçeğin yansıtılması üzerine kurulan roman anlayışının tersine biçimi, dili, biçemi ve yeni anlatım teknikleri üzerine kurgulanan eserler Mehmet'in ilgilendiği meselelerdir. Başka bir kartta da "Büyük Rus Edebiyatı" adını verdiği notları yer almaktadır. Bu notlarda yazılanlar okuyucu ile paylaşılmaktadır. Bunlardan ilki söylediğimiz üzere değer verdiği Dostoyevski üzerinedir. Bu notta ağırlıklı olarak yazarın roman dünyasından çok sosyalizme karşı olması üzerinde durulmaktadır. İkincisi ise Rus edebiyatının çeşitli yazarları üzerine yaptığı tespitlerden oluşmaktadır. Bir yandan onların öne çıkan özelliklerini verirken diğer yandan siyaset ile olan ilişkileri aktarılmaktadır. Ayrıca bunların Türk edebiyatı ile olan ilişkileri de karşılaştırmalar yapılarak ortaya konmaktadır (İleri, 2014: 190-192). Özellikle eleştirilen nokta toplumsal hayattaki siyasi gelişmelerin, cinayetlerin şair ya da yazarların eserlerine yansımamasıdır. Diğer romanlarda değinilen konulara benzer bir yaklaşımla Mehmet sanatçıdan çağını yansıtmasını beklemektedir. O nedenle dönemin bir gerçeği olarak hala politik cinayet romanının yazılmamasını sorgulamaktadır. İlerleyen sayfalarda doğrudan Türk edebiyatı üzerine yaptığı tespitlere yer vermektedir. Bu noktada daha çok "gerçeklik" meselesini tartışmaktadır. Ona göre gerçekliği edebi eserlerde iki türlü ele alanlar yer alır. İlk grupta yaygın olarak yapıldığı üzere gerçekliği doğrudan doğruya olduğu gibi işleyenler bulunmaktadır. Mehmet'e göre Türkiye gibi sınıfsal ilişkilerin karışık olduğu bir yerde gerçeğin bu şekilde yansıtılması mümkün değildir. Diğer grupta ise gerçekliği iç yaşamın unsurlarını öne çıkararak yazanlar yer alır. Bu klasik olmakla birlikte geliştirilebilir bir yoldur. Belli bir sınıfa ait olan insanlar aynı tutum ve davranışla yaklaştığı için iç dünyaları da benzerlik göstermektedir. Ona göre modern edebiyatın

dramını da iç ile dış dünya arasındaki gelgit oluşturmaktadır (İleri, 2014: 218-219). Mehmet yine dönemin roman anlayışlarının genel bir fotoğrafını okuyucuyla paylaşmaktadır. Ayrıca İleri, Mehmet'in ağzından kendi roman tekniğini okuyucuya sunmaktadır. Ele alınan romanlarda hep toplumsal gerçekler, siyasi olaylar kuru bir gerçeklik olarak değil de kişilerin iç dünyasındaki yansımalarıyla ve kurmaca dünyanın imkânları kullanılarak verilmektedir. Bu nedenle romanlarında kendi sanat anlayışını kişiler üzerinden yansıttığını söylemek yanlış olmaz.

Afet Ilgaz'ın *Aşamalar* romanında önce önemli kişilerden olan Sevda'nın sanatçılar ve roman üzerine düşünceleri okuyucuya aktarılmaktadır. Onun; Edebiyatçılar Birliği'nde yer alırken içinde bulunduğu durum, oradakilere ve sanatçılara dair izlenimleri yansıtılmaktadır. Burada iki konunun Sevda'nın gözünden eleştirildiği görülmektedir. Birincisi "Ünlü olmak/olmamak"tır. İçeride oturan kişilerin tutum ve davranışları gelen kişinin ünlü olmasına ya da olmamasına göre değişmektedir. Anlatıcı, orada bulunanların kapıdan giren kişinin kim olduğunu merakla beklediklerini eğer "ünlü" biri değilse ilgisiz bir havaya büründüklerini aktarmaktadır. Sevda ise "tanınmamış" bir kişi olarak "tanınmışların" arasında girerken bir zorlama, bir sahtelik hissetmektedir. Bu konuyla ilgili Howard S. Becker "Sanat dünyaları, iç içe geçmiş faaliyetler yoluyla, devamlı bir şekilde şöhretleri -eserlerin, sanatçıların, okulların, türlerin, malzeme ve tekniklerin şöhretlerini- oluşturur ve değiştirir veya yok eder" demektedir (Becker, 2013: 404). Alıntıda da anlaşılacağı üzere her türlü sanat dünyası (bunun içinde alımlayıcı/izleyici/okur da vardır) ya da ortamı bir şekilde kendi ünlülerini yaratmakta ve istemli ya da istemsiz onu başkalarına sunmaktadır. Romanda anlatıcının çizdiği tablo tam da böyle bir ortamı yansıtmaktadır. İkinci eleştirisi ise şöhretlerinden yararlanmayı ihmal etmeyen erkek sanatçıların kadınlara bakış açısıdır. Özellikle erkek sanatçıların nasıl kadınlardan hoşlandıkları üzerinde durulmaktadır. Burada genel anlamda belli bir kadın imgesinden bahsedilmektedir. "(...) [K]uzeyli, erkeğe yakın, içten, zeki, özgür davranışlı, ince uzun, değişik ve güzel giyinen kızlara ilgi gösterirlerdi bu binada. İsterse kızın sanatla, edebiyatla hiçbir uzak ilgisi bile olmasın" (Ilgaz, 1977: 204). Burada son cümle dikkat çekicidir. Kadın sadece dış görünüşüyle değerlendirilen bir varlık gibi sunulmaktadır. Onun başka özellikleri ya da kimliği onlar için önemli değil gibidir. Ancak diğer yandan kadınların ilgi görebilmesi için başka şartlar söz konusudur. Bunlar daha sonradan gelen entelektüel donanımlardır. Ancak bu daha çok

bir zorunluluktur. Özellikle çeşitli sanat dallarıyla, edebiyat türleri (roman, şiir, hikâye) ile ilgilenmeleri bir gereklilik olarak sunulmaktadır (İlgaz, 1977: 205). Anlatıcı, erkek sanatçılar tarafından kabul gören entelektüel kadın kimliğinin karşısına yukarıda olduğu gibi Sevda'yı (ünlü olmayan, tanınmayan) koymaktadır. Sevda'nın en dikkat çekici özelliği ise çarşıya, pazara, ev gezmelerine yakışan güzelce bir ev kadınına benzemesidir. O da roman okuyup gözlemler yapsa bile diğerleri gibi üretime dönüşmediği için bir işe yaramaz. Burada anlatıcı, ünlü olan erkek sanatçılar ve kadınlar ile ünlü olmayanlar arasındaki karşıtlık üzerinden eleştirilerini ortaya koymaktadır. Görüncesi Aytek ile konuşurken bu konu gündeme tekrar gelmektedir. Bu sanatçıların tutum ve davranışlarıyla etraflarındakilere kötü hissettirdiklerini düşünmektedir. Hatta onları iki sınıfa ayırmaktadır. Birincisi yazdıkları anlaşılmasız olan yazarlardır. İkincisi de ünü fazlaca yayılmış sanatçılardır (İlgaz, 1977: 235). Sevda genel olarak bu ortamlardan farklı bir yerde durmayı tercih etmektedir. “Moda” olan her şeyden uzak durmayı tercih eden Sevda, romanlarda da aynı duruşu sergilemektedir. Yeni bir roman çıktığında; hemen Tolstoy'a dönüp eserlerini özellikle de *Anna Karenina*'sını okuyup durmakta, sonrasında “moda”sı geçince ve de üzerinde bilgi edinince diğerine geçmektedir. Ayrıca o kitap hakkında bilgi toplama sürecine girip kimsenin farkında olmadığı değerlendirmeler yapmaktadır. Anlatıcı, devamında 1960'larda toplumsal hayatta meydana gelen gelişmelerden, yazarların buna ayak uydurmak için başvurdukları yöntemlerden bahsetmektedir. Sevda ise sanatçılar arasında bu gelişmeleri takip edecek kadar kendini yetkin bulmamaktadır. Aslında onlar da Sevda'nın bu yetkinlikte olmadığını kabul etmeye hazır durumdadır (İlgaz, 1977: 208-209). Burada halk ile yazarlar arasında kalmış, sanatçı çevresinde kendini bir hiç gibi gören Sevda'nın kendini ispatlama çabası okuyucuya aktarılmaktadır. Bu ispat da yine bir yazar, Sabahattin Ali üzerinden olmaktadır. Orada bulunan eleştirmen, onun *Kürk Mantolu Madonna*'sında neyi amaçladığını anlamadığını ifade ettiğinde söze giren Sevda eserin bir aşama olduğunu ve diğerlerini yazabilmek için onu yazması gerektiğini açıklar. Bu düşüncesi diğerleri tarafından da olumlu bulunur Aslında tüm öğrendiklerini yazar ve romanlardan öğrenmiş bir okur Sevda söz konusudur. Memleketi ve bazı durumları teorik kitaplar yerine özellikle sevgilisi Hakkı Kotar'ın romanlarından öğrenmiştir (İlgaz, 1977: 208-209, 216). Kısacası tüm bu süreçte anlatıcı; Sevda üzerinden erkek sanatçıların kadına bakışını, “ünlü” olmanın getirisi, yazarın yüceltilmesi üzerine ve de

roman okuru, okurun esere bakışı hakkında görüşlerini okuyucuya sunmaktadır. Hakkı Kotar da bu ünlü olma meselesini irdelemektedir. Ancak aynı zamanda kendi eserlerine dair tespitler de yapmaktadır. Türk toplumunu aydınlara tanıttığı, onun gelişmesine katkısı olduğu, insanları koşulları içinde değerlendirdiği şeklindeki eleştirmenlerin yaptığı yargıları düşünür. Ayrıca uzun zamandır yazamamasına sebep olarak evliliğini görmektedir. Diğer yandan ekonomik koşullarını da ünlü olma üzerinden ele alır. Bu noktada öğretmenlik yapan Gülsüm ile Ekrem'in evleriyle kendininkini karşılaştırmakta ve ününün ekonomisine olmadığı gibi mutluluğuna da katkısı olmadığını düşünmektedir (İlgaz, 1977: 248). İlerleyen sayfalarda gazetede dizgicilik yapan, hikâye yazan Fahamettin'in, Hakkı Kotan'ı diğerlerine yaptığı gibi sırf ünlü olmasına hayran olduğu için evine davet ettiği ve de bu daveti ortamlarda kendisine yer edinmek için kullandığı da verilmektedir. Masa da konuşulan konu sanatçıları yakından ilgilendiren yayınevleridir (İlgaz, 1977: 347). Yazar Mehmet Meriç üzerinden yine bu "ünlü olma" meselesi ele alınmaktadır. Sevda, Mehmet'in son romanındaki dul kadın ile genç kız karakterlerinin iyi çizilmediği düşüncesine sahiptir ve bunu onunla paylaşma cesareti gösterir. Mehmet ise her zamanki gibi hayran kitlesinin ünlü sanatçıyı övdüğü gibi olacağını düşünürken bu eleştiriyle karşılaşmaktan şaşkın onu dinlemeye karar verir. Bu noktada yazarı ile okuru arasında geçen ilişkinin bir örneği de gözler önüne serilmektedir. Mehmet bir yazar olarak önce kendini sorgulamaktadır. Her ne kadar yaşamıyla sanatın tüm inceliklerini anlasa da romanlarında bunları gizleyip memleket için ne hayırlıysa onu yazdığını düşünmektedir. Sonrasında Sevda'ya roman üzerine, akımlar üzerine, hatta Sevda'nın okurluğu üzerine açıklamalara girişmektedir. Oysa Sevda onu dinlemeyip tek bir unsuru öne çıkarır. O da yazılanların ve kişilerin tek düzeliğini, kendisine benzedikleri halde onu yansıtamadıklarını düşünmektedir. Ayrıca romandaki cinsiyetçi yaklaşımın da altını çizmektedir. Romandaki başkahramanın kadınlarla ilişkisinde cinselliğin öne çıktığını düşünmektedir. Öte yandan Mehmet ise başta metni yazarken örnek kahraman çizdiğini, yazının coşkısına kapılmış, her şeyin içtenlikli olduğunu düşünmüş ancak basımından sonra ise her yazar gibi çeşitli kısımlarını gözden geçirse de eleştirel gözle bakınca ondan soğumuştur. Aslında o da Sevda gibi eksiklerini görebilmiştir. Bunların yanı sıra Mehmet'in siyasi yönüne dikkat çekecek biçimde kaç yıl hapis yattığını sormaktadır (İlgaz, 1977: 277-282). Anlatıcı yazar Mehmet'i bir de eşi Ferda'nın gözünden göstermektedir. Önce Ferda'nın

Mehmet'in romanlarından nasıl etkilendiği ortaya konmaktadır. Ferda romanlardaki dul kadın ve genç kız kişiliklerinden dolayı Sevda'yı kıskanmaktadır. Bunun yanı sıra sanatçı olamamasına rağmen karısına kötü davranmasına yer vermektedir. Karısına dayak atan Mehmet aynı zamanda sekreter gibi kullanılmaktadır. Artık eve gitmek istemeyen Ferda daktiloda yazmayı bilmediği için onunkileri yazmaktan kendi metinlerine zaman ayırmaktadır. Ayrıca o, Mehmet'in bunu özellikle yaptığını, kendisini önemserken, Ferda'ya fırsat vermeyip onu küçümsediğini düşünmektedir (İlgaz, 1977: 297-299). Mehmet'in kendi ününe olan tutkunluğu başka türlü de okuyucuya sunulmaktadır. Ece geldiğinde Mehmet elinde bütün dergi ve gazetelerle hemen odasına girip ünlü yazarların arasında kendi ismine ya da eserlerinden bölüme yer verilmiş mi diye araştırmaktadır (İlgaz, 1977: 373). En son Gülsüm ünlü sanatçılar üzerine yorumda bulunmaktadır. Eskiden edebiyat matinelinde görmek, alkışlamak için peşinden koştukları sanatçıların 1 Mayıs'ta Taksim Meydan'ında aralarında görmekten duyduğu mutluluğu paylaşmaktadır (İlgaz, 1977: 572). Burada yine sanatçının ünlü olmasının getirileri, okur ile yazar arasındaki ilişki, sanat cinsiyet ve siyaset ilişkisi gündemdedir.

1950 sonrası eserlerde roman sanatı açısından daha çok "kurmaca"nın öne çıkarıldığı söylenebilir. Örneğin *Yazsonu*'nda ya da *Küçük Oyuncu*'da olduğu üzere doğrudan yazma süreci metne dâhil edilerek üstkurmamacanın sınırları zorlanmaktadır. Bu noktada bilindiği üzere Oğuz Atay'ın romanları türler arasındaki geçişler, yazmanın bir ironi haline gelip oyunlaştırılması ile üst kurmamacanın en yoğun olduğu eserlerin başında gelmektedir. Romanlar artık gerçekliğin "temsili" olmaktan çıkan ve tamamen kurguyu merkeze alıp o şekilde sunulan metinler haline gelmiştir. Buna bağlı olarak da yazarın yazma sürecinde karşılaştığı tematik ve romanın bölümlendirilmesine kadar hemen hemen bütün teknik meseleler romanın merkezindedir. Yazarların hikâyede olduğu gibi tematik olarak ele alacakları konuları özellikle "kurmaca dönüştürme" açısından etraflıca değerlendikleri gözlenmektedir. Teknik anlamda ise ele aldıkları konuların başında "anlatıcı" konusu gelmektedir. Özellikle O ve Ben anlatıcısının kullanımı ve bundan kaynaklı ortaya çıkan durumların yazarlar tarafından kurmaca metinde ele alındığı görülür. Diğer bir önemli mesele ise "dil" olmaktadır. Yazarların seçtikleri konulara uygun üslup ve dil oluşturma çabası romanlarda yarattıkları sanatçı kişiler tarafından ele alınıp değerlendirilmiştir. Örneğin Selim İleri *Bir Akşam Alacası*'nda

Emre karşılaştığı dil problemlerini retorik başlığı altında metinde başkalarıyla ya da kendiyile tartışmaktadır. Bunun yanında tıpkı hikâyede olduğu gibi kişi, zaman, mekân gibi romanı oluşturan diğer yapı unsurları bazı yazarlarca ele alınmaktadır. Örneğin *Yazsonu* romanında birinci bölümde aşama aşama yazar anlatıcının bunları tasarlaması okuyucuya sunulmaktadır. Öte yandan 1950 sonrasında ideoloji sanatın bir parçası gibi düşünölmeye başlamış bu da eserlerde tartışılan bir konuya dönüşmüştür. Özellikle bu bağlamda romanlarda ideolojik düşünceyi yansıtmayı amaçlayan toplumcu gerçekçi roman ve karşısında estetik duyarlılığı, bireyi öne çıkaran anlayış bulunmaktadır. Bu iki sanat anlayışı üzerine romanlar adeta bir tartışma metni haline dönüşmektedir. Benzer şekilde Türk edebiyatının içinde bulunduğu durum da romanlarda üzerine düşünölen bir konu haline gelmiştir. Sanatçının okuruyla ve de eleştirmenlerle olan ilişkisi yine gündeme getirilen konulardandır. Okur ile eleştirmenin yaptığı olumlu ya da olumsuz sanatçıya etkisi üzerinde durulmaktadır. Ayrıca sanatçının maddi koşulları da tartışılmaktadır. Yaşadıkları ekonomik güçlükler, maddi kaygılar okuyucuyla paylaşılmaktadır. Kısacası bu dönemde yazılan eserler, yazar ve roman etrafında öne çıkan hemen hemen her meseleyi ele alındığı metinlerdir.

3.1.3. Şiir

Edebiyatın bir kolu olan şiir sanat ya da sanatçı denildiğinde ilk akla gelen konulardandır. İnsanların duygularını kısa ve öz biçimde anlatabildikleri bir tür olmasından dolayı da günlük yaşamda karşılığı daima olmuştur. Çoğu edebiyata meraklı olan ya da olmayan kişilerin şiir yazma çabası buna örnek gösterilebilir. Bu dönem yazarlar da bu tür ve onu ortaya koyan şairi eserlerinde konu edinmişleridir.

Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* romanında şiir konusu çeşitli biçimlerde ele alınmaktadır. Bunlardan ilki törenlerde okunan ve daha çok Mustafa Kemal Atatürk'ün ölümünün ardından yazılan şiirlerdir. Onun ölümü dolayısıyla yapılan törende resmi ideolojinin temsilcisi konumunda olan Dündar Öğretmen, kendi yazdığı şiiri okumakta hatta çok ağladığı için baygınlık geçirmektedir (Ağaoğlu, 2019a: 64). Benzer tablo ile Aydın'ın yazdığı günlükte karşılaşmaktadır. "9 Sontesrin" tarihli günlükte 10 Kasım'da yapılacak törende neler olduğunu yazmaktadır. Bunların arasında tören sırasında yapılacak konuşmalar ve okunacak şiirler de vardır (Ağaoğlu, 2019a: 64). İki durumda da şiirin amacı aynıdır denilebilir. Ağaoğlu amacını şu şekilde açıklamaktadır:

“Cumhuriyet ideolojisi ameliyat masasına başka nasıl yatırılabilir? Teşhis, tedavi, gerekirse ameliyat” (Ağaoğlu, 2004: 159). Bu şekilde şiir, burada resmi ideolojiye hizmet edecek biçimde kullanılmaktadır. Sistemin devamlılığı için ideolojinin öne çıkarttığı düşünceler, figürler, idealler şiir aracılığıyla topluma sunulmaktadır. Burada benzer biçimde didaktik amaçla yazılmış, söylev üslubunun ağır bastığı eserlerin anma programında okunması söz konusudur. Bu şekilde daha önce Parla'nın değindiği üzere Ağaoğlu'nun eleştirel bir tavırla resmi ideolojiye yaklaştığı söylenebilir. Bunların dışında şiirle daha çok ilgilenen, onun üzerine düşünen kişi Ali'dir. Ali'nin anlatıldığı bölümlerde aynı zamanda onun şiirle olan ilişkisi gözler önüne serilmektedir. Şiirle ilk tanışıklığı, Ankara'da bayram harçlığı ile gidip yemek yediği Posta Caddesi üzerindeki lokantada olmuştur. Anlatıcının anlatımlarından buranın sol görüşlü insanların toplandığı bir mekân olduğu anlaşılmaktadır. Burada bulunanlar sanattan siyasete birçok konuda konuşmakta, tartışmaktadırlar. Ama konu açısından dikkat çeken en önemli nokta ezbere okudukları şiirlerdir. Anlatıcının aktardığı dizelerden bu şiirlerin Nazım Hikmet'e ait olduğu anlaşılmaktadır. Ali buradaki insanlardan, konuşmalardan, şiirlerden oldukça etkilenmiştir (Ağaoğlu, 2019a: 148-149). Anlatıcı, aynı zamanda karşıt görüşün anlayışıyla yazılan şiirler ile tanışmasını da aktarmakta ve Ali'nin şiire bakış açısını sunmaktadır. Ali, Aysel'in abisi İlhan'ın verdiği *Kızılelma*, *Bozkurt*, *Ergenekon* dergilerindeki şiirleri okumaktadır. Ancak lokantada yazılanlar kadar sevememiştir (Ağaoğlu, 2019a: 148-49). Daha sonra bu çevreden edindiği Avni Ağabey gibi arkadaşlıklar sayesinde Ali'nin şiire olan merakı gittikçe artmış bunun için çeşitli uğraşılara girişmiştir. Bunların ilki ve zamanının büyük kısmını ayırdığı Nazım Hikmet'in şiirlerini bir defterden bir deftere geçirmektir. Sonra Dil Tarih'te ve Halkevi'nde sık sık düzenlenen şiir matinelerine katılmaktadır. Ayrıca edindiği arkadaşlardan birinin çıkardığı şiir dergisinin dizgisine yardım etmektedir (Ağaoğlu, 2019a: 309). En önemlisi şiir yazma çabası içine girmiştir. “Boyalı Kuşlar” bölümünde Hergele Meydanı'nı gözlemleyen Ali, izlenimlerini şiire aktarmak istese de başarılı olamamaktadır (Ağaoğlu, 2019a: 155). Ali için şiirin önemi en son Aysel'le yapacağı buluşmada tekrar okuyucuya sunulmaktadır. O, temiz bir kâğıda geçtiği Nazım Hikmet'e ait iki şiiri Aysel'e vermiş, şair üzerine bir konuşma gerçekleştirmişlerdir: “Nasılmış, nasılmış?.. Yani, öyle senin benim gibi bir insan mıymış?” ‘Eee tabii. Ama bir saçları varmış, çok gürmüş. Sonra sarıymış.... Şiirlerini de çok güzel okurmuş

kendi...’ ‘Uyku uyur muymuş mesela?’ Ali güldü. ‘Niye uyumasın? Herhalde uyuyordur.’ ‘Yeri rahat mıdır peki?’ ‘Cezaevi bu. Rahat olur mu? Bacakları ağrıyormuş galiba...’” (Ağaoğlu, 2019a: 331). Daha çok sanatçıya duyulan hayranlığın bir yansıması biçimindedir bu konuşmalar. Nazım Hikmet hapistedir ve yasaklı olduğu için şiirleri el altından yayılmaktadır. Bu ve başka etkenler o dönemde özellikle sol çevrede Nazım Hikmet’e karşı bir hayranlığın oluşmasına sebep olmaktadır. Adalet Ağaoğlu, romandakine benzer biçimde *Yeni Karşılaşmalar* kitabının “Nazım Hikmet Yatardı Bursa Kalesi’nde” yazısında o dönemi, yasaklı şiirlerin ele altından çoğaltılmasını ve yine şaire olan hayranlığını ayrıntıları ile aktarmaktadır (Ağaoğlu, 2011:275-284). Buradaki gerçekliğe benzer biçimde Aysel’in gençlik yıllarında şairi görebilmek için Bursa Cezaevi’ne gittiği öğrenilmektedir (Ağaoğlu, 2019a: 336). Tüm bunları sanatçının yüceltilmesi olarak değerlendirmek mümkündür. Daha sonra Nazım Hikmet’in başka romanlarda yine ele alındığını görmek mümkündür. Roman bölümünde olduğu gibi burada yine dönemin genel siyasi atmosferinin şiir için de geçerli olduğu görülmektedir. Ayrıca Aysel’in şairi görmeye gidişi şiire merakının olduğunun bir göstergesidir. O da lisede okurken edebiyat ile ilgilenmekte ve şiir, hikâye yazmaktadır. Behire’ye yazdığı mektupta Aysel, bu merakından bahsetmektedir. Arkadaşı Tülin onun bu uğraşısından edebiyat öğretmenine bahseder. O da değerlendirdikten sonra tanıdıkları olan Nurullah Ataç’a göndermek üzere Aysel’den yazıları ister (Ağaoğlu, 2019a: 190). Aysel, bunların yanı sıra başka zamanlarda başka kişilerle yine şiir ve şairler konuşmaktadır. Bu kişilerden ilki askerliğini yaparken eve gelen uzak bir akraba çocuktur. Bu çocuk özellikle abisinin evde olmadığı zamanlarda Nazım Hikmet’ten bahsetmekte ve onun şiirlerini ezbere okumaktadır (Ağaoğlu, 2019a: 173). Diğeri ise Aysel’in ileriki sayfalarındaki genç sevgilisi Engin’dir. Onunla da tıpkı Ali ve akraba çocuk gibi Nazım Hikmet buluştukları ortak nokta gibidir. Evinde Engin ile sabahladıkları gece Ruhi Su türküleri söyleyip Nazım Hikmet ile Ahmet Arif şiirleri okurlar (Ağaoğlu, 2019a: 194). Eserde, Ali ve Aysel’den başka, şiir okuyup yazan Aydın kişisi de vardır. Aydın’ın şiirle uğraştığı, Paris’te bulunan Aysel yazdığı mektuptan anlaşılmaktadır. Mektupta; Aysel gittikten sonra romantikleştiğini ve şiir yazmaya başladığını, Halkevi’nde düzenlenen “Şairler Günü”nde seçilen şiirini okuyacağını, onu da mektuba yazdığını belirtmektedir (Ağaoğlu, 2019a: 374). Ayrıca tıpkı Ali gibi Aydın da İlhan’ın şiir zevki ile tanışır. Aydın; babasının tayini nedeniyle

geldiği Ankara’da, Gazi Lisesi’ndekeyken Ticaret Lisesi ile yapılan futbol maçında İlhan’ın okuduğu “Bozkurtlardan Altaylara” şiirini dinler. Ancak o da Ali gibi onun okuyuşunu ve de şiirleri didaktik oldukları için beğenememiştir. Kendisinin duygu yüklü şiirlerden hoşlandığına kanaat getirmiştir (Ağaoğlu, 2019a: 175-176). Yazarak ya da dinleyerek bir şekilde şiirle alakadar olan Aydın’ın, Pablo Neruda’nın şiirlerini plağa okumuş olduğu da görülmektedir. Aysel’in intihar için bulunduğu otel odasına geleceğini ona söylerken de plağı yanında getirip dinletmek istemektedir (Ağaoğlu, 2019a: 391). Tüm bunların yanı sıra Aysel’in abisi İlhan da şiire merak duyanlardandır. Aydın ve Ali’den anlaşılacağı üzere İlhan’ın sevdiği şiirler ve şairler milliyetçi duygulardan beslenmektedir. Benzer şekilde diğerleri gibi İlhan da şiir yazıp duygularını, düşüncelerini anlatma yoluna gitmektedir: “Böyle böyle *Bozkurt, Kızılelma*’nın bir iki sayısına da atak, heyecanlı şiirler yazdı. Evde babasının olmadığı saatlerde bu şiirleri büyük gümbürtülerle okudu” (Ağaoğlu, 2019a: 212). Başta Dündar Öğretmen olmak üzere onun öğrencileri Aysel, Ali, Aydın ve Aysel’in abisi İlhan şiire yakın ilgi duymakta ve duygularını, düşüncelerini bu edebi türü kullanarak anlatmayı denemektedirler. Ayrıca hepsi bir şekilde hangi ideolojiyi benimsemişler ise onunla bağlantısı olan eserleri, şairleri kendilerine yakın bulmakta, onlardan etkilenmektedirler. Burada neredeyse dönemin bütün edebiyat olayları, kültür hayatı romana yansımıştır denebilir. Bir yanda Cumhuriyet’in kültür politikalarını yaygınlaştırmayı amaçlayan Halkevleri ve yaptıkları faaliyetler, bir yandan dergiler, diğer yandan döneme bir şekilde damgasını vurmuş sanatçılar yer almaktadır. Ayrıca eserde sanatın ideoloji ile olan ilişkisini, sanatçının yüceltilmesini görmek mümkündür. *Bir Düşün Gecesi* (1979) romanında da şiirin ideoloji ile bağı gözler önüne serilmektedir. “Ayşen’in anlatamadığı, Ömer’in anlayabildiği” adlı bölümde Ayşen’in ağzından yaşadıkları aktarılmaktadır. Burjuva olarak düşünülen babası, annesi ile sol ideolojiyi benimsemiş arkadaşları arasında çatışmalar yaşayan ve ailesi nedeniyle dışlanan Ayşen’in yaşadıklarının bazılarıdır. Gül ile hapse düşmüşler ancak o bir şekilde oradan çıkmıştır. Gül’ü ziyaret etmeyi düşünmektedir. Ziyarete de bir şiir kitabı götürmek istemektedir. Ancak bazı çekinceleri vardır. Çekincelerini şu cümleler ile izah eder: “Bir şiir kitabıydı. Şiirler götürmemi küçümseyebilirler. Orada, içerde, ‘Burjuva kızına bak, şiir okuyor, bize de getire getire şiir getirmiş’ diyebilirler” (Ağaoğlu 2019a: 301). Cümlelerden anlaşılacağı üzere hapiste yatanların onu burjuva olarak değerlendirip şiir kitabına da değer

vermeyecekleri ifade edilmektedir. Bu, sanata ideolojik bakış açısıyla yaklaşmanın bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Adalet Ağaoğlu *Yazsonu* kitabında da şaire ve şiire yer vermektedir. Ancak burada ideolojiden ziyade sanatsal kaygıların devrede olduğu söylenebilir. Romanın öne çıkan teknik özelliği daha önce belirttiğimiz üzere kurmaca içinde kurmaca bir metin olmasıdır. Eserde bir anlatıcı yazarın dünyası ile onun kurguladığı Nevin'in ve arkadaşlarının yaşadıklarının anlatıldığı kısımlar söz konusudur. Bizim açımızdan önemli olan bu iki durumda şiir sanatı, şairlik romanda konu edilen unsurlar olmaktadır. İlk bölümde anlatıcı yazar, bankta otururken barda tanıştığı iki gençten esmer olanı bir şiir okumaktadır. Anlatıcı yazar bunu defterine not edip şairinin kim olduğunu bulmak istemektedir (Ağaoğlu, 2020: 30). Buraya kadar şiir adına temel bazı unsurların ele alınması dışında önemli bir nokta gözükmemektedir. Sadece şiir üzerine kullanılan en güzel dize ya da dizeler anlamına gelen “güldeste” ve “antoloji” terimi burada geçmektedir. Bir de dizelerin sahibi şairi arayıp bulma isteğini sanatçıyı bilme, onu yüceltme arzusu şeklinde değerlendirmek mümkün olabilir. Bunun yanı sıra hem şiirin hem de buradaki esmer gencin anlatıcı yazarın tasarladığı roman için kurgusal bir katkısı olduğu söylenebilir. Mavi gözlü gencin Memet, esmer gencin ise daha sonra romanda şair olarak yer alan Doğan olduğu anlaşılmaktadır (Ağaoğlu, 2020: 30, 32). Doğan ve nişanlısı Meriç, yaz sonu Nevin'in bir haftalık daveti üzerine gelen beş kişi arasında yer almaktadır. Bir arada buldukları süre boyunca Doğan hem kendine hem de başka şairlere ait olan şiirleri, dizeleri okuyarak sohbe katkısı sunmaktadır. Örneğin üçüncü bölümde birlikte vakit geçirdikleri bazı gecelerden bahsederken Doğan'ın daha önce birinci kısımda verilen şiirin dizelerini tekrar okuduğu görülür. Sonrasında da Nevin'in isteği üzerine kendine ait bir şiiri okumaktadır (Ağaoğlu, 2020: 132-133). Romanda en çok da şiirin bu altı kişinin duygularının ve yaşadıklarının bir çeşit dışa vurumu olduğu, şiirin onları anlattığı vurgulanmaktadır. Beraberce geçirilen zaman diliminde Doğan'ın yine şiirler okumasından sonra söylenenler önemlidir:

“Tanrım, dedik, iyi ki şairler var!

Kim, hiçbir şeyi incitmeden, düzeysizliğe de itmeden; tam karşıtı o düzeysizlikleri en alışılmış, sıradan sözcüklerle bile gerileterek böyle bağırabilirdi? Kim, iç sesin titreşimleriyle yinelenen en eskimiş sözleri-şarkımız-yenileyebilir, kim, mezar taşlarını dirilerin içe akıtılmış gözyaşlarıyla sulayıp güzelleştirebilirdi? Kim, bir an'ı, o an içinde kendini gizlemeden, kendini beş paralık da etmeden yaşamın

alnına böyle ışıltılı bir yıldız gibi çakabilir; o an'ın kendi gerçeğiyle var olduğuna insanları kim böylesi inandırabilirdi?" (Ağaoğlu, 2020: 127).

Açıklamalar metinde şairin ve şiirin hangi amaçla kullanıldığını okuyucuya vermektedir. Burada birtakım ince duyguları, düşünceleri sıradan sözcüklerle şiire dönüştüren ve böylece etrafı güzelleştiren bir şair tablosu çizilmektedir. Aynı zamanda şair içinde bulunduğu "an"ı sözcükle tüm ayrıntılarıyla karşıya aktarabilen bir kişidir. Burada şairin, şiirin lirik bir sezise sahip olduğu ve bunu aktardığı fikri ağır basmaktadır. İfadelerin birebir yaşanılmış hali metinde tekrar Nevin'in ağzından dile getirilmektedir. Şairin dizelerinden etkileniş ortaya konmaktadır: "Bir avcıdır ölüm şimdi / Dirim bir ceylan' derken, hepimiz büyülenmiştik. Dağlarla denizin göğüs göğüse geldiği an, o an'dı, sanki, ateş hattında aşkla kinin..." (Ağaoğlu, 2020: 133-134). Burada vurgulanan günlük yaşamın içindeki yaşanan yoğun duyguların şair tarafından uygun sözcüklerle ifade edilmesi, dile getirilmesidir denebilir. O nedenle burada anlatıcının kendince şiir sanatının ve şairin lirik bir tanımını yaptığı söylenebilir. Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ında Selim'in yazdığı birçok metin türünden biridir şiir. Süleyman Kargı'nın dosyada sunduğu ve "şarkı" diye nitelendirdikleri şiirler "İthaf ve Mukaddime" bölümü ile beş şarkıdan oluşmaktadır. Bu bölüm Atay, Berna Moran'ın tespit ettiği üzere Vladimir Vladimiroviç Nabokov'un *Solgun Ateş* (Pale Fire) romanından esinlenerek oluşturulmuştur (Moran, 2001: 270-271). Metinde, "DÜN, BUGÜN; YARIN" başlığına uygun olarak kronolojik çizgide bir anlatımla Selim'in hemen hemen tüm yaşamı, devamında da Süleyman Kargı'nın şerhi (şiirler başlamadan önce Selim kendisinin yazdığını itiraf eder) yer almaktadır. Örneğin Selim'in yaşamında önemli yeri olan tiyatro, sinema, roman gibi sanatlara olan ilgisinin çocukken başladığını buradaki şiirlerden öğrenmektedir okuyucu. Bölümdeki şiirlerde, şerhte Atay; ironiyi, mizahı yoğun bir biçimde kullanmaktadır. Ayrıca postmodern anlatı tekniklerinden de yararlanmaktadır. Örneğin "İkinci Şarkı"nın başlangıcı Nazım Hikmet'in "Davet" şiirindeki bazı dizelere ve 10 Kasım şiirlerine göndermeler yapmaktadır (Apaydın, 2007: 53). İçerik olarak da şiirler ve şerh Selim'in, başta kendi olmak üzere, Türk toplumuna dair hemen her şeye yönelik sorgulamalarının yer aldığı bir bölümdür. Örneğin "Selim Işık, dünü bugünü yarını/İşte bu ortam içinde öldürdü. / Eksiklik duygusunun acısıyla güldürdü. / Ucuz düşüncelerindeki ucuz düzen, ucuz romanların ucuz yaşantısı (...) Dalgın, sinirli, suskun huysuzdu" dizelerinde varoluşçu

kaygılarla kendini sorguladığı görülmektedir (Atay, 2020: 125). Bu sorgulayış daha öncede söylendiği üzere “dalgın”, “sinirli” ve “suskun huysuz” olan Selim’in dünü, bugünü ve yarınını içerecek biçimde tüm şiirleri ve romanı kapsamaktadır. Roman boyunca şiir yazdığından ve şiir okuduğundan bahseden Selim “28 Mart” tarihli günlüğünde Nihat adlı arkadaşının kızları ayartmak için yazdığı akrostiş tarzı metinlerden bahsetmektedir. Nihat’ın şiirleri kötü olduğu halde herkes beğenmektedir. Selim ise kitaplardan bahsedip şiir okumak istese de kimse bunu kabul etmemektedir (Atay, 2020: 637). Burada Atay, yine toplumun içinde bulunduğu kültürsüzlüğü başka bir boyutuyla eleştirmektedir. Şiir bunun için bir araçtır. Nihat gibilerin sığ ve sıradan romantizmine karşı Selim, başka şiirler, kitaplar önerse de boşunadır. Hatta o dönemde Panait Istrati, Maksim Gorki gibi realistlerle ilgilense bile onunla dalga geçmektedirler. Şiir, romanda Selim’in etrafına yabancılaşmasının başka bir boyutudur. O, okuduğu kitaplar ile önerdiği şiirlerle etrafındakilerden zorunlu olarak ayrılan bir entelektüel kişilik sergilemektedir. Bunun dışında metinde şiir genel olarak “ideoloji” ile birlikte verilmektedir. Önce resmi ideolojiyi gösterir biçimde okul yaşamında okuduğu Atatürk şiirini başıra başıra okumaktan bahsetmektedir (Atay, 2020: 76). Genel anlamda “okul” ve “eğitim” kurumunun eleştirisinin yapıldığı yerde bu konu ele alınmaktadır. Okullarda törenlerde okunan şiirlere değinmeden geçmemektedir. Daha önce Adalet Ağaoğlu’nun romanındaki ile benzerlik göstermektedir. Atay, tıpkı onun gibi resmi ideolojinin özellikle milliyetçilik ve ulus bilinci oluşturma çabasıyla şiiri kullanımını eleştirmektedir. Daha sonra şerhler bölümünde ise “İthaf ve Mukaddime”nin ilk dizesinde King Solomon Speare’in (Türkçesi Süleyman Kargı) yaşamına dair yaptığı biyografik açıklamalarda onun şiir yazdığı bilgisi veriliyor. Solomon, yazdığı felsefi bir şiirin resmi makamlar tedirgin etmesi üzerine kaçmak zorunda kalmıştır. Ayrıca yazdığı şiirin tercümesi metinde veriliyor. Aslında şiiri toplum meselelerine ilgisinin azaldığı bir dönemde yazmaktadır. Şair bir yandan böyle bir şiiri yazmaya cesaret ederken diğer yandan korkmaktadır (Atay, 2020: 141-142). Atay, biyografi tazının imkânları kullanarak anlatımı ironikleştirirken Solomon üzerinden şairlere dair bazı durumları yine hem eleştirmekte hem de komikleştirmektedir. İlk eleştiri şiirde tehlikeli unsurlar olmadığı halde şairin kaçmak zorunda kalmasıdır. Burada anlatılanlar dönemin sanatçı kişilerinin yaşadıklarına uygun bir durumdur. Nazım Hikmet buna örnek gösterilebilir. Bir başka eleştiri o dönemde edebiyata özgü bakış açılarıyla ilgilidir. Daha önce

üzerinde durulan toplumcu-bireyci karşıtlığı burada yine ele alınmaktadır. Şairin toplum meselelerine ilgisini kaybettiği “tek insana” yöneldiği bir dönemde şiiri yazdığı söylenerek yine dönemin bir eleştirisi yapılmaktadır. “Tek insan” ifadesini Atay’ın bilinçli kullanarak bu tarz bireyci, toplumcu gibi değerlendirmeleri yerdiği söylenebilir. Devamında kullandığı üslupla yine eleştirmenlerin bir metne dair yaptıkları tespitleri komikleştirerek vermeye devam etmektedir. Şiir ideoloji ilişkisinde yine eserde adından bahsedilen şair Nazım Hikmet’tir. Selim’in alt kat komşusu Saffet kişisi ile birlikte geçmektedir şair. Saffet’in doktorluk mesleğini seçmesine tepki gibidir Nazım Hikmet’ten “Culus-u Hûmayun” istemesi. Selim toplumda kabul görmüş mesleklere karşı tepkilidir. Bunu çeşitli kereler romanda ortaya koymaktadır. Özellikle babası ona mühendislik gibi belli meslekleri uygun görmektedir. O ise sürekli buna karşı çıkmaktadır. “Herkes doktor olmaz ki” dizeleri bunun için söylenmiştir. Doktorluk yerine Nazım Hikmet’i ve şiirini okumayı tercih etmektedir. Daha sonra ilerleyen sayfalarda yine Saffet İstanbul’a giderken vatan hani diye nitelendirdiği Nazım’ın kitaplarını ona bırakmaktadır (Atay, 2020: 125, 227). Diğer romanlarda olduğu üzere burada yine Nazım Hikmet daha çok siyasi kimliği ile yer almıştır. Siyasi düşüncelerinden dolayı vatan haini kabul edilişi eserde konu edilir. İlerleyen sayfalarda Selim’in günlüklerinde yine şiir ile ilgili düşüncelerini görmek mümkündür. Burada yabancı dil koktuğunu söyleyen birtakım dizelere yer vermektedir. Aynı zamanda eski Türkçe ile yazılmış şiirler bu kısımda yer almaktadır. Uydurma ve de ironik bir dilin kullanıldığı şiirler denilebilir bunlar için. Saffet burada ise bu sefer ona şiir ezberleten kişi olarak verilmektedir (Atay, 2020: 647-648). Bütün romana yansıyacak bir ifade ile Selim “Şiir orduları kurmak” ister gibidir. Böylece tercime dâhil hemen hemen şiirin her yönüyle ilgilenen bir kişi çizilmektedir denebilir. Yine günlüklerinde bu sefer Rainer Maria Rilke’yi ve çeviri meselesini konu edinmektedir. “Rilke” denmesinden hoşlanmadığını ifade etmektedir. O nedenle tam ismini söylemeyi uygun bulmaktadır. Şiirde çevirinin olmayacağını ima ettiği söylenebilir. Yine çeviri şiirin nasıl olduğunu ispatlamak için dizeler koymaktadır. Sonra da Rilke’nin yaptıklarını sıralamaktadır (Atay, 2020: 656-657). Aslında Atay, Selim aracılığıyla edebiyatta sık tartışılan bir konuyu gönderme getirmektedir. Özellikle çevirmenler ile şairler şiirin başka bir dile çevrilebilirliği meselesini dönem dönem tartışmaya açmışlardır. Örneğin Cemal Süreya, Cahit Sıtkı Tarancı, Sabahattin Eyüboğlu, Orhan Veli gibi şairlerin

tercümelerinden yola çıkarak benzer biçimde şiirin çevrilemezliğine vurgu yapar. “Herkes gibi, temelde şiirin başka dile çevrilemeyeceği kanısındayım ben de. Şiirin kendi yazıldığı dile bile çevrilemeyeceği kanısına da katılıyorum” (Süreya, 2006: 98). Anlaşılacağı üzere Selim tıpkı şair gibi edebiyatta önemli bir tartışmayı kendince cevaplama yoluna gitmiştir. Kitapta başka kişileri de şiir sanatı ile ilgilidir. Tutunamayanlar ansiklopedisindeki “Ahmet Aykal” da şiir yazmaktadır. O her ne kadar şiirle uğraşsa da eşi bu durumdan memnun değildir. Bunun dışında ansiklopedide yer alan Ahmet Celal, Ahmet Çekingen, Süleyman Kargı da şiirle uğraşan kişiler olarak verilmektedir. *Tehlikeli Oyunlar*’da ise şiir yazan kişilerden biri Hikmet’in kendi kendine yarattığı Albay Hüsamettin’dir. Hikmet ile birlikte Bilge’ye “Beşeriyete, Tarih Zaviyesinden Bir Hitap veya Aklın Zaferi” adını verdiği şiirini okumaktadır (Atay, 2004: 96-99). Yine türler arası geçiş burada da kullanılmakta, şiir okuyucuya olduğu gibi aktarılmaktadır. Başlığından itibaren yine ironik bir anlatımın olduğu şiirde Abdülhak Hamid Tarhan’a, Ziya Paşa’ya, Baki’ye, Nedim’e göndermeler yapılmaktadır. Bu tarihi kişilere ve konuya uygun bir dil ve söyleyişle yazmaktadır. Sonrasında şiir üzerine tartışmaktadır. Burada gerçekten Hüsamettin Albayla mı konuşmakta belirsizdir. Bu nedenle yukarıda değindiğimiz üzere Albay’ın Olric gibi kişiliğinin tartışmalı olduğunu söylemiştik. Albay, Hikmet’in çeşitli kurgu vb. sorunlarını tartıştığı “iç-diyalog” arkadaşıdır (Ecevit, 2001:118). Hemen şiirin arkasından gelen “Hikmet, Yakın geçmişiyile uğraşıyordu bu sırada” cümlesi aslında şiirin yazılış amacını vermektedir. Şiiri hem bu ifadeden hem de “Tarih bir iptilâdır derûnumda / Sineme çöken bir kâbustur uykumda” dizelerinden yola çıkarak Hikmet’in tarihle hesaplaşması olarak değerlendirmek mümkündür. Hikmet bu hesaplaşmada geçmişle “uyuşmayı” tercih ettiğini söylemekte bunun için de aruz ölçüsünden yana olduğunu ifade etmektedir. Sonrasında da tezat, müstezat gibi şiire ait terimlerle kelime oyunlarına devam etmektedir. Ancak Albay’ın şiirini “manasız” ve “zavallı” bulmaktan da geri durmaz. Öncesinde yine tarihle ilişkilendirilerek şiir ve şairden bahsedilmektedir. Yine önceki ifadelerin benzeri tarih konusu tartışmaya açılmaktadır. Hem Tevfik Fikret hem de hamasi şiir söz konusudur. Önce kendini Tevfik Fikret sananlar eleştirilmekte devamında da tarihe göndermelerle birlikte hamasi şiirler, marşlar geçirilmektedir (Atay, 2004: 69-70). Atay’ın tarih konusundaki düşüncelerini açıklarken şiiri de şairi de konuya dâhil ettiği söylenebilir.

Nihal Atsız'ın *Ruh Adam* eserinde ise Selim Pusat şiir yazar bir kişi olarak okuyucu karşısına çıkmaktadır. Ancak Selim, askeri lisede başlayan şiir yazma serüveni Harp Akademisine kadar devam etmiş bundan sonra ondan nefret etmiştir. Beraber kraliyeti savundukları için hapse girdiği, Harp Akademisinden arkadaşı Şeref'in intiharından sonra ise tamamen şiir yazmayı bırakmıştır. Burada şiire karşı sert duruşu ile öne çıkmaktadır. Selim, hapse girdikten sonra öğretmenlikten uzaklaştırılan sonra da göreve tekrar dönen eşi Ayşe ile bu konuyu tartışmaktadır. Tartışma Ayşe'nin ilk dersinde edebiyata ilgi duyan kızları (Nurkan, Aydol, Güntülü) şiire benzetmesiyle çıkmaktadır. Selim, ise kendi mesleğiyle ilgili olarak bir imha savaşı benzetmesini ortaya atar. Selim, harp sanatının en ince güzellikleri yine imha savaşında olduğu için asıl kızın buna benzetilmesinin doğru olacağını düşünmektedir. İmha savaşında bir kesinlik söz konusuyken şiirde bir sonuç yer almamaktadır (Atsız, 2017: 69-70). Burada Selim'in şiirin yarattığı his dünyasından ve kurgudan rahatsız olduğu söylenebilir. Şiir, soyut bir dünyanın ürünü olması onun için kabul edilebilir değildir. O daha somut bir gerçekten yana olmayı tercih etmektedir. Bu nedenle eski yazdığı şiirlerde hep aşktan bahsetmiş olması onu şu an için rahatsız etmektedir. Ancak Atsız'ın bu ifadeleri ona söyletmesinin sebebi ileride düşeceği çelişkili duruma hazırlıktır denebilir. O karşı çıktığı aşka ve şiire yeniden başvurmuş hatta kendi imhasını bu şekilde hazırlamıştır denebilir. Romanın ilerleyen sayfalarında tarih öğretmeni, Ayşe'nin eski öğrencisi Leylâ Mutlak'a ve yeni öğrencisi Güntülü'ye olan aşkı onun tekrar şiir yazmasına neden olur. "7". bölümde ara sıra gittiği Şeref'in mezarının bulunduğu Çamlı Kuru'da yaşamı, ölümü, yalnızlığı sorgularken bir kadın (sonradan Güntülü olduğu anlaşılır) ona bir şiir okur. Bu şiir ve onu okuyan ses Selim'i etkilemiş, ona âşık olmuştur (Atsız, 2017: 73-75). Leyla'ya da birtakım hisler beslemekle birlikte asıl aşkı Güntülü olmaktadır. Onun yüzünden daha önce karşı çıktığı aşk çıkmazının içine düşmüştür. Bundan sonrasında ise şiir, kadın, aşk, harp, imha savaşı konusu birlikte konuşulmaya devam etmektedir. Sonrasında "25". bölümde onu kendisinden yirmi beş yaş küçük Güntülü'ye yazdığı aşk şiiri yazmışken görmek mümkündür. İlk başta şiir yazmadan önce yaptığı hazırlık okuyucu ile paylaşılmaktadır. Selim antolojiler karıştırmakta özellikle Divan şairlerinin şiirlerini okumaktadır. Sonrasında içindekileri kâğıda döküp onları yeniden yazıp düzenleyip bir şiire dönüştürmektedir. Aruz vezniyle yazdığı şiir, aşk temasını işlemektedir. Bu aşk, romanın girişinde anlatılan Uygur masalındaki Yüzbaşı Burkay ile Selim'i aynı noktada

birleştirmektedir. İkisi de evli olduğu halde genç kızlara âşık olup o ıstırabı ve kaderlerini yaşamak durumunda kalırlar. Selim, masala göre dünyaya yeniden gelecek olan Yüzbaşı Burkay'ın vücut bulmuş hali gibidir (Atsız, 2017: 240-245). Burada teknik meselelerle ve şiirin yazılma süreciyle birlikte ilham, tema gibi meselelerin üzerinde durulduğu söylenebilir. Selim'in şiir yazma süreci ya da ilhamının kaynağı okuyucuya verilmektedir. Aynı şekilde hem Güntülü'nün okuduğu hem de Selim'in yazdığı şiirde öne çıkan tema "aşk"tır. İlginç nokta Selim'in bu şiiri yazma süreci, özellikle aşkla birlikte gelen değişim onu kâğıda döküşü sırasındaki hisleri tıpkı şiir gibi anlatılmaya çalışılmıştır. Atsız, bu kısımları yazarken şiirin gizemli, büyülü bir tarafı olduğunu okuyucuya vermek istemektedir denebilir. Romanda şiirle ilgili diğer bir kişi anlaşılacağı üzere edebiyat öğretmeni olan eşi Ayşe'dir. Özellikle "5". bölümde ilk dersinde öğrencileriyle konuştuğu edebi tür şiir olmaktadır. Bu bölüm bir çeşit Türk şiir tarihi gibidir. Fuzuli'den başlayıp Enis Behiç Koryürek'in serbest vezinli "Gemiciler" şiirine kadar birçok şair ve eseri hakkında değerlendirmeler yapılmaktadır. Burada Ayşe'den çok Güntülü'nün edebiyat ve şiir bilgisi öne çıkarılmaktadır. Doktor olmak isteyen bir lise öğrencisinin bu kadar çok edebiyatla ilgili olması Ayşe'nin dikkatini çekmiştir. Güntülü'nün bu hali, romanın ilerleyen zamanlarında ortaya çıkacak aşkın alt yapısına hazırlıktır denebilir. Selim'i Güntülü'ye âşık eden, ona bağlayan bir edebi ürün yani yukarıda değinildiği üzere okuduğu şiirdir. Burada şiir sanatına dair iki unsurun öne çıktığı söylenebilir. İlki dönemdeki bazı yazarın tersine burada geleneği (Fuzulu, Baki) ve milli duyguları öne çıkaran (Namık Kemal, Yahya Kemal, Orhan Seyfi Orhon vb.) şairlerin seçilmiş olmasıdır. Bu şekilde bir yandan yazarlar yüceltilirken diğer yandan Nihal Atsız'ın ait olduğu siyasi düşüncüyü romana yansıttığı söylenebilir. Kısacası o dönemdeki ideolojilerin romana başka bir bakış açısıyla yansıtıldığı söylenebilir. Ayşe'nin dersin bitimine yakın aruz vezni söyleyip Güntülü'nün ona uygun dize bulması ve Selim'in şiirlerini aruz ölçüsüyle yazması yine bu noktaya bağlanabilir. İkincisi türler arasındaki farklılık ile ilgilidir. Burada şiir ile roman karşılaştırılmaktadır. İkisinin hacmi ve etkisi üzerinden yapılan yorumlardır bunlar. Şiir kısa olduğu için daha çarpıcı roman ise uzun olduğundan aynı etkiyi yapamaz. Ancak uzunluk aynı zamanda bazı kusurlara sebep olacağına Güntülü bunu kabul etmek istemez (Atsız, 2017: 56). Görüldüğü üzere edebiyat dünyasında yapılan tür karşılaştırmalarının bir benzeri romanda yer almaktadır. Mehmet Can Doğan'ın "Şiir ve

Hikâye” ile İlyas Dirin’in “Şairlerin Hikâye Sevdası” yazıları bu noktalara değinen metinlere örnek verilebilir (Doğan, Dirin, 2005: 204-227). Yazarlar, bazen şiirle hikâyeyi bazen romanla hikâyeyi ve eserdeki gibi şiirle romanı karşılaştırıp değerlendirmelerde bulunmuşlardır.

Afet Ilgaz’ın *Aşamalar* romanında birkaç şair kişi üzerinden şiir konusu ele alınmaktadır. Daha önce romancı kişiliğinden bahsettiğimiz Mehmet Meriç şairliğiyle de eserde bulunmaktadır. Çeşitli sanatçı, sanat heveslisi, bilim adamından oluşan bir grup Beyoğlu’nda bir meyhanede buluştuklarında onun şiir üzerine düşünceleri detaylı bir biçimde ele alınmaktadır. Önce onu, Sevda’ya dalga geçmek için sorulan “Yahya Kemal nasıl şairdir” sorusunu kendince düşünürken görmek mümkündür. Burada Yahya Kemal geleneğin temsili bir şair olarak değerlendirilmektedir. Burada ve diğer metinlerde nasıl Nazım Hikmet bir sembol kişilikse Yahya Kemal ve Ahmet Haşim de aynı şekilde ele alınmaktadır. Mehmet, toplumdaki sınıfsal gelişmeler, özellikle Türk işçisi, siyasi çekişmeler, ekonomik durumları göz ardı edilip sadece Osmanlı uygarlığının yüceltilmesinden hoşnut değildir. Ancak yine de şiir sanatını en iyi kullandığını düşündüğü Yahya Kemal’in hatta Ahmet Haşim’in şiirlerini ezbere bilmekte, onları ait oldukları sınıfı temsil etseler de başarılı bulmaktadır. Sonrasında da İkinci Yeni, eleştirmenlerin tavrı ve o dönemdeki siyasi gelişmeler ele alınmakta, konuyla ilgili bir tartışma ortamı doğmaktadır. Mehmet Meriç toplumcu sanat anlayışına sahip olduğu için önce Nazım Hikmet başta olmak üzere 1940 kuşağına değinmektedir. Anlatıcı, İkinci Yeni’ye Demokrat Parti’nin döneminde sahip çıkanların 27 Mayıs’tan sonra eleştiriler yaptıklarını belirtmektedir. Mehmet ise önceleri eleştirdiği bu şairlerin iyi yönlerini bulmaya çalışmaktadır. Bu süreçte o topluluğa ait olduğu düşünülen Ömer’le arkadaşlıklarını devam ettirip birbirlerinin sanatını geliştirmektedir. Ömer de oradaki tartışmalara dâhil olup sadece şiirini yazdığını ve onu İkinci Yeni diye adlandıranların başkaları olduğunu dile getirmektedir. Benzer biçimde Ömer ile Mehmet ve diğerleri toplumcu, bireyci şiir tartışmalarına daha sonra onun evinde de devam etmektedir (Ilgaz, 1977: 95-98, 436). Ayrıca Mehmet daha önce üzerinde durulduğu üzere sadece şair değildir. Aynı zamanda roman da yazmaktadır. İlerleyen zamanda Mehmet’in şairliği, roman yazarlığına tercih ettiğini görmekteyiz. Şair olarak bilinmeyi daha saygın bulmakta, romanlarındansa şiirlerini yanında durmak onu daha mutlu etmektedir (Ilgaz, 1977: 277). Böylece anlatıcının dönemin sanatsal

tartışmalarına yer verirken siyasi gelişmelere, şairlerin sınıfsal durumlarına ve sanatçıların birden fazla alanda ürünler ortaya koyduklarına dikkat çekmektedir denebilir. Dönemin sanatsal tartışmalarında 1950'lerdeki edebiyat dünyasının bir yansıması sunulmaktadır denebilir. İlk başta bu dönemde 1940'larda etkili olan Hasan İzzettin Dinomo, Rifat Ilgaz, Enver Gökçe gibi şairlerin yer aldığı Toplumcu Gerçekçiler eserde konu edilir. Bu dönemde Toplumcu Gerçekçi şairler Nazım Hikmet'in etkisiyle İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı olumsuzluğu, yoksulluğu, özgürlüğü, sürgünü anlatan şiirler yazmışlardır (Karaca, 2010: 76-77). Sonrasında İkinci Yeni konu edilmektedir. Burada olduğu gibi çeşitli eleştirmenler ve şairler tarafından sürekli tartışılan bir konu olmuştur İkinci Yeni şiiri. Bir yanda Atilla İlhan gibi onlara karşı çıkan ve sert eleştiriler getirenler diğer yandan Muzaffer İlhan Erdost gibi sahip çıkanlar yer almıştır. Karşı çıkanların savunuları eserde söylenenlerden çok farklı değildir. Genel anlamda özellikle Toplumcu Gerçekçiler tarafından İkinci Yeni, 1950'li yıllarda bir kaçış edebiyatı ve anlamsız şiir olarak görülmüştür (Karaca, 2010: 87). Anlaşılacağı üzere dönemin bu tartışmalarının roman kişileri tarafından gündeme getirildiği görülmektedir. Bunlara ek olarak anlatıcı, şair Ömer'in de başka yönlerine tekrar değinir. Bu sefer Samatya'da başka bir meyhanede buluştuklarında konu gündeme gelmektedir. Ressam Baso'nun (Basri) resimlerindeki kadın elleri üzerine yorum yapmaktadır. Ömer, onların zamanı gelince erkekleri ele geçireceğini dile getirir. Baso da ona sınıfını hatırlatacak biçimde bunun "kapitalist burjuva" düşüncesi olduğunu söyler. Bundan sonra asıl anlatıcı devreye girerek Ömer'in kişisel yaşamının şiire nasıl konu olduğu üzerine açıklamalarda bulunur. Ömer'in yirmi yıllık eşini aldatmanın rahatlığı ile sözü söylediğini belirttikten sonra onun şiirini besleyenin karısıyla yaşadığı sıkıntılar vb. olduğunu dile getirmektedir. Bu sayede acı ve sızı dolu şiirler yazmakta ve bazı aydınlarca "soylu" şair sayılmaktadır (Ilgaz, 1977: 145). Yazar bu şekilde sanatçıların kadınlara yaklaşımındaki rahatlığı gözler önüne sermektedir. Eserde Ömer bunun için kullanılan temsili bir kişiliktir denebilir. Ömer'in şairliğinden çok eşine karşı saygısız tutumuyla ait olduğu burjuva toplumunu yansıttığı fikri öne çıkarılmaktadır. Ancak bunu bir şair olarak şiirine yansıtması meselesi yine eleştirilen bir tutumdur. Biraz daha ileriye giderek bu burjuva tutumu ve şiire yansıtılanların bazı aydınlarca kabul görmesi yine eleştirel bir biçimde konu edilmektedir. Bu şekilde yine olaylara sınıfsal açıdan yaklaşıldığı söylenebilir. Romanda şiir konusu bu sefer genç bir

şair olan ve de dergilerde eserleri çıkmaya başlayan Nurten etrafında ele alınmaktadır. Edebiyatçılar Birliği'nde yapılan toplantı sırasında Sevda ile yan yana oturan Nurten işlediği konular ile tecrübeli şair Halil İrmak'ın dikkatini çekmiştir. Onu “tutmak” gerektiğini çünkü eski şiirin havasından kurtulamamış, bireysel duyguları işleyenlerin çok olduğu dönemde memleket sorunlarını dile getirmesini dikkate değer bulmuştur. Anlatıcı Halil İrmak'ın şiir anlayışını da ortaya koymaktadır. İkinci Dünya Savaşı yıllarında bireysel konular yerine memleketin sorunlarını işlemeyi tercih etmiş bir şairdir (İlgaz, 1977: 201). Yukarıdakine benzer biçimde yine dönemin genel edebiyat havasının metne taşındığı söylenebilir. “Eski şiirin havasından kurtulamamış ve bireysel duyguların işlendiği” sözü bir grup şiir anlayışını yansıttığı söylenebilir. İfadelerden “saf şiir” anlayışını benimseyen başta daha önce değinilen Yahya Kemal ve Ahmet Haşim olmak üzere Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl Kısakürek, Cahit Sıtkı Tarancı gibi şairlerin kastedildiği düşünülebilir. Onların karşısına yine toplumcu şiir anlayışı yerleştirilmekte ve 1940'larda yaşanan sorunları dile getiren şairler öne çıkarılmaktadır. Nermin'in sadece işlediği konular değil eserlerinin yayımlanması da bir mesele olarak okuyucuya sunulmaktadır. Ancak onun etrafında sanatçıların yayınevleri ile yaşadıkları sıkıntılar gündeme gelmektedir. Bu sefer, daha önceden değinildiği üzere hikâye yazarı Fahamettin ve eşi Leyla sanatçı arkadaşlarını evlerinde ağırlamaktadır. Nermin oradakilere şiirlerinin basılamama nedenini anlatmaktadır. Fahamettin, Nermin'e karşı hikâye kitabı Umut'un yayınevinden çıkacağı ve arkadaşı olduğu için onu savunmaya çalışmıştır. Ancak Hakkı, Nurten sert bir dille Umut'un yaptıklarını eleştirmektedir. Onu işveren, kendilerini de sömürülen emekçiler olarak görmektedirler. Ancak Gülsüm bu bakış açısını geliştirerek sömürünün her şekilde her yerde olduğunu savunmaya geçmektedir. Ardından aynı konuda farklı düşünceler ortaya konmaktadır. Bunlardan ilki kooperatifleşmedir. Hakkı ile Fahamettin bunu etraflıca tartışmaktadır ve dağıtım kısmını çözenin zor olacağı fikrine sahip olurlar. Gülsüm ise demokratik bir güç olarak değişimi hızlandıran yayınevinin toplumsal işlevini yerine getirdiğini düşünmektedir. Bu arada Hasan'ın başına geçtiği yayınevinin ve çıkardığı sanat derginin sahiplerinin büyük bir ilaç firması olduğu da dile getirilmektedir. Hakkı önce bu duruma kızmakta, sonra kendi kitabını burada bastırabileceğini düşünmekte daha sonra da hızla bu düşüncesinden uzaklaşmaktadır. Arada mesele siyasi gündeme, sol düşünceye, onun tarihsel gelişimi vb. konulara da değinilmektedir. Gülsüm ve bazı

kişiler oradan ayrılrsa da son olarak Nurten, Fahamettin ile Hakkı'nın bu yayınevini kurabileceğini ortaya atar. Uzun süre geçmişteki başarılı ya da başarısız örnekler gözden geçirilse de koşulların uygun olmadığı kanaatine varılır (İlgaz, 1977: 354-365). Anlatıcı bu şekilde sadece şairlerin ya da yazarların temaları, siyasi duruşları, sanat anlayışları üzerinde değil aynı zamanda işin arka kısmında yani yayın sırasında yaşadıkları zorlukları da gözler önüne sermektedir. “Yayınevinin kitap piyasasında önemli bir işlevi olduğu göz ardı edilemez. Dağıtımın şöhret üzerinde muazzam bir etkisi vardır. Dağıtılmayan eser tanınmaz, bu yüzden de beğenilemez ve tarihi bir önem kazanamaz. Bu süreç döngüseldir: İyi bir şöhrete sahip olmayan eser de dağıtılmayacaktır” (Becker, 2013: 136). Bunun farkında olan yazarlar romanlarında çeşitli biçimlerde daha önce olduğu gibi yayınevleriyle yaşadıkları sıkıntıları dile getirmektedir. Bu eserde işin içine ideolojik bakış girmektedir. Kitaptaki yazarlar düşünceleri doğrultusunda olayı emek-sermaye ilişkisi içinde değerlendirirler. “Yayımcılığın işlevi maddi işlemlere indirgenecek olursa, şu üç fiille özetlenebilir: seçmek, üretmek, dağıtmak. (...) Bir yayınevinin bu üç işlemin her birine denk düşen üç temel servisi vardır: edebiyat komitesi, üretim yeri ve ticari bölüm” (Escarpit, 1992: 65). İfadelerden anlaşılacağı üzere her ne kadar sanat ile ilgili olsa bile işin bu kısmı “ticari” bir faaliyettir. Bu da yazarların eleştirilerinin merkezini oluşturmaktadır. Yukarıdakilere ek olarak Fahamettin'in evindeki tartışmalara dâhil olan öğretmen Gülsüm de kırkıktan sonra şiir yazıp okuyan kişiliği ile romanda yerini almaktadır. Gülsüm'ün yazdığı şiir, partinin il merkezince beğenilmiş ve de 1 Mayıs'ta partinin düzenlediği gecede okuması istenmiştir. Anlaşılacağı üzere yazdığı şiir siyasi içeriklidir. Buna ek olarak anlatıcı, Gülsüm'ün kabul alıp okuyana kadarki süreci anlatırken sözü ara ara keserek yazdığı dizeleri, hangi şartlarda kurguladığını okuyucuya aktararak şiirden kesitler sunmaktadır. Böylece okuyucu şiirin yazım aşamasına şahit olmaktadır denebilir. Geriye dönerek anlatıcı Gülsüm'ün o gece yaşadıklarını ve hissettiklerini aktarmaktadır. Gülsüm açısından öne çıkanların başında şiirinin beğenilmiş ve dergide başka sanatçılarla birlikte fotoğrafının yayınlanmış olması gelmektedir. Bundan sonra şiir yazmaya hız vermiş, çeşitli yerlerde eserleri yayımlanmış, etrafta daha bilinir hale gelmiştir. Hatta ilk şiirlerini Halil Fırat bile beğenmiştir. Tam ün tutkusu mu başladı diye sorguladığı sırada yazma süreci bitmiş, yerini şiir okurluğu almıştır (İlgaz, 1977: 566-578). Gülsüm kişisiyle anlatıcı yine sanatçıların siyasetle ilişkisi, ünlü olma arzusu ve eserin yazılma

sürecinde yaşananları gözler önüne sermektedir. Bunların yanı sıra romanda şiir yazar iki kişiden daha bahsetmek gerekir. Bunlardan ilki Selahattin Alp'tir. Asıl işi gazetecilik olmasına rağmen, aynı zamanda gazete sahibidir, sanat tutkunu bir kişiliktir. Roman ve hikâyenin yanı sıra şiir de yazmaktadır. Hatta Mehmet Meriç ile çıkaracakları bir dergideki sanat sayfası için bir sürü şiiri olduğu dile getirilmektedir. Bir de onun her anlamda ün, para, ev vb. her şeyine özenen, şimdiye kadar elde ettiği "krallığı" Selahattin'e devretme isteğine sahip eski sinemacı vardır. O da sinemayı bırakmış şiirle ilgilenmektedir (Ilgaz, 1977: 266-271). Diğeri ise Ankara'da Kotar gazetesinin sahibi Sabri'dir. Sabri'nin en önemli özelliği aydınlar, sanatçılar Ankara'ya geldiğinde otelden yemek yenilecek yerleri bulmaya kadar her türlü ağırlamada bulunmasıdır. İşte onun hazırladığı sofralarda toplumun sorunlarını, Türkiye'yi, ezilmiş halkları konuşmaktadırlar. O ise bu toplantılarda en bunalımlı anlarında bile şiirlerini okumaktan kaçınmayan biridir (Ilgaz, 1977: 89). Görüldüğü üzere başka mesleklerle uğraşsalar dahi şiirle meşgul olup bu sanatı icra etmeye çalışan kişilerin olduğu görülmektedir. Sanatla uğraşanların bu kişilerin şairliği bir meslek olarak düşünmediklerini hobi gibi gördüklerini söylemek mümkündür. Kimisinin ün uğruna kimisinin bulunduğu konumunun imkânlarını kullanıp duygularını ifade etmek için şiiri araç olarak yazdıkları düşünülebilir. Ayrıca anlaşılacağı üzere sanatla ideoloji ilişkisi yine gündemdedir. Afet Ilgaz'ın romanda her yönüyle bir sanatçı çevresinin fotoğrafını çekip okuyucuya aktardığı görülmektedir.

Rıfat Ilgaz'nın (1911-1993) *Karartma Geceleri*'nde (1974) Mustafa Ural adlı roman kişisi yine şair kimliği ile öne çıkmıştır. Daha romanın başlangıcında okuyucu Mustafa'yı hapisteyken görmektedir. Sonrasında taş hücrede Halil adlı mahkûma başından geçenleri anlatmaya başlar. Romanın kalan kısmında geriye dönüşlerle yaşadıklarını aktarmaktadır. Mustafa Ural, edebiyat öğretmenliği yapmasının yanında şiirle uğraşmaktadır. Romanda şiiri, şairliği ve de sanatçı kimliği üzerine bolca açıklamalar yapılmaktadır. İlk başta okuyucu ile olan bağı verilmektedir. Eski öğrencilerinden 3-A'dan Remzi, karşılaştığı öğretmeninden imza istemektedir. Mustafa'ya göre öğretmeni olduğundan değil gerçekten okuduğu için bunu yapmaktadır ki o da "Çocuklarım" şiirini ezberlediğini söylemektedir. Bunun yanı sıra Mustafa, yirmi gün önce yayımlanan kitabının yasaklı olduğunu bu nedenle sadece imza atacağını belirtmektedir. Benzer konuları okuldan tarih öğretmeni arkadaşı Hüsnü ile

konusurlar. Hüsni, ilk kitabının üstünden bir yıl geçmeden yasaklanan ikincisinin yayımlanmasının gereksiz olduğunu düşünmektedir. Ayrıca akrabası olan eşi Şükran'a ve çocuklarına sorumlu olduğunu, bu nedenle hala şiirle uğraşmasının onu zora sokacağını dile getirmektedir. Mustafa ise bir şair olarak sorumluluklarını yerine getirdiğini düşünmekte ve II. Dünya Savaşı yıllarında toplumun yaşadığı yoksulluğu, sorunları dile getirdiğini ima eden cümleler kurmaktadır. Halkın ezilmişliği ile kendininkinin aynı olduğunu ve bunu da yazmaya devam edeceğini, bu nedenle de solcu diye anılacaksa kendini temize çekmeyeceğini dile getirmektedir (İlgaz, 2016: 28-33). Asteğmen arkadaşı İlhan Paytak ile yine benzer konuları konuşmaktadırlar. İlhan onun sanatını sorgulamasına neden olmaktadır. Sanatta toplumcu olurken öğretmen olarak eşinin yanına, Silvan'a gitmeyip İstanbul'da kalmasındaki çelişkiye değinmektedir. Bunun üzerine Mustafa sanat anlayışını düşünmeye başlar. Nasıl kendiliğinden tüberküloz hastalığına yakalandıysa; solcu şair de öyle olduğunu aklından geçirmektedir. Bu nedenle de şiirleri toplumcu diye anılmakta ve hakkında tutuklama kararı çıkmaktadır. Sonrasında İlhan, tıpkı Hüsni'ye benzer biçimde ailesi ve arkadaşlarını zora soktuğunu söyleyip onu suçlamakta, teslim olmasını istemektedir, ardından şiirinden örnek vermektedir. Ancak Mustafa özgür bir ülkede kendi şiirini savunabileceğini, sanatçının gerekirse toplumu suçlayarak bir şeylerin farkına varmasını sağlamakla sorumlu olduğunu belirtmektedir (İlgaz, 2016: 46-49). Bilindiği üzere Rıfat İlgaz 1940 kuşağı toplumcu gerçekçi şairler arasında yer almaktadır. Bu kuşak daha öncede değinildiği üzere Nazım Hikmet'in açtığı yolda toplumsal sorunları, savaşı anlatmak için yola çıkıp *Yürüyüş* dergisi etrafında toplanmış şairlerden oluşmaktadır (Karaca, 2010: 77). Romandaki Mustafa kişisi bu yönüyle otobiyografik özellikler taşımaktadır denebilir. Romanda bu konu ve de toplumcu şiir, solcu şair olmak sıkça tartışılan bir meseledir. Mustafa saklanmak için gittiği arkadaşlarında ya da yalnız kaldığı zamanlarda bunun sorgulamasını yapmaktadır. Bunun yanı sıra onun şiir yazma süreci ve üslubuyla ilgili meseleler konu edilmektedir. Şiirlerine ve müsveddelerine büyük önem veren Mustafa, gizlice geldiği evinde eşi Şükran'a "Oğluma" adlı şiirin müsveddesini sorar. Ancak evi aramaya gelen polisler tarafından kitaplarla birlikte müsveddenin alındığını öğrenir. Dayısının kızı Zehra'da bir müsvedde olduğunu hatırlasa dahi eşi oranın da polis tarafından gözetlendiğini söyler. Tüm bu çabalamalar şiir tutkusunun bir yansıması olarak düşünülebilir. Kaçak halde, gözetlenirken bile

Mustafa'nın şiir yazmaktan vazgeçmediği görülmektedir. Benzer biçimde saklanmak için gittiği Nihat'ın yanında ya da yol kavşağında bir kahvede otururken hep şiirle meşguldür. Anlatıcı ek olarak okuyucuya onun yazdığı şiiri aktarmaktadır. Ayrıca Nihat'ın evinde kendi kendine bir üslup sorgulaması yapmadan duramaz. Bu sırada “Oğlum”un ikinci bölümüne çalışmaktadır. Konu için yeni bir biçim denemek istemektedir. Ancak biçimle uğraştıkça halka inilemediğini, diğer türlü de şiirin tek düzeleştiğini ifade eder. Ama sonuçta amaç halka ulaşmak ise olması gerekenin özü vermek olduğunu düşünmektedir. Biçim önemlidir ancak halkın anlayacağı biçimde vermek gerekmektedir. Bu nedenle kafiyeyi, ölçüyü atıp serbest yazsa da konuşma diline yakın bir dili tercih etmekte, Dede Korkut'u örnek göstermektedir. Burada biçimi önemseyenleri, biçimcileri, aylak sınıfı eleştirmenlerini eleştirmekten de geri durmaz. Onları haktan uzak, onun beğenisine aykırı bir topluluk olarak görmektedir (İlgaz, 2016: 119). Burada birincisi daha önce değinildiği üzere Toplumcu Gerçekçi sanatın özü öne çıkarma çabasını görmek mümkündür. “Gerçeği aslına uygun biçimde yansıtan bir yapıt, doğrudan doğruya, şu ya da bu nedenle çarpıtılmış öz'ü açığa vuracaktır. Bu bakımdan, gerçeğin bütünlüğünü parçalayabileceği ve dolayısıyla mevcut çarpıtılmayı pekiştirebileceği varsayılan yenilikçi biçim bu yüzden sakıncalı görülmektedir” (Oktay, 1986: 150). Bu anlayışa sahip sanatçıların biçimi dışlama çabası Oktay'ın ifade ettiği üzere gerçeği zedeleyeceği düşüncesinden kaynaklıdır. Mustafa'nın çabasının benzer kaygıları taşıdığı açık biçimde görülmektedir. O nedenle biçimsel denemeler yapan başka sanatçılara ön yargılı yaklaşılmaktadır. Burada daha önce olduğu gibi özellikle saf şiirin ve İkinci Yeni'nin eleştirildiği söylenebilir. “İkinci Yeniler de bazı biçimsel açılımlara önyak olmuşlar, ama toplumun düzelmesini, değişmesini amaçlamadıkları gibi toplumsal gerçeklere de değinmemişlerdir. Sürekli yeni olmak yeni kalmak kaygısıyla şiirin öbür öğelerini hafife almışlardır” (Bezirci, 1987: 185). Asım Bezirci'nin bu yaklaşımı o dönem İkinci Yeni'ye ve onu savunanlara yapılan en yoğun eleştiridir. Mustafa'nın “aylak sınıfı eleştirmen” ve sanatçılardan kastı bu edebiyat ortamıdır denebilir. Diğer bir mesele ise başka sanatçılardan etkilenme meselesidir. Gittiği hamamda hapis yatıp çıkan Burhan Morkaya ile karşılaşır Mustafa. Konu aynı olayda adı geçen Kaya'ya gelir. Burhan, Kaya'nın daha az şiir yazdığı için Mustafa'nın onu çekemediğini düşündüğünü ifade eder. Bunun üzerine Mustafa, onun gibi yazmaya özenmediğini, kötü de olsa, beğenilmese de kendi şiirini yazmaya çalıştığını açıklar

(Ilgaz, 2016: 161). Ayrıca romanda dönemin şiir ya da sanat anlayışları ve öne çıkan şairler hakkında da tespitler mevcuttur. Şairlerden ilki Tevfik Fikret'tir. Tevfik Fikret babasının çocukluğunda ona şiirlerini okuduğu şairdir. Sadece okumakla kalmaz, onun şiirlerindeki düşünceleri, özellikle "Ferda" şiiri üzerinden anlatma yoluna gitmektedir. Aynı çabayı bu sefer Mustafa, Nihat'a Tevfik Fikret'le birlikte Nazım Hikmet üzerinden yapmaktadır. Şairlerin toplum sorunlarını, gerçekleri dile getirdikleri için savcılarını önce onların peşine düştüğünü dile getirmektedir. Ancak gerçek sanatçı olarak yine de Nazım Hikmet'i görmekte, babasını yetiştiren Fikret'in şimdi onlara bir şey vermediğini eklemektedir. Eserde Nazım Hikmet'in yasaklı olduğu dönem de konu edilmektedir. Diyaloglar Mustafa ile Burhan arasında geçmektedir. Burhan'ın, cesaret gösterip Kaya'nın Nazım Hikmet'in şiirlerinin sorumluluğunu aldığını söylemesi üzere Mustafa düzeltip asıl dergi müdürünün sıkıntı yaşayacağını açıklamaktadır (Ilgaz, 2016: 123-125, 164). Daha önce değinilen o dönemin (1940 Kuşağı) sanat anlayışı, toplumcu gerçekçilik ve şairlere de göndermeler söz konusudur. Bu düşüncelerin merkezinde olan *Yeni Edebiyat*, *İnsan*, *Yürüyüş*, *Ses* dergisindeki şairler ve yazarlar, Nevzat'ın polis sorgusunda sorulmaktadır. Mustafa'nın bir dönem yazı işlerini yaptığı *Yürüyüş* dergisine ayrıca yer verilmektedir. Önce Mustafa'nın bu dergi etrafında toplumcu şiirleriyle öne çıkmış bir sürü arkadaşı olduğu dile getirilmektedir. Ardından dergi etrafında sadece sanat değil memleketin sorunlarını da tartıştıkları, sömürü düzenine, edebiyat ve sanat ile karşılık verdikleri görülür. Ona göre "Bir yardımlaşma düzeni içinde gelişen bu dergi, bir toplumcu kuşak getirmişti edebiyatımıza, birbirine bağlı bir düzine kadar sanatçı..." (Ilgaz, 2016, 103, 150-151). Kitap boyunca sık sık üzerinde durulduğu üzere Ilgaz'ın, sanat ideoloji merkezinde toplumcu sanattan, sanatçıların yüceltilmesinden, dönemin sanat anlayışından ve onların yazma süreçlerinden bahsettiği görülmektedir.

Tahsin Yücel'in (1933-2016) *Vatandaş* (1975) romanında okuyucunun karşısına şair kimliğiyle Şaban Baş çıkmaktadır. Şaban bir kafede karşılaştığı başka bir yazar ya da aydına hikâyesini anlatmaktadır. Bu sırada sanatı, sanatçılığı, diğer sanatçılar vb. konulardaki görüşlerini aktarmaktadır. Şaban Baş'ın en önemli özelliği sıra dışı bir tarzı benimsemiş olmasıdır. O, şiirlerini bir kitapta toplamak yerine içinde beliren Volkan Taş kişiliğine bürünerek "ayakyollarına" yazmaktadır. Romana ismi veren "Vatandaş" aynı zamanda onun takma adıdır. Şaban Baş, Vatandaş ve Volkan Taş arasında gidip

gelen bir kişidir ayakyollarına şiirleri yazan. Ayrıca bütün roman boyunca kafedeki yazar başta olmak üzere “siz” diye hitap ettiği sanatçıların genel tavır ve tutumlarını eleştirip onların karşısında durmaktadır. Ünlü bir sanatçının arkasından çevirdiği oyunlardan dolayı Hamdi adlı arkadaşının Doğu’ya sürülmesi onun sanatçılara olan tepkisini arttırmıştır. Hamdi sürüldüğünde dahi onları önemserken, Şaban onların ikiyüzlülüklerini kendine dert edinmiş ve her fırsatta karşısındakine bu ikiyüzlü yönlerini aktarmıştır. Örneğin karşısındaki sanatçı kişinin yeni kitabı çıkmıştır. Şaban, önce kitabın üstündeki fotoğrafa dikkat çeker ve imalı bir dille yeni çıktığı için kitabı yanında taşıdığını, karıştırdığını en önemlisi de hayran hayran baktığını ifade etmektedir (Yücel, 1975: 9-10). Buna benzer imalı söyleyişler romanda sık geçmektedir. Yine ilerleyen sayfalarda sanatçıların birbirlerine karşı oyun oynadıklarını, her ürün ortaya koyduklarında estetik bulmasalar bile birbirlerini beğendiklerini dile getirmektedir. Oysa kendilerinden başka kimseyi önemsemediklerini söylemektedir. “Camus’den söz açılıyordu: ‘Kenterin biri’, deyip çıkıyorlardı; Dostoyevski’den söz açılıyordu: ‘Kaçık ve tutucu, hem de tutucu ve kaçık!’ diyorlardı; Mustafa Kemal’den söz açılıyordu: ‘İyi bir asker’, deyip çıkıyorlardı, kendi dışındakilere verebilecekleri en büyük ödün de bu oluyordu.” (Yücel, 1975: 68-69). Sanatçıları sürekli eleştiren Şaban, yazmaya başlamasının sebeplerinin arasında onların bu sahte tutumları olduğunu söylemektedir. Ancak sadece o değil üslup ve dildeki değişime de dikkat çekmektedir. Bu şekilde bir yandan sanatçıları ve ürünlerini, davranışlarını eleştirmekte hemen ardından kendi sanat anlayışını her yönüyle ortaya koymaktadır. Kendi sanat anlayışıyla ilgili ise ne zaman yazmaya başladığından, neleri konu edindiğine kadar her ayrıntıya yer vermektedir. İlk mesele yazmaya ne zaman, nasıl başladığıdır. Ağzı soğan kokan, şişman bir kadınla nişanlısını aldatır ve sonrasında ayrılırlar. İlk defa bu ayrılmanın etkisiyle gazinonun ayakyoluna girip kadınları, özellikle nişanlısını eleştiren bir yazı yazar ve arkası gelir. Ancak burada anlatıcı çocukluğunda yaşadığı iki olayın daha onu yazmaya yönelttiğini belirtir. İlk geceleri annesi ve ablası ile aynı yatakta yatarken bunaldığında kaçmak için tuvaleti tercih etmesidir. Diğer de bir çift kırmızı yemenidir. Oğluna yemeni almak isteyen genç biri ayakkabıyı onun ayağında denemek ister. Ayağına giydiği sırada “Yaşlı dükkâncı” yemeniler artık senin deyip gönderir. Bu borcu ödemek için yıllarca ayakyolundan ayakyoluna dolaşır insanlara seslendiğini belirtmektedir (Yücel, 1975: 45, 50, 130-133). Burada çevresel faktörlerin yanında ürün ortaya koyan sanatçı kişinin

psikolojik arka planını sunduğu söylenebilir. Çocukluğunda yaşadığı olayların kişiye etkisi, nişanlısını aldatmasının ve ayrılmasının yarattığı psikolojik hal onu yazmaya sevk etmektedir. Diğer yandan yazma amacını okuyucu ile paylaşmaktadır. Kendisini mağaradaki ilk insana benzeten anlatıcı onlar gibi eline aldığı taş, kömür vb. ilk nesneyle yaşam içinde yaptığı mücadeleleri haykırmak, yazmak, çizmek istemektedir. Bu yönüyle kendini Sait Faik Abasıyanık'ın "Haritada Bir Nokta" hikâyesindeki kişiye benzetmekte ve yazmasaydım deli olacaktım demektedir. Tıpkı oradaki kişi gibi gözüne çarpan tüm haksızlığı, çarpıklığı, yalanı, hileyi hemen o anda ayakyolunda özgürce şiire dökerek dile getirmeyi amaçlamaktadır (Yücel: 1975: 18, 59, 125). Roman boyunca anlattığı şekilde ne zaman bir sorun ya da sıkıntı ile karşılaşsa eyleme geçip kendini ayakyoluna kapatıp yazmaktadır. Şiirde kullandığı dil hakkında da açıklamalarda bulunur. Doğruları ilk insanın en doğal sesiyle dile getirmeyi tercih etmektedir. Buna ek olarak doğruluğu, onuru kaybetmemiş insanların diliyle onlara seslenmektedir (Yücel, 1975: 87). Kullandığı bu dille ulaştığı okuyuculardan bahsetmektedir. Bir kahvede otururken kır saçlı adam Şaban'ın elindeki kitabı alır sonra da beğenmeyip masaya atar. Şaban'a Vatandaş'ın şiirlerinin daha iyi olduğunu söyler ve neden beğendiğini açıklar. Boş şeylerden bahsetmeyip doğruyu söylemesini önemsemekte ancak ayakyoluna yazıldığı için kalıcı olmamasına üzülmemektedir (Yücel, 1975: 89-90). Sanatçının ekonomik durumunu ise dergicilik üzerinde açıklamaktadır. Hakkında şiirler yazdığı ve kızdırdığı müdürü, Şaban'a çıkaracağı dergiye eserlerinden yazmasını teklif etmektedir. O, buna itiraz eder. Bunun üzerine müdür Şaban'a cebindeki paraları saydırır ardından ona kabul ederse daha fazlasını vereceğini söyler. Şaban her ne kadar parasız olsa bile onun sunduğu maddi kazancın onu özgürlüğünden edeceğini, ona boyun eğmek zorunda olacağını hissetmektedir (Yücel, 1975: 142-151). Sanatçının ürününü ortaya koyarken ve onu okuyucuya sunarken özgür olabilmesi önemli bir çabadır. "Sanatçıların çoğu dağıtımın sağladığı avantajları elde etmek istediğinden, içinde buldukları dünyanın dağıtım sisteminin neyi kabul edebileceğini göz önünde bulundurarak çalışırlar" (Becker, 2013: 135). Tahsin Yücel, yarattığı sıra dışı roman kişisiyle bu konuyu gözler önüne sermeye, onun sistem dışı hareket ederek özgür kalabilmesini göstermeye çalışmıştır. Anlaşılacağı üzere Şaban şair olarak sanki bir poetik kitap yazarcasına hemen hemen tüm meselelere değinmeden edemez. Bir yandan başka sanatçıların eleştirisini yaparken diğer yandan kendi sanatını anlatma derdindedir.

Pınar Kür'ün *Yarın Yarın* romanında şiir sanatı ve şairlik çeşitli biçimlerde konu edilmektedir. Romanda şair (ozan) olarak öne çıkan kişi Doğan'dır. Okuyucu onu daha çok Selim'in gözünden tanımaktadır. Politik kimliği ve düşünceleri ile öne çıkan Doğan'ın şiire bakış açısı ya da şiirleri hakkında çok bir bilgi bulunmamaktadır. Doğan'ın öne çıkan özelliği "devrimci ozan" olmasıdır. Bir yerde Selim, onu değerlendirirken gerekli olanlara değer veren, güzeli seven, onu arayan birisi olduğunu düşünür ve bunu da Doğan'ın ozan olmasına bağlar (Kür, 1976: 29). Başka bir yerde ise daha çok "işkence" üzerine yaptıkları sohbet sırasında Doğan'ın ozan olması gündeme gelmektedir. İşkence sırasında konuşmayan bir kişinin içinde bulunduğu durumu Doğan taksit yerine inatla otobüse binmeye çalışan bir insana benzetmektedir. Bunun üzerine Selim ona her konuyu gündelik bir meseleye indirgemesinin şairlikle örtüşmediğini belirtir. Doğan ise tam tersine sırf bu nedenle güzel olanın doğru ya da yanlışlığını düşünmeden kabullenmediğini ve gündeliğe indirgeyemediklerini benimseyemediğini dile getirmektedir (Kür, 1976: 229). Bu iki roman kişisi böylece "güzel"lik meselesi ve şairin ona bakış açısı üzerine kısa da olsa durmaktadır. Selim'in daha çok "güzel"i yüceltme arzusundadır. Sıradan olanın güzel olamayacağı algısını beraberinde getirmektedir. Doğan ise tam tersi konumda yer alıp bu düşüncenin yanlışlığına vurgu yapmaktadır. Selim, Paris'te bulunduğu sırada ise şairler ve şiirle yakın ilişki içinde olmuştur. Ev sahibi Madame Drevet, ona kaldığı odada daha önce Charles Baudelaire'in kaldığını söyler. Bu andan itibaren Selim kaldığı odaya farklı bir anlam yüklemektedir. Baştan ayağa her şey yenilenmiş gibidir ve odaya saygısı artmıştır. Girer girmez her yerde ona ait bir işaret var mı diye araştırmaya başlamış, kirli duvar kâğıdında dize ya da şiir taslağı bulurum hayaline kapılmıştır. Sadece burada değil Paris'in her köşesinden sanatçılara dair böyle izler bulup onlar hakkında düşler kurmaktadır. Ayrıca bunu bir fırsat bilip kendisiyle Baudelaire arasında bir bağ oluşturmuştur. Yaşamın acısıyla tatlısıyla her anını tüm yönleriyle yaşamayı başarmış şairi kendine örnek almıştır (Kür, 1976: 138-140). Bu kısımlar Selim'in kafasında şairi ya da genel anlamda sanatçıyı yüceltmesinin birer ifadesidir. Özellikle Baudelaire'e duyduğu saygı kız arkadaşı Josette'e kadar devam etmektedir. O, hem Baudelaire'in hem de Victor Hugo'nun büyüklüğünü tartışmaya açmaktadır. Bu tartışmaların merkezini ise ideoloji belirler. Ona göre aldıkları burjuva eğitimi sonucu bu şairleri bilmek zorunda kalıyorlar. Öte yandan okur-yazar çevre, temel kaynaklar yerine başka kaynaklara yöneliyor. Sadece

bunları değil aynı zamanda entelektüeller arasında bazı kişilerin ve kitapların “moda” olmasını eleştirmektedir. Önce yine moda bir davranış olarak Selim’in Baudelaire kitabının ciltli olmasıyla dalga geçtikten sonra dizeleri abartılı okuyarak ironisine devam etmektedir. Sonrasında ona Nazım Hikmet’i tanıyıp tanımadığını sormuştur. Selim biraz deyince de kendi ülkesine ait şair Nazım Hikmet yerine Baudelaire daha yakından bilmesini eleştirmiştir. Josette’nin bu konuşmaları ve siyasi düşünceleri Selim’i derinden etkilemiştir. Sonrasında anlatıcı Selim’in sorgulamalarını okuyucuya aktarmaktadır:

“Örneğin, Josette, Nazım Hikmet’i Baudelaire’den daha iyi tanıyordu; kendisi ise Baudelaire’i Nazım Hikmet’ten daha iyi biliyordu. Öz yaşantısından bulduğu bu örnek çok anlamlı geldi Selim’e!... Şiir gibi çok öznel bir sanatın algılanmasında bile, işin içinde dil benzemezliği gibi çok önemli bir engel olduğu halde bile, sınıf ayrılıkları ulusal ayrılıklardan daha önemli rol oynuyordu demek. Çocukluk yılları boyunca, Hugo, Baudelaire ezberlemek zorunda bırakılmış şiir sevmez, bir kız, on sekizine geldiğinde, yabancı bir ozanın dizelerini işitiyor, şiir sevmezliğine karşın onu duyuyor, ona ısınıveriyordu. Çünkü o yabancı ozanın dedikleri, Hugo’nun yiğitlemelerinden, Baudelaire’in sevda sözcüklerinden daha yakındı özüne. Sınıflı bir toplumun sınıf bilincine ermiş bir kızydı Josette. (...) Oysa Selim, sınıf bilincinden öylesine yoksun büyümüşü ki, burjuvalığını bile bilememişti” (Kür, 1976: 153).

Şiir gibi dile dayalı bir sanat dalında Josette’in aldığı zevke dikkat çeken Selim ideolojik yaklaşımla aynı zamanda sanatçıların farklılıklarını öne çıkarmaktadır. İkisinin yaptığı bu konuşmalarda burjuva eğitiminin sunduğu şairler değersizleştirilirken sol ideoloji içindeki Nazım Hikmet yüceltilmektedir. Başka romanlarda başka Türk şairler ile kıyaslanarak verilen Nazım Hikmet burada Fransız sanatçılarla karşılaştırılmaktadır. Romanlarda sol ideoloji için bir sembol olmaya devam etmektedir. Burada ideoloji ile sanatçının yüceltilmesi ya da değersizleştirilmesi birbirine paralel ele alınmaktadır. Nazım Hikmet yüceltilirken burjuva sınıfının sanatçısı olarak düşünülen Baudelaire değersizleştirilmektedir. Nazım Hikmet üzerinden şiirin ideolojik boyutu başka şekillerde yine ele alınmaktadır. Konu roman kişilerinden Seyda üzerinden okuyucuya verilmektedir. Öncelikli olarak Seyda’nın anne babasının tutumu aktarılmaktadır. Öğretmen olan anne, babası gittikleri yerlerde ırkçı, komünist gibi çeşitli yargılamalara maruz kalmıştır. Anlatıcının aktardığına göre ikisi de değillerdir. Burada komünist

olmadıklarını anlatmak için yine Nazım Hikmet'ten bahsedilmektedir. Onlar sadece “pembe pelir kâğıtlardan” “alçak sesle” onun şiirlerini okumaktan öte bir eylemde bulunmamıştır. Seyda ise evde duya duya bu şiirleri ezberlemektedir. Annesi edebiyat öğretmeni olduğundan o, yalnızca Nazım Hikmet değil Yahya Kemal Beyatlı'nın ve Divan edebiyatının şiirlerini de okumaktadır. Kısacası şairlere merak politik bir meseleden çok şiir sevgisi ile ilgili olduğu anlaşılmaktadır. Ancak ilerleyen zamanlarda vekil önünde okuyacağı şiir söz konusu olduğunda yine şiirin politik yönüne Nazım Hikmet ve Yahya Kemal üzerinden değinilmektedir. Vekile okunmayacak şiirler Nazım Hikmet'in “Salkım Söğüt”, “Mehmetçik Memet”, “Denize Hasret”dir. Özellikle son şiirle Yahya Kemal'in “Deniz Türküsü”nü birbirine karıştırmaması vurgulanmaktadır. Sonunda vekil ise daha “milliyetçi” olduğu söylenen yine Yahya Kemal'in “Akıncılar” şiirini okumasını istemektedir. Tüm bu süreç şiirin ve şairin ideoloji ile olan yakın ilişkisinin yansımalarıdır. Ancak sadece ideolojiye değil şiirlerin estetik yönlerine de değinilmektedir. Ancak anlatıcı burada yine Seyda'nın onu daha iyi anladığını dile getirerek Nazım Hikmet'in şiirini daha öne çıkarmaktadır (Kür, 1976: 92-96). Bundan önce iki şairin karşılaştırılması romanlarda sık karşılaşılan bir durumdur. Ancak bu karşılaştırma sadece kurmacaya özgü değildir. Her ikisinin arkadaşı olan Vâlâ Nureddin yapmaktadır. Yahya Kemal geçmişi en ince ayrıntısına kadar hatırlarken, Nazım Hikmet'in ise ondan bihaber yaşadığını anlatmaktadır. Bu nedenle Yahya Kemal'in geleneğe sahip çıktığını düşünmektedir (Nureddin, 1969: 14). Her ikisi bu anlamda hem romanlarda hem de gerçek yaşamda sembol kişiler olmaya devam etmektedir. Seyda'nın Nazım Hikmet'in şiirlerini ezbere okuması üzerinden yine ideolojik tartışmalar yapılmaktadır. Bu sefer Selim, Doğan ile ülkedeki siyasi durumları, üniversite gençliğini, aydınları konuşurken Seyda'yı örnek vermektedir. Ancak Doğan, ezbere şiir okumasının, onun iyi bir Marksist olduğunu gösteremeyeceğini belirtmektedir. Devamında ise Nazım Hikmet'in “Mektup” şiirini örnek vermektedir. Bu şiire gönderme yaparak onun Nazım Hikmet'i kendileri gibi sevemeyeceğini ve anlayamayacağını çünkü onun burjuva (varsıl) bir kadın olduğunu dile getirmektedir (Kür, 1976: 253-254). Devrimci şair Doğan, Seyda'yı sınıf olarak başka bir kategoride gördüğü için bu düşüncelere sahiptir denebilir. Bu şekilde o, hem şairi yüceltilmekte hem de şiirin ideoloji ile olan bağını gözler önüne sermektedir.

Leyla Erbil'in (1931-2013) *Tuhaf Bir Kadın* (1971) eserinde Nermin şiir çalışmaları olan roman kişisidir. Ancak şiir onun için sadece bir uğraşı değil başta annesi olmak üzere toplumla yaşadığı tüm çatışmalarda sığınabileceği tek alandır (Erbil, 2009: 17). Bu nedenle etrafında şairler hep bulunmaktadır. Böyle bir durumda özellikle Lambo'nun meyhanesindeki şairlere şiirlerini okumak istese bile çekinmektedir. Lambo'dan yardım ister. O da Nermin'i bir şairle tanıştırır. Şiirlerini okumak için Çardaş adlı meyhanede buluşurlar. Nermin her ne kadar ona şiirlerinden bazılarını okumuş olsa da beklediği tepkiyi alamamıştır. Sadece bol bol yazıp bir kenara atmasını ve şiirin arkasını bırakmamasını öğütlemektedir. Ayrıca "O" diye hitap ettiği şair ona sadece daha önce okuduğu kitapları önermiştir (Erbil, 2009: 15). Burada genç bir şairin ünlü olma yolunda verdiği uğraşmayı görmek mümkündür. Aynı zamanda "o" ünlü şair sayesinde sanatçıların yüceltilmesi de okuyucuya verilmektedir. Özellikle sanata yeni meyletmış genç kişilerin ünlü sanatçılarla olan ilişkilerinde öne çıkan hayranlık vurgulanmaktadır. İlerleyen zamanlarda karşılaştıkları olsa da sonuncusunda Nermin şiir yazmadığını söyler. Ancak burada daha çok "O"nun sanatçı kişiliği üzerinde durulmaktadır. Baştan beri "garip" olarak değerlendirdiği kişiyi yine aynı ifadeler ile okuyucuya vermektedir Nermin. Sonrasında ise Haydar ile Baylan'da yaptığı sohbet sırasında konu gündeme gelmektedir. Haydar onun sandığı gibi olmadığını ve kadınlarla ilgilenmediğini söyler. Bu durum roman boyunca erkek sanatçılardan, şairlerden çok çekmiş olan Nermin'in hoşuna gitmektedir. Sonrasında sanatçılar üzerine karşılıklı değerlendirmeler yapmaktadırlar. Nermin tanıdığı sanatçıların çoğunun kaçık ya da kaçık taklidi yaptığını söyler. Ardından çoğunun Fransız edebiyatından derleme yaptıklarına, bir kısmının da "gerizekalı" olduğuna değinir ve onların mı Türk edebiyatını kuracağını sorar. Haydar ise onu onayladıktan sonra Türk edebiyatını bu kaçık sanatçıların ve Nermin'in kuracağını belirtir (Erbil, 2009: 49). Burada Nermin'in sanatçılar üzerine çeşitli yönlerden ağır eleştiriler getirdiği görülmektedir. Öncelikli olarak onların psikolojik durumlarını değerlendirdiği görülür. Onların güvenilir kişilikler ortaya koymaması hatta Fransız edebiyatını taklit etmeleri sorunun temelidir. Türk edebiyatında Tanzimat Edebiyat'ından başlayarak sanatçılar dönem dönem Batı'ya özenmişlerdir. Fethi Naci, 1991 tarihli yazısında dahi bu sorunu gündeme getirmektedir. "Bugün edebiyatımızda da böyle bir 'ithal ikamesi' sorunu var: Çoğu edebiyatçı, eserinin özünü de batıdan ithal ediyor" (Naci, 1992: 6). Anlaşılacağı üzere Nermin

burada Türk edebiyatında değişmeyen bir olguyu, özenti meselesini gündeme getirmektedir. Aynı zamanda yaptığı ağır eleştirileriyle Nermin, sanatçıyı değersizleştirmektedir. Değersizleştirme çeşitli şairler ile tekrar tekrar gündeme getirilmektedir. Örneğin Lambo'nun meyhanesinde karşılaştığı M.S.'nin önce kişiliğine dair yaptığı gözlemleri okuyucuya aktarmaktadır. Şairin davranışları Nermin'in "kaçık" tanımını doğrular biçimdedir. Şairin öfkeli olduğunu, tiklerinin bulunduğunu bu nedenle sakat gibi davrandığını düşünmektedir. Ardından sanatını eleştirmektedir. Büyük sözler ve Fransız edebiyatından dizeler söyleyerek kendini üstün şair gibi göstermeye çalıştığını aktarır. Ayrıca diğer şairleri karşı "kılıca lokma yapmalı bunları" diye onları öldürme niyetini gösterir bir düşünceye sahiptir. Nermin göre M.S.'nin iyi bir eseri yoktur ve "ortalama memur şiirleri"dir yazdıkları (Erbil, 2009: 42). Onun davranış olarak da sanatıyla da Nermin'in bakış açısıyla değersizleştirildiğini görmek mümkündür. Sonunda benzer bir biçimde Nermin, Lambo'nun meyhanesinde tanıştığı şairler başta olmak üzere sanatçılar hakkında şu kanaate varmıştır:

"Şimdiye değin Lambo'da birçok sanatçıyla tanıştım. Tanımadığım UUVYZ'dir çok çok. Onlara ne vakit şiirden, siyasetten söz açsam, ne vakit onlarla insanlık gereği bir dostluk kurmak istesem ya da bildiğim bir konu üzerinde ciddi olarak tartışmaya yeltensem alaylı, takılmalı bir havaya girdiler; sözleri, konuyu boğuntuya getirip işi ya sululuğa ya da kavgaya döktüler. Ne vakit iş aradığımı, yardım edip edemeyeceklerini sorsam, kaçtılar. İçlerinden hiçbirine sanat dışı, insan merakı dışı bir ilgi duymadım, aksine erkek oluşları hiç ilgilendirmede beni. Onlar hakkında aşağı yukarı iki yıllık bir deneme sonucu vardığım karar şuydu: Olduklarından büyük görünmek istemek" (Erbil, 2009: 45).

Bu eleştiriler başka yönlerden yine devam etmektedir. Yukarıda işaret ettiğimiz üzere erkek şairlerin (genel anlamda sanatçıların) kadınlara yaklaşımlarıdır. Roman boyunca anlatıcı-kişî Nermin bu konuyu çeşitli açılardan okuyucuya sunmaktadır. Alıntının devamında Haydar şairlerin erkek erkeğe ne konuştuklarını Nermin'e aktarmaktadır. İronik bir biçimde ad ve soyadlarının baş harflerini verildiği sanatçıların hemen hepsi Nermin'in onlara asıldığını ama yüz vermediklerini dile getirmektedirler. Sanatçılardan birisi ise Nermin'in cinsel birliktelik için onun çağırmasına hazır olduğunu ima etmiştir. Ama daha da önemlisi hikâyeci M.E. ve şair R.R.'e ile yüzleştikleri andır. M.E., garsiyonerliğinde R.R.'nin Nermin'le birlikte olduğu dedikodusunu yaymaktadır. Nermin karşılaştığında onlarla hesaplaşma yoluna gider. Lambo'da önce orada bulunan

ve dedikoduyu yayan M.E.'yi sonrada içeri giren R.R.'yi sorguya çekmektedir. İkisi de gerçeğin ne olduğunu açık açık dile getirmez. Sonunda Lambo ile konuşmaları tüm yaşananların özeti niteliğindedir:

“- Ayıp değil mi Mosyo Lambo, benim buraya erkek aramaya geldiğimi mi sanıyorlar? - Eh, erkek bunlar, erkekler böyledir. - Yani bana annenin dizinin dibinden ayrılma mı demek istiyor bu yobazlar, beni bir arkadaş olarak göremezler mi, ya da bir kız kardeş gibi? -Olmaz bre kızım, nasıl olur, erkek bunlar, sen onların kız kardeşi değilsin ki” (Erbil, 2009: 45).

Erkek sanatçıların Nermin'i “kız kardeş” olarak görmemeleri sadece cinsellik üzerine kurulmuş ilişkiler bununla kalmaz. İlerleyen zamanlarda Nermin bu sefer daha radikal bir çıkış ile bu konuyu farklı boyuta taşımaktadır. Nermin ve Meral; Degustasyon'da bir masada oturan ozan R, I, K, L, 0 ile karşılaşmıştır. Asıl niyetlerinin farkında olan kadın kahramanlar onlara sert tepkiler vermiştir. Ancak en sertisi yine Nermin'den gelmiştir. Onlarla büyük bir hesaplaşmaya girerek onları küçük düşürmüştür. Yüzlerine karşı onunla kimin yatmak istediğini açıkça sorduktan sonra Türk aydınının tek acısının kadınlarla yatmak olduğunu ima eden sözler sarf etmektedir. Sonra ayrıldıklarında Meral'e tüm yaşadıklarını özetlemektedir:

“Onlar, bizi kabul etmek istemiyor. Onlar, aralarında görmek istemiyorlar Türk kadınına, bakma öyle her birinin Atatürk devrimcisiyim diye aslan kesildiğine, kendileriyle eşit olmamızı, bizim de salt sanat konuşmak için, sanatçı dostlar edinmek için oralara girip çıkmamızı yediremiyorlar erkekliklerine, zora gelince çıkarıp bilmem nerelerini göstermeleri bundan” (Erbil, 2009: 63).

Nermin'in bu sözleri erkek sanatçılar arasında kadına nasıl bakıldığının özeti olarak düşünülebilir. Nermin sanatçılar arsında bile kadını ikinci sınıf gören bu bakış açısını irdelemiştir. Eser boyunca sert tutum ve eleştirileriyle sanata cinsiyetçi yaklaşıma yeni bakış açıları kazandırdığı söylenebilir. Romanda ele alına diğer bir konuda sanatın ideoloji ile olan bağıdır. Bu noktada öne çıkan isimlerden biri şair Halit'tir. Roman kişilerinden Halit, Nermin ile Çardaş'ta otururken ona tutukluyken yapılan işkenceleri ayrıntılarıyla anlatmaktadır. Ayrıca tutukluluğun yanı sıra köyüne sürgüne gitme cezası almıştır. Öncesinde Nermin, Lambo'ya uğradıklarında sanatçılarla yeni tanıştıklarını söylerken yine bu konuya dikkat çekecek biçimde sürekli şairler de dâhil olmak üzere hepsinin hapisneden yeni çıkmalarına vurgu yapmaktadır (Erbil, 2009: 15). Romanda

bu şekilde sanatçıların düşünceleri nedeni ile çeşitli cezalar aldığı okuyucuya verilmektedir.

Kemal Tahir'in (1910-1973) romanlarında yine şairler ve şiir ile karşılaşmak mümkündür. *Yol Ayrımı* (1971) romanında Selim Nuri adlı kişi şair olarak okuyucu karşısına çıkmaktadır. Arkadaşları ile birlikte çıkarttığı “Kurtuluş” adlı derginin tüm işleri ile ilgilenen Selim Nuri aynı zamanda orta ikiden beri şiirle uğraşmaktadır. Roman boyunca onun şiir uğraşısının farklı yönleri okuyucuya sunulmaktadır. Uzun zamandır şiirle uğraşmasına rağmen henüz büyük ve etkili bir şiir ortaya koyamamıştır. Romanda yine de edebiyat tutkunu olan Selim'in önce yazma ve kelimeler üzerinde düşünme süreci aktarılmaktadır. İlk olarak şiirin tematik yönüyle ilgili bir değerlendirme söz konusudur. “Yol Ayrımı” bölümünde Selim, Cambaz Kadı Medresesi'nde dergi için Şinasi'den atasözleri seçmektedir. Neden şiirinde aşkın yer etmediği anlatıcı tarafından okuyucuya aktarılmaktadır. Selim Nuri, şiirle uğraştığı halde günlük hayatında sevgiden uzak durmuş bir kişidir. Bu nedenle şiirinde aşktan çok ölüm konusu yer almıştır. Diğer yandan ilk şiirlerinde bu konuyu ele almaktan da çekinmektedir. Gazeteci arkadaşı Murat onu cesaretlendirmektedir. Murat ona üzülmemesini şiirlerinde ölüme teslimiyetten çok karşı koyma olduğunu belirtmiştir (Tahir, 2016: 300). Başka bir yerde ise daha çok üslup çalışmasının okuyucu ile buluşturulduğu görülmektedir. Birinci Şube'ye sorgu için getirildiğinde beklerken yanına kitap almadığından yazdığı şiirin dizeleri ile uğraşmaktadır. Dört beş gündür “Geçer günler geçer günler / geçer ölümler düşümler” sözleri üzerine düşünerek vakit geçirmektedir. Beklerken de gözlerini kapatıp şiire son halini vermeye çalışır (Tahir, 2016: 316-318). Burada anlatıcı bir şairin yazma sürecini okuyucu ile paylaşmaktadır. Şairin teknik ve anlam ile yaptığı mücadelenin yansımasıdır ortaya konan. Ayrıca yine çıkardıkları dergiden dolayı kovuşturulmaları sanat ideoloji ilişkisinin bir yansımasıdır. *Esir Şehrin İnsanları*'nda (1956) ise birkaç başlıkta konu ele alınmaktadır. Romanda İhsan'ın çıkardığı *Karadayı* gazetesinde toplanan sanatçı çevresi içinde şairler de bulunmaktadır. İhsan hapse girince dergi yönetimini eşi Nedime devralmış, roman başkişisi Kâmil Bey ise ona yardım etmektedir. Toplantıların birinde “üstat” diye anılan büyük bir şair ile iki genç şair yer almışlardır. Üstat burada yarım saat kadar kendisine rakip olan şairi sert bir şekilde eleştirmektedir. Eleştirisi daha çok kullandığı sözcükler ve üslubu üzerinedir. Şairlerin değersizleştirilmesinin ve rekabetin bir yansımasıdır. Sonrasında ise değersizleştirme

meselesi başka yönden yine okuyucu karşısına çıkmaktadır. Nedime Hanım ve Kâmil Bey, şairler gittikten sonra onların düştükleri durumu sert dille eleştirmektedirler. Bu ikisi için o gün gelen Yunanlıların yenilmesi haberi daha önem arz etmektedir. Ancak üstadı ilgilendiren ise gazetede hakkında yazılan eleştiri yazısıdır. Nermin Hanım'ın halkını böyle bir zamanda yalnız bırakan bu sanatçıların nasıl Türk şairi olduklarını sorması üzerine Kâmil Bey uzun bir açıklamada bulunmaktadır. Eleştirileri daha çok sadece kendilerini düşünen insanlar olduğu ve geçmişe, sembollere sığındıkları üzerinedir. Bunun üzerine Nedime Hanım da kendi eleştirilerini dile getirmektedir. Onlara asıl ihtiyaç duyulan dönemde kaçtıklarını söylemektedir (Tahir, 2005b: 239-242). Görüldüğü üzere toplumsal olaylar karşısında tepkisiz kalan sanatçıların sert bir dille eleştirilmeleri söz konusudur. Bu tür yaklaşımlara romanın ilerleyen kısımlarında devam eder. Kâmil yine sanki yukarıdaki geçen olayların nedenini arar gibidir. Önce büyük şairlerin Leylâ, kamış ve ahulara şiir yazdıklarını dile getirmektedir. Vatan yerine bunlarla uğraşmalarını evli olmamalarına, çocuksuz olmalarına bağlamaktadır (Tahir, 2005b:270). Bu sefer eleştirisini Nedim üzerinden yapmaktadır. O dönemde de benzer olayların olduğunu, bir yanda Lale Devrin'de yoksulluk, açlık varken şairin bireysel konular ile ilgilenmesini yermektedir (Tahir, 2005b: 278). *Esir Şehrin Mahpusu* (1961) romanının da başkişisi olan Kâmil burada ise başka bir şair üzerine değerlendirmelerde bulunmaktadır. *Alemdar* gazetesinde Tokadizade Şekip Bey'e ait olan eskiden bayramlık denilen şiir örneğini ele almaktadır. Bayramlık olmasına rağmen karamsar bir üslup taşıdığı için kötü bulmuştur şiiri (Tahir, 2007: 113). Her iki olayda şairlerin toplumdan uzak durup daha çok bireysel duygularla uğraşmaları eleştirinin özünü oluşturmaktadır. Kemal Tahir'in toplumcu sanat anlayışına sahip olması bu düşünceleri romanda işlemesinin başlıca nedenidir. *Bozkırdaki Çekirdek* (1967) romanında ise sanatın ideoloji ile bağı okuyucuya aktarılmaktadır. Keşiş Düzen'de Müdür Halim Akın, Müdür Yardımcısı Nuri, Öğretmen Cemal ve Emine Hanım bir köy enstitüsü kurmak için bulunmaktadır. Bu sırada Milli Eğitim Müfettiş'i Şefik Ertem kampı ziyarete gelir. Geliş sebebi bir soruşturmadır ancak o sırada enstitüler ile ilgili gelişmeler hakkında oradakileri bilgilendirir. Bakanlığın değiştiğini, sürekli Köy Enstitüleri'ne yükleneceklerini ve sürekli bir yerlerden ihbarlar geldiğini aktarmaktadır. Bu ihbarlarda suç delili kabul edilen ise bazı şiirlerdir. Her ne kadar Halil Akın bu durumu şaşkınlıkla karşılasa da sonuç değişmemektedir (Tahir, 2005a: 440-441). Siyasi

bir içeriği olmasa bile şiirlerin bir suç delili olarak kabul edilmesi sanatın ideoloji ile ilişkilendirilmesine örnek teşkil etmektedir. *Hür Şehrin İnsanları*'nda (1976) şiirle uğraşanlardan ilki Ertuğrul Hikmet'tir. Anlatıcı onu hem şair hem boksör olarak tanıtmaktadır. Başlangıçta sanatçılığı hakkında iki özelliğe dikkat çekmektedir: Hikmet; aruz vezniyle yazar, şair olduğu için de sızincaya kadar içer (Tahir, 2015: 11). Daha sonra arkadaşları Şahap'ın ağzından onun ve başkişi Murat'ın şairliği karşılaştırılmaktadır. Şahap'a göre Hikmet, Murat'tan daha iyi şairdir. Murat'ı amatör, onu ise sahici bulmaktadır. Hikmet'in bir yandan olayları yaşarken diğer yandan da şiir tasarladığını belirtir. Bir yerlerde okuduğu şairlerin annelerinin cenazelerini taşırken akıllarında ise şiir yazmakla meşgul olurlar ifadesi ile desteklemektedir (Tahir, 2015: 73). Ardından Şahap'ın annesinin ölümü üzerine Murat ve Hikmet, bu mevzuda nasıl şiir yazılacağına dair düşüncelerini aktarmaktadır. Onun zor bir konu olduğu, yaşlanınca daha çok bu konunun işlendiği, şiirle gerçeğin birebir örtüşmediği, hislere uygun dizelerin olmadığı vb. konuştukları konulardır. Sonunda Murat, beğenmese de yazdığı şiiri Hikmet'le paylaşır. O da beğenmediğini dile getirir (Tahir, 2015: 97). Anlaşılacağı üzere şiirle uğraşan diğer bir kişi de Murat'tır. Murat'ın kâtip olarak avukat yanında işe alınmasında şiirle uğraşması etkili olmuştur. Ayrıca işe girdikten sonra para biriktirip şiirlerini kitap halinde basmayı hayal etmektedir (Tahir, 2015: 182, 213). İlerleyen sayfalarda Murat'ın şiir yazma süreci ile okuyucu tekrar karşılaşmaktadır. Dün gece yazmaya çalıştığı şiiri bitirmeye çalışır ve daktiloya geçirir. Sonrasında şiir üzerine tekrar düşünmektedir. Dizelerin kendisi istemeden son halini aldığını belirttikten sonra içinde bulunduğu şu anki durumu yansıtmadığını vermektedir. Sebebi ise gerçek yaşamda yaşadığı karmaşık aşk ilişkisidir. Aslında Murat, Safo'yu Kadriye isimdeki kadınla aldatmaya hazırlanmaktadır. Bu nedenle yazdıklarının uydurma aşk şiirleri olduğunu düşünür. Dolayısıyla ifadelerde sanat ile gerçeğin ne kadar örtüştüğü ve ilhamın yazmada etkisi konu edilmektedir denebilir. Şiirindeki "İşte Allah ve sevda ve işte sen tertemiz" dizesini gözden geçirirken tekrar Celil Bey'in hanımının bir zamanlar birisine ilham olup olmadığını sorar. Diğer taraftan tekrar yaşadığı çelişkiyi, Kadriye ile Safo'yu düşünür. Başka yerde yine Safo için şiir yazarken Kadriye'yi düşünmenin pis bir durum olmasına vurgu yapar (Tahir, 2015: 344, 353). Yani yine konu uydurma aşk şiirleridir. Murat'ın etrafında şiirle şekillenen diğer bir başlık ideolojidir. Önce Mehmet Akif Ersoy ile bu konu gündeme gelmektedir. Ondan mektup alan Hacı İsa Efendi onun

siyasete karışmamasını dile getirmektedir. Murat ise bunun mümkün olamayacağını tarihe bakıldığında şairler ve diğer sanatçıların bir şekilde ona bulaştıklarını dile ifade eder (Tahir, 2015: 160-161). Sonrasında Celil Bey'in eşiyle avukatlar hakkında konuşurken yine buna benzer bir durumdan bahsetmektedir. O zamanda avukatların memleketin genel durumundan dolayı rahat olamadıklarını söyleyip böyle dönemlerde edilecek sözlerin tehlikeli olduğuna dikkat çeker. Kendi de şiir yazarken bu tehlikenin farkında olduğunu açıklama gereği hisseder (Tahir, 2015: 351). Bu konu Nazım Hikmet'le birlikte yeniden ele alınır. Mualla, Süheyla (İnci) ve Fatma ile birlikte şiir üzerine sohbet eden Murat konu Nazım Hikmet'e geldiğinde her ne kadar "Karıma Mektup" eserini okusa bile onu sevmediğini belirtir. Sevmeme sebebi olarak da onun siyasi düşüncelerini göstermektedir. Fatma ise siyasi düşüncelerini anlamadığını ancak şiirlerini sevdiğini dile getirmektedir. Nazım Hikmet çerçevesinde başka bir konu ise şiirler üzerine yapılan yorumlar ve eleştirilerdir. Kitapta en çok da onun şiirleri hem bir şair hem de okuyucular tarafından değerlendirilmektedir. Konu deniz üzerine yazılan şiirlerden açılmıştır. Mualla, Yahya Kemal'in bir şiirini, İnci Tevfik Fikret'in "Mavi Deniz"ini söylerken Fatma Nazım Hikmet'in "Bahri Hazer"inden dizeler okumaya başlar. Bu arada Yahya Kemal'in "Gece"sinden bir dize ile Victor Hugo'dan "Dalgalar bize doğru" dizesi de okunuyor. Ancak özellikle Fatma, Nazım Hikmet'in şiirindeki sesi övüyor ve çağrıştıkları üzerinde duruyor. Bunu diğer okuduğu dizelerden sonra da tekrarlamaktadır. Dizelerin kimisinde öne çıkan sesi, seçilen sözcüğün değerini kimisinde de anlam boyutunu değerlendirmektedir. Murat ise daha çok eski olan, vezinli şiirler ile Nazım Hikmet'in eserlerini karşılaştırır. Onun serbest şiirlerinin arkasından okunacak diğer tarzdaki şiirlerde "kifayetsiz, tıknefes ve insanı öfkeliendiren bir acz"ın ortaya çıktığını düşünmektedir. Bu nedenle kendine ait bir şiir yerine İlhami Bekir'inkini okumaktadır (Tahir, 2015: 372-377). Eserde sanatın ideoloji ile ilişkisi konu edilirken sanatçının yüceltilmesi yine ele alınan konular arasında yer almaktadır. "Bir sanat eserinin lisanı, üslubu, tertibi, estetik karakteri, muhtevasıyla taayyün eder. Yani sanatkârın anlatmak istediği tealite, tesirinde bulunduğu ideoloji ve biriktirdiği tecrübelerin mahsulüdür" (Tahir, 1989: 149). Eserlerinde bu düşünceyle hareket eden Kemal Tahir diğer yazarlarda olduğu gibi yine Yahya Kemal ile Nazım Hikmet sembolik değerleri ile romanda yer vermektedir. Eserde ideolojiyle bağlantılı olarak Nazım Hikmet'in siyasi yönü ve şiirleri konunun merkezinde konumlanmıştır.

Oktay Akbal'ın (1923-2015) *İnsan Bir Ormandır* (1975) romanında ise diğer romanlara benzer şekilde şiir ve şairlik konusu ele alınmaktadır. Romanın tamamında şiirden söz edilse de iki yerde daha da öne çıkmaktadır. İlkinde boşanma sürecinde olan anlatıcı kişisi, âşık olduğu kadına, Zehra'ya, yazdığı şiiri konu edinmekte, aklındaki dizeleri okuyucuya aktarmaktadır. Şiiri, ressam arkadaşı Fehmi ile tavla oynarken içinden geçirmektedir. Yazdıkları daha çok o an yaşanan duyguların kâğıda dökülmüş hali olarak düşünülebilir. Çünkü anlatıcı kişisi liseden beri şiir yazmadığını belirtip yazacağını aklına bile getirmedini ifade etmektedir (Akbal, 2019: 102). Ancak şunu da belirtmek gerekir ki anlatıcı kişisi şiir ve şairlerden çok uzak biri değildir. Örneğin Bursa'da bir köydeki okulda yaptıkları toplantıda tanıştığı Melike kişisi şiirle meşguldür. Toplantıda edebiyattan konu açılınca şiir yazdığını belirtmiş ve de Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman"ını okumuştur. Toplantıdaki diğer kişilerin şiir yazmayı gülünecek bir şey sanmasından dolayı başka konular konuşmalar bile aralarındaki bağ sağlayan esas nokta şiirdir. Bu bağ şu şekilde açıklar: "Oysa yalnızken ya da onun havasında birinin yanındayken şiirler dirilirdi birden" (Akbal, 2019: 25). İfadelerden anlatıcı kişinin şiire uzak durmadığı anlaşılmaktadır. Ayrıca o yer yer çeşitli şairlerin şiirlerine sözlerinin arasında yer vermektedir. Yine içinde bulunduğu durumu anlatabilmek için Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman" şiirinin bir dizesini kullanmaktadır. "İnsansız bu evrenden kopmalıyım. Şairin dediği gibi: 'Ne içindeyim zamanın, ne de büsbütün dışında.' Çizgisindeyim bir sınırın. Kent uykuda, karımsa kitaplık odasındaki divanda. Benim odam boştur" (Akbal, 2019: 25). Dizeler, insansız bir evrenden kopma arzusunu ve bir sınıra gelmiş olma halini aktarmaktadır. Benzer durumda başka şairlerin dizelerine sığınmaktadır. Anlatıcı kişi annesinin ölümü üzerine içinde bulunduğu hali ve ölümle yaptığı hesaplaşmayı şairler yardımı ile izah etmektedir. Şairlerin biri Yahya Kemal, diğeri William Shakespeare'dir. "Ancak ölünce bizimle birlikte kül olur o orman. Ölüm asude bahar ülkesidir, demiş şair. Öyle mi? Ölmek, uyumak, demiş başka bir şair. Ne çok düşledim ölümü? Gecelerden bir gece, bir ağrı büyüdü bir yerimde" (Akbal, 2019: 112). Oktay Akbal'ın diğer romanı *Suçumuz İnsan Olmak*'da (1957) da şiirin benzer amaçla kullanıldığını söylemek mümkündür. Öncelikli olarak roman başkişisi Nuri bir dönem sanatla, edebiyatla ilgilenmiş birisidir. Geçmişte arkadaşı Nedim resimle ilgilenirken o ise yazı ile uğraşmıştır. Ancak şimdiki yaşamında yazmaktan uzaktır. Ankara'da bir meyhanede yedi sekiz yıl sonra karşılaştıklarında

Nedim'in sorusuna yazmanın bir dönem için heves olduğunu söylemektedir (Akbal, 2018: 48-49). Okuyucu Nuri'nin şiirler yazdığını ise lisedeki aşkı sayesinde öğrenmektedir. Aşkını kıza itiraf edemeyen Nuri, duygularını şiirle anlatmayı tercih etmektedir (Akbal, 2018: 47). Bu durumun bir benzeri Nedret ile yaşadığı yasak aşkta tekrar edilir. İstanbul'da bir gazinoda buluştuklarında ona, eski şiirlerini ve hikâyelerini getirmiştir. Ayrıca sevdiği kitaplardan şiir de seçmiştir. Seçtiği kitap Cahit Sıtkı Tarancı'nın *Otuz Beş Yaş*'ıdır. Nedret bu kitabın içinden "Desem ki" şiirini okumaktadır. Sadece okumakla kalmamakta önce Nuri sonra da ikisi birlikte yaşadıklarını, duygularını, aşkı sorgulamaktadır. Nuri, şiirlere hem yakın hem de uzak olmayı sorgulamaktadır. Bir yandan söylemek istediklerinin söze dökülmüş haliydi şiirler. Diğer yandan ise şiir olamayacak kadar karmaşık duygular ve düşler içindedir. Sonrasında ise Nedret ile birlikte şiirde verilenlerden yola çıkarak aşkı sorgulamaktadırlar (Akbal, 2018: 118-19). İki romanda da şiir sanatı duyguların anlatımı ve aktarımı için bir aracı olmaktadır.

Çetin Altan'ın (1927-2015) *Viski* (1975) romanında yine şiir sanatı duyguların anlatılması için bir araç görevi görmektedir. "Rezil Köpek" in gençlik hali olan "Tatlı Budala" aşkını anlatmak için "Prenses" e şiirler okumaktadır. Bu şiirler ünlü ozanlara ait olsa da "Prenses" bunların farkında olan birisi değildir. Şiirden, ozandan anlamamaktadır. O daha çok "Tatlı Budala"nın kılık kıyafeti ile uğraşmaktadır. Bu durum belki de karşıdaki onu anlamadığı için biraz "Tatlı Budala"yı kızdırmaktadır (Altan, 1978: 108). Sadece bununla kalınmaz, ilerleyen sayfalarda şiir sanatı şairler aracılığıyla tartışma konusu edilir. Roman kişinin olgunluk dönemindeki adı ile "Ukala Bücür" bu tartışmaların merkezinde yer almaktadır. Çelebi'nin meyhanesinde yedi şairle şiir sanatı üzerine konuşmaktadır. "Ukala Bücür" Douglas bıyıklı şaire son şiirini beğendiğini söylemektedir. Bir başka şair onun bu düşüncesine katılmakta o da sevdiğini belirtmektedir. Diğer yandan yan masadaki şairler arasında "Bir hayat hiçbir şey değildir; ama hiçbir şey de hayat değildir." sözünün André Malraux'a mı yoksa Arthur Rimbaud'ya mı ait olduğu üzerine tartışma çıkmıştır. Buna benzer başka entelektüel tartışmalar yine şairler arasında geçmektedir. Tartışma konularından ilki Divan edebiyatındaki "taştir" nazım şekli üzerinedir. "Ukala Bücür", gözlüklü ozana konuyu bilip bilmediğini sorar ve ona nazım şeklinin açıklamasını yapar. Aynı zamanda "tahmis" ile farkını da belirtir (Altan: 1978: 138). Devamında yine Divan edebiyatı ile

alakalı başka bir konuyu yine mevzu etmektedir. Bu sefer aruz vezni üzerine diğer şairlere soru yöneltmektedir. “Şu kızın nişanlısı şanlıdır” cümlesinin veznini bulmalarını istemektedir (Altan, 1978: 190-191). Burada ve başka eserlerde özellikle yazarların Halk edebiyatından çok Divan edebiyatı ve aruz vezni üzerinde durdukları görülmektedir. Tanzimat ile başlayıp bir dönem hız kazanan Divan edebiyatı geleneğini yok sayma çabasının ters bir yansıması olarak düşünülebilir. Bazı yazarların özellikle Divan edebiyatını ve aruz veznini romanlarda bu şekilde kullanmaları ona önem vermelerinin bir yansımasıdır diye düşünülebilir. Bu nedenle romanda şiir hem duyguların aktarımı için bir araçtır hem de onun üzerine tartışılan bir sanat ürünüdür.

Melih Cevdet Anday’ın (1915-2002) *Aylaklar* (1965) romanında şiir sanatı birkaç başlıkta okuyucuya sunulmaktadır. Leyla Hanım’ın torunu ve Pakize’nin oğlu olan Muammer arkadaşı avukat Eşfak’ın yanında çalışmaya başlar. Eşfak sadece avukatlık yapmamaktadır. Edebiyat ile de uğraştığı, şiirler yazdığı görülmektedir. Yazıhanedeyken Eşfak ona yeni yazdığı şiiri okumaktadır. Sadece bu şiir değil bir çocuk şiiri ve de hikâye yazdığını belirtmektedir. Burada sanat üzerine düşüncelerini ortaya koymadan edemez. Eşfak’a göre edebiyat asıl toplumu kurtaracak olandır. Ayrıca şiirlerde yeniden değil eskiden yana olduğunu ifade etmektedir (Anday, 1977: 315-316). Romanda şiirle ilgili bir başka konuşma ise Leyla Hanım’ın ikinci eşi Davut Bey ile gençlik arkadaşı Dünder Bey arasındadır. Sofra başında konuşma sırasında Davut Bey’in Nesime’ye alkol almamaya tövbeli misin diye sorması üzerine Dünder Bey Nedim’den bir beyit okumaktadır. Ardından da daha çok Namık Kemal ile Tevfik Fikret’in şiirlerini bildiğini belirtmektedir. Burada bir yandan sanatın işlevi üzerinde kısa da olsa durulduğu ve yine duyguların anlatımı için şiire başvurulduğu görülmektedir.

Sevinç Çokum’un (1943-) *Zor* (1977) eserinde şiir, müzik eşliğinde yapılan sohbetlerin bir parçası olarak okuyucuya sunulmaktadır. Tarih öğretmeni Makbule Hanım’ın evinde toplanan roman kişilerinin yaşadıkları yeğeni Güneş’in gözünden okuyucuya aktarılmaktadır. Müfettiş Memduh Bey’in eşi Kevser Hanım Alphonse De Lamartine’e ait “Göl” şiirini okur. Ardından Yahya Kemal Beyatlı’nın “Vuslat” şiiri istenir. Burada şiir yine duyguların aktarımı için bir araç durumundadır. Ancak şiirden yola çıkarak dönemin siyasi anlayışına gönderme yapılmaktadır. Önce kitapçı olan Azmi Amca, vitrininde her türden kitabın bulunduğunu taraf tutmadığını dile getirmektedir. Ardından

Müfettiş Memduh Bey teftişlerde öğretmenlerden ne beklendiğini paylaşır. Teftişlerde, günümüz edebiyatının öne çıkarılmasını, Tanzimat edebiyatının da öğretilmesi gerektiğini belirtmektedir. Ayrıca Divan edebiyatının da geçiştirebileceğini vurgulamaktadır (Çokum, 1977: 184). Daha değinildiği üzere özellikle dönemin Divan edebiyatına bakış açısının yansımaları burada yine görülmektedir. Diğer edebiyatlar onaylanırken ve öğrencilere öğretilmesi gerektiği vurgulanırken Divan edebiyatı arka plana atılmaktadır. Özellikle Cumhuriyet'in ilk yıllarında bu edebiyatın gençlere okutulup okutulmaması dönemin önde gelen yazarlarının tartışma konusu olmuştur. Nurullah Ataç, Ahmet Hamdi Tanpınar (sonradan fikrini değiştirmiştir) gibi yazarlar gençlere okutulmamasını savunmuşlardır (Tonga, 2007: 773-774). Dönemin siyasi yapısının sanata etki ettiği ve onun romanlara yansıdığını görmek mümkündür.

Selçuk Baran'ın (1933-1999) *Bir Solgun Adam*'ında (1975) şair ve şiir bir yandan duygunun anlatımı için kullanılırken bir yanda da politik söylemin parçası olur. Roman kişisi Mehmet Taşçı, bankadan arkadaşı Nevin'i evinde ziyarete gider. O sırada üniversite öğrencisi Salih gelir. Salih'e Mehmet'i anlatabilmek için Federico Garcia Lorca'nın "Başka Bir Anlatım" şiirinden "Ne garip şu ikinci sazlıklarında / Federico adında biri olmak" dizelerine başvurur. Burada şiirin yine duygu ya da düşünceyi ifade için kullanıldığı söylenebilir. Ancak sonrasında Lorca'nın politik kimliği öne çıkmaktadır. Salih'in Nevin ile yaptığı konuşmalardan sol düşünceye sahip bir üniversite öğrencisi olduğu anlaşılmaktadır. Nevin, okulda ettikleri kavgadan dolayı Salih'e kızmakta ve ona öğütlerde bulunmaktadır. Tam bu dizeleri kullandığı sırada Salih, Nevin'in onların "kavgalarını"; onların da onun "burjuva inceliklerini" anlamadığını ifade etmektedir. Bu duruma sinirlenen Nevin şu cümleleri kullanır: "Tabii bilirsin Lorca'yı, adını öğretmişlerdir sana; faşist kurşunlarıyla öldüğü için. Ama onun şiirlerini anlayacak kafa nerde sizde? Teksir makinalarının döktüğü öfke ve kin dolu yalınkat satırlar olmalı ki, şıp diye belleyesiniz." Şairin politik kimliğinin nasıl değerlendirildiğinin bir yansıması olarak düşünülebilir. Bazen sanatçıların politik görüşleri onların yazdıklarının önüne geçmektedir. Sonrasında Mehmet yine kendi içinde bulunduğu durumun bir yansıması olarak değerlendirir şiiri. Hatta benzer biçimde Ahmet Haşim'in "Göllerde bu dem bir kamyş olsam!" dizelerine gönderme yaparak bir yere ait olmadığını vurgulamaktadır.

Faik Baysal'ın (1922-2002) *Rezil Dünya'sı* (1955) eserinde esas mesele romandan açılrsa da bir şekilde konu şiire gelmektedir. Diğer romanların bazısında olduğu gibi Agap'un meyhanesinde bir dost meclisinde roman başkişisi Rafet ile Halis Türk ve yabancı romanları karşılaştırırken konu şiire gelmektedir. Özellikle Halis, bir gün aynı mekânda birisinin söylediği “Dümbale ise hermişe cümban, mader vererek sana nevale” dizelerini “canbazlık” olarak görmekte, şiiri sert bir biçimde eleştirmektedir. Oysa bu şiirin karşısına Orhan Veli'nin yazdıklarını koymaktadır. “Eskiler Alıyorum” şiirinin “Bir de rakı şişesinde balık olsam” dizelerini “rakı”, “şişe” ve “balık”ı yaşamın içinde bulunduğu için övmektedir (Baysal, 1955: 219). Burada diğer romandakilere benzer biçimde eski şiirin ve dilin yerilmesi söz konusudur. Onun yerine 1940'larda etkili olan Garip şiiri ve onun şiiri anlayışı övülmektedir. Burada yine bir tarafta bir şair yüceltilirken diğer yanda değersizleştirme ile karşılaşmaktadır.

Eserlerde şiir farklı özellikleri ile anlatılmıştır. Bu noktada dikkati çeken hususlardan ilki diğer türlerde olduğu gibi burada da “ideoloji”nin belirleyici olmasıdır. Örneğin *Ruh Adam*'da daha çok geleneği ve milli değerleri temsil eden şairlere ve eserlere yer verildiği görülmektedir. Diğer yandan dönem romanlarında Nazım Hikmet Ran'ın şair olarak isminin öne çıktığı söylenebilir. Konuyla ilgili olarak yazarların Nazım Hikmet'in olumlu ya da olumsuz figür olarak sıkça romanlarda kullandığı görülmektedir. Ayrıca Nazım Hikmet'in karşısına Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Haşım, Charles Baudelaire gibi şairlerin konulduğu ve ait oldukları sınıf başta olmak üzere çeşitli yönlerden değerlendirildikleri söylenebilir. Diğer yandan yazarlar eserlerde insanın durumlarının bir anlatım biçimi olarak şiir sanatına başvururlar. *Yazsonu* romanında Doğan'ın okuduğu şiirden etkilenen Nermin, insana ait duyguları söze dökdüklerinden dolayı şairlerin iyi var olduklarını dile getirmektedir. Ayrıca eserler arasında “şair romanı” diyebileceğimiz *Vatandaş*, *Karartma Geceleri* gibi ürünler de bulunmaktadır. Bu nedenle şairlerin şiir yazma süreçleri de konu edilmektedir. Örneğin *Karartma Geceleri* romanında kurmaca içinde kurmacalığa gönderme olacak biçimde şairin yazdığı şiir de okuyucu ile paylaşılmaktadır. Bu tarz romanlarda şiire dair tematik ve teknik meselelerin daha çok tartışıldığı söylenebilir. Örneğin *Karartma Geceleri*'nde Mustafa Ural 1940 Toplumcu Gerçekçileri temsilen savaşı, kıtlığı, halkın içinde bulunduğu zorluğu şiirlerinde anlatmayı amaç edinmiştir. Aynı şekilde metnini oluştururken teknik olarak şiirde özün mü biçimin mi önde geldiği tartışmasını

yapmaktadır. Benzer biçimde bazı eserlerde şiire dair “aruz vezni” kullanmak, bilmek ele alınan başka bir teknik meseledir. Çetin Altan’ın *Viski* eserinde roman kişisi etrafındakilerin aruz ölçüsü bilgisini ölçmekte ve onlara konuyla ilgili sorular sormaktadır. Metinlerde bunların yanı sıra şairlerin ünlü olma arzusu da vurgulanmaktadır. Diğer taraftan şiirle ilgili dönemin güncel edebiyat meselelerinin romanlarda anlatıldığı görülmektedir. Örneğin İkinci Yeni ya da 1940 Toplumcu Gerçekçi şairleri romanlarda ele alınmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar, Orhan Veli Kanık, Enis Behiç Koryürek vb. gibi şairlere ve şiirlerine romanlarda yer verildiği görülmektedir. Ayrıca günlük yaşamdaki gibi şiirin romanlarda duyguların anlatım aracı şeklinde kullanımı söz konusudur. Bunlara ek olarak şiir ve şair meselesinin diğer türlere göre daha fazla tartışıldığı söylenebilir.

3.2. Dans

Dans sanatı bu dönem romanlarında daha çok günlük hayatta eğlence amaçlı yapılan bir etkinlik olarak kullanılmaktadır. Bu anlamda bir dekor görevi gördüğü söylenebilir. Özellikle de sevgililerin aşk yaşamlarında birbirlerine yaklaşmayı sağlayan yönü ön plandadır. Ancak bir sanat gibi düşünülüp romanlarda kullanılması sınırlıdır. Bu bölümde bir sanat gibi düşünülmüş eserlere yer verilmektedir.

Dans sanatının çeşitli biçimlerde okuyucuya sunulduğu ilk metin Tarık Buğra’nın (1918-1994) 1970 yılında yayımlanan *İbiş’in Rüyası* adlı eseridir. Eserde kantocular, tuluat tiyatrosunun bir parçası olarak, çalan kantolar eşliğinde dans edip yeteneklerini sergilemektedir. Daha öncesinde romanın başkışisi Nahit “Nuran Tiyatrosu”nu kurmak için harekete geçtiğinde özellikle kantocu kızların nasıl olması gerektiği üzerine düşünmektedir. Ona göre “güzel” ve “iyi ses” bir ölçüt olmakla birlikte yetersizdir. Onlardan beklenen biraz daha seyirciyi coşturup aklını başından almak, şuh danslar sergilemek, müstehcen figürler göstermektir (Buğra, 2003: 48). Anlaşıldığı üzere Nahit, tuluat gösterisinden önce dansları ile seyirci toplamayı başaran ve seyirciyi coşturan kızların ölçütlerini okuyucuya sunmaktadır. Daha sonra eserde belirtilen ölçütlere uygun kantocuların tüm yeteneklerini sergiledikleri kısım “Bu Gece ve Her Gece” adlı bölümdür. Tarık Buğra, burada canlı betimlemeler ve anlatımlarla bir tuluat tiyatrosunun baştan sona sergilenişini aktarmaktadır. Önce kantocu kızların sahne öncesindeki ve sahnedeki hallerine dikkat çekilmektedir. Anlatıcının vurguladığı mesele

geçirdikleri büyük değişimdir. Tiyatroya gelirken dahi bir “kollayıcı”nın yanlarında bulunduğu ve “tahta gibi” yürüyen masum kantocu kızlar, gösteriye çıktıklarında sahnenin verdiği cesaretle “şeytanlaşır, şirretleşir, cadolazlaşır” (Buğra, 2003: 90). Sırasıyla Tekgöl, Zozo ve en son Leyla kantolar eşliğinde hünelerini sergilerler. Örneğin Zozo sahnede şu şekilde betimlenmektedir: “Ufacık bir etek ile yazma kadar bir bluzun serbest bıraktığı pembe beyaz ten ve kabına sığamayan neşe –alagarson kesilmiş saçlar gibi- salonu da hop oturtup, hop kaldırıyordu. (...) Ve buram buram tüten Rum şivesi de Rum şivesi kadar sarıyordu simitçileri, üniversiteleri, aşçı yamaklarını, herkesi” (Buğra, 2003: 94). Ayrıca “Önce Bir Tabanca, İki Valiz Bulmalı” bölümünde ise aynı oyuncu kızlarla birlikte Nahit’in âşık olduğu Hatice’nin ilk defa sahneye çıkıp kanto gösterisini yapması anlatılmaktadır (Buğra, 2003: 137). Tarık Buğra burada da kadınsılığı öne çıkaracak biçimde “ince bel”, “o fildişi ten”, “o sımsıkı et” gibi kelimeleri kullanarak Hatice’nin dans edişini betimlemektedir. Romanda Tarık Buğra’nın bir tuluat oyuncusu Nahit’in yani İbiş’in tiyatro ile bağını tüm yönleri ile göstermeyi amaçladığı söylenebilir. Tanzimat dönemiyle birlikte modern anlamda tiyatrolar sahnelenmeye başlasa bile geleneksel ile modern oyunların harmanlandığı tuluatlar da seyirciyle buluşmuştur. “Halkın tek eğlence yeri tiyatro salonlarıydı. Zira halkın aydın kesimi batı kaynaklı tiyatrolara, avam kesimi ise tuluat tiyatrolarına gitmekteydi. Eğlencenin en yoğun olduğu yer ise tuluat tiyatrolarıydı. Dolayısıyla, kantoculara kadrolarında yer veren de tuluat tiyatrolarıydı” (Canak, 2020: 39). Bu nedenle Tarık Buğra’nın tuluat tiyatrolarının vazgeçilmezi olan kantoculara tüm ayrıntılarıyla romanında yer verdiği söylenebilir. Başlangıçta onların özellikle erkek seyirciyi tiyatroya çekme özelliklerine dikkat çekmektedir. “Bu erkek kalabalığının da perdede veya sahnede aradığı kadın’dı işte. Üniversiteli, okumuş-yazmış, elifi görse mertek sanan çırağı, yamağı, bomboş kalan bir yanlarını avutmak, biraz eğlenmek, daha çok kadın görüp hülyalanmak için o daracık kesimde idiler” (Buğra, 2003: 89). Devamında da müstehcen dans gösterileriyle kadınların seyircileri nasıl hülyalandırıldığını vermektedir. Kantolarla birlikte coşan ve hülyalara dalan seyirciler ıslıklarla, kükremelerle, heyecan ve öfkeyle cevap vermektedir (Buğra, 2003: 93). Yazar bir taraftan oyuncularla seyircilerin ilişkisini okuyucuya aktarırken diğer yandan bu kadınların sahne imajları üzerinde durmaktadır. Bu “tiyatrocü kız”ların “namussuz” olarak algılanmaları yine meseleler arasındadır. Bu konuya “Sanat ve Cinsiyet”

bölümünde tekrar değineceğiz. Kısacası tuluat tiyatrosu ve onun kantoları, kantocuları ve dansları *İbiş'in Rüyası* metninde her yönle ele alınmıştır.

Dans sanatını ele alan bir diğer roman ise Adalet Ağaoğlu'nun 1973'te basılan *Ölmeye Yatmak* eseridir. “Doğdu Gün Işıkları Ülkü'nün” bölümünde beşinci sınıf öğretmeni Dünder Bey'in gözetiminde bir ilçenin okulunda Aysel, Ali, Aydın, Hasip, Ertürk, Namık, Semiha, Sevil, Ülker vd. bir mezuniyet müsamesesi düzenlemektedir. Müsamere sırasında marşlar, türküler söylenmekte ve çeşitli gösteriler yapılmaktadır. Bunların içinde dikkat çekici olan modern dans olan polka ve rondoyu sergileyecek olmalarıdır. Ağaoğlu, çocukların dansını şu şekilde anlatmaktadır:

“Çocuklar yine sünnet düğünlerinin bandosu eşliğinde polkaya başladılar. Onu rondo izledi. Birkaç memur çocuğundan gayri, hemen hepsi polka ve rondonun adını bile bu müsamereden ötürü duymuşlardı. Kız ve erkek öğrenciler ilk kez birbirlerine değeceklerdi. Ama, onca provaya karşın değemiyorlardı. Adımları birbirine karışıyordu. Sarılmak gerektiğinde, birbirlerinden birer metre uzakta duruyorlardı” (Ağaoğlu, 2019a: 20).

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere çocukların ilk defa duydukları ve yaptıkları bir dans olmasına dikkat çekilmektedir. İlk defa duyulan bu danslar, merkezin Batı'ya açılan bir pencere olmasını istemesi üzerine idealist bir kişi olan Dünder Öğretmen tarafından tasarlanmaktadır. Ancak sadece çocuklar için değil ilçedeki birçok insan için dans yeni bir durumdur. Bu nedenle tepki çekmektedir. Yazar, bu tepkileri başöğretmenin ağzından dile getirmektedir: “Polka ille gerekli miydi? Polkada oğlanlar kızlara sarılacaklar. Elele tutuşacaklar. Evet, belki Batı'ya daha geniş bir pencere açılmış olacak, ama bütün kasaba halkı da ayağa kalktı. Çocuklarını okuldan geri almak isteyenler bile çıktı” (Ağaoğlu, 2019a: 12). Bu bölüm her yönüyle modernle geleneğin çatışması olarak düşünülebilir. Başta kişiler birbiriyle zıtlıklar oluşturacak biçimde tasarlanmıştır. Örneğin Batılı olmaya, Atatürk ideallerini sıkı sıkıya bağlı Dünder Öğretmen karşısında daha gelenekçi başöğretmen Hüdayi Bey yer almaktadır. Dans da batılı ve modern olmanın bir göstergesi olarak romanda yerini almaktadır.

Dönem romanlarında genel anlamda bu sanat daha çok günlük yaşam içinde “dans etmek” eylemiyle birlikte düşünülmektedir. Eserlerde kişiler çeşitli eğlence ortamlarında dans ederken çizilmektedir. Bu anlamda sevgililer için yakınlaşma aracıdır. Ancak yukarıdaki romanlarda “dans”ın bir sanat olarak düşünülüp değerlendirilmesi söz konusudur. Tuluat tiyatrosunun vazgeçilmezi olan kantocular

İbişin Rüyası'nda eğlence kültürünün bir parçası olarak anlatılmaktadır. Adalet Ağaoğlu'nda ise diğer bölümlerde olduğu üzere modernleşmenin, batılılaşmanın göstergesi olarak kullanılmaktadır. Özellikle romanın başında Batı kaynaklı dansların küçük bir kasabada bir okul gösterisinde çocuklara öğretilip sergilenmesi ironik bir dille “modern olma” çabasının bir yansımasıdır. Bu şekilde Ağaoğlu'nun Türk modernleşmesinin eksik ya da yanlış anlaşılan noktalarını eleştirdiği görülmektedir.

3.3. Heykel

1950 sonrasında eserlerde “heykel” sanatı çoğunlukla benzetilen bir nesne gibi düşünülmektedir. Diğer yandan bir sanat gibi düşünülüp onu tartışma ya da sembol boyutuna taşıyan romanlar mevcuttur. Burada daha çok heykeli sanat gibi gören romanların konuya yaklaşımları ele alınacaktır.

Heykel sanatının geçtiği romanlar arasında Durali Yılmaz'ın (1948-) 1976 yılında basılan *Aziz Sofi* adlı eseri yer almaktadır. Romanda “Birinci Bölüm”ün rakamla “1” biçiminde belirtilen kısmında romanın başkışisi Faruk Yücel 1979 Haziran'ının ilk cumartesi Sultanahmet Camisi'nden Ayasofya'ya doğru yürümektedir. Diğer yandan Yerebatan Sarayı'nın arkasındaki Halide Edip Adıvar heykeli yürüyüş yapan solcu gençlere tuhaf tuhaf bakmaktadır (Yılmaz, 1976: 10). Yazar heykelin iki özelliğinden yararlanma yoluna gitmektedir. Romanda anlatıcı o dönemde çeşitli politik görüşlere sahip gençlerin ne Halide Edip Adıvar ne de Fatih Sultan Mehmet'in kişiliğinde olabileceklerini dile getirmektedir (Yılmaz, 1976: 11-12). Bu noktada hem Fatih Sultan Mehmet'in hem de Halide Edip Adıvar'ın tarihi kişiliğinin ön plana çıkarıldığı söylenebilir. Diğer amacı ise heykelin kişileştirilmesi ile ilgilidir. Romanda heykel betimlenmeye başlandığı andan itibaren insani özellikler kazandırılarak anlatılmaktadır. Heykel tuhaf tuhaf bakmakta, başını omuzlarını gömerek, ürkek ürkek durmaktadır. Bütün bu ifadeler onun kanlı-canlı bir insanmış gibi düşünüldüğünü göstermektedir. Bunun sebebi aslında romanda bir eşyanın insan gibi anlatılmasına hazırlık gibidir. Romanda Ayasofya roman kişisi olarak değerlendirilmektedir. İkinci bölümde kimselerin duymayacağı şekilde Faruk ile romanın diğer bir kişisi olarak değerlendirebileceğimiz Ayasofya konuşmaya başlamaktadır. Sonrasında Ayasofya'nın ağzından kendi tarihinin anlatıldığı görülmektedir. Tüm bu olayların başlangıcı ilk

kısımdaki Halide Edip Adivar'ın heykelinin insani özelliklerle anlatılması olarak düşünülebilir. Böylece yazar, okuyucuyu romanın atmosferine hazırlamaktadır.

Fakir Baykurt'un (1929-1999) 1959 yılında basılan *Yılanların Öcü* romanında ise heykel sanatı başka bir biçimde okuyucuya sunulmaktadır. Romanın geçtiği Karataş köyünün bağlı olduğu vali, şehirdeki çarşının ortasına bir heykel yaptırmak istemektedir. Bunun için de Kaymakam Orhan tüm köy muhtarlarını toplayıp para talep etmektedir. Heykelin yapılma amacı roman kişilerinden Karataş muhtarı Hüsnü'nün ağzından aktarılmaktadır. On yıldır hükümetin hapis cezalarını arttırdığı için suçlu kalmadığını ifade eder. Bu nedenle küslük kalmadığını, milletin barış içinde yaşadığını söyler (Baykurt, 2022: 196). Memleketteki genel "barış" havasını sembolize edecek biçimde bir heykel tasarlanmaktadır. Fakir Baykurt romanda heykel meselesini trajikomik bir biçimde sunmaktadır denebilir. Başlangıçta bürokrasinin işleyişi bunu sağlayan unsurdur. Çünkü vali nasıl temin edileceğine bakmadan kaymakamdan, o da kırk yedi köyün muhtarından parayı talep etmektedir. Karataş muhtarı da gelip köylüden 1600 lirayı istemektedir (Baykurt, 2022: 200). Özetle bürokrasi içinde üstten alta doğru ilerleyen yaptırımlar söz konusudur. Diğer yandan "heykel" meselesinde köylünün durumu okuyucuya aynı trajiklik içinde aktarılmaktadır. Birincisi "heykel" in ne olduğunu bilmedikleri okuyucuya verilmektedir. Muhtar Hüsnü, para meselesi için köylüyü kahvede toplayıp açıklamalarda bulunurken onun ne olduğunu anlatma işine girmiştir: "Şimdi arkadaşlar, tabii bilen var, bilmeyen var, gören var, görmeyen var, bu heykel denen şey nedir? Bunu biraz anlatayım size: Heykel dedikleri bir taşır arkadaşlar. Ya da tunçtur" (Baykurt, 2022: 197). İkincisi onun köylü ya da halk için ne işe yarayacağı, işlevi sorgulanmaktadır. Manevi olarak köylüye bir katkısı olmayan "barış" heykelinin maddi açıdan da getiriden çok götürüsü bulunmaktadır. Sorun birkaç yönden vurgulanarak verilmektedir. Birincisi heykelin büyük olduğu için parasının büyük olduğu dile getirilmektedir (Baykurt, 2022: 200). Ayrıca köylüden memura, esnaftan fabrika sahibine herkes bu parayı vereceği için kaçılmayacağı vurgulanmaktadır (Baykurt, 2022: 204). Bu açıdan sıkıntıyı en çok yaşayan romanın başkişisi Bayram'dır. Muhtar onun evinin önündeki arsayı kurul üyesi Haceli'ye satmayı düşünmektedir. Ancak heykel için para gerektiğinden satışın amacı değişmiştir (Baykurt, 2022: 211). Sadece Bayram değil diğerleri de bu para toplanması meselesine sıcak bakmayıp itiraz etmektedir. Başta Bayram sonra tüm köylü bu işten hoşnut

değildir. Özellikle Bayram ve annesi Irazca ile Haceli ve muhtar arasındaki mücadele roman boyunca anlatılmaktadır. Barışın sembolü olacak heykel şu şekilde betimlenmektedir: “Bizimki başka türlü bir şey olacak! Bir şehirli karı, bir köylü herif, bir gece bekçisi, bir taşocağı işçisi, bir hastane hemşiresi, bir kundura dikicisi, bir okul çocuğu, bir çocuk emzikçisi ve bir horoz; daha bissürü bir şeyler; bunlar birbirine yanaşmış...” (Baykurt, 2022: 198). Ancak Baykurt, bu biçimde “barış”ı temsil edecek heykelin ironik bir biçimde getirdiği huzursuzluğu anlatmaktadır. Bu çelişkili durum yine muhtar tarafından söze dökülmektedir: “Bırakın gürültüyü, barışık yaşayın. Hırlaşmaktan ne çıkar? Bakın hükümetimiz heykel bile diktiriyor bu işler için! Utanmıyor musunuz?” (Baykurt, 2022: 219). Ayrıca heykelin önce kaymakam sonra muhtar tarafından “cenaze”ye benzetilmesi tüm bu olanların ironik bir benzetmesi olarak düşünülebilir. Bu nedenle onu, barışın ve huzurun cesedi olarak değerlendirmek mümkündür. Romanda heykelin daha çok bürokratik baskı sonucunda dikilmesinin getirdiği durum verilmektedir.

Adalat Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* (1973) romanında bürokrasinin heykel sanatını kendi amacı doğrultusunda kullanma çabası ile tekrar karşılaşılmaktadır. Romanda konunun ele alınış biçimlerinden ilki bu noktadır. Kişi kadrosundan Engin nedeniyle eserde ele alınan Adapazarı kaymakamı; “atılğan”, “yaratıcı”dır ve sürekli yeni tasarılar peşindedir (Ağaoğlu, 2019a: 251). Yaratıcılığını kullanarak tasarılar da bulunduğu alanlardan biri heykel sanatıdır. Öncelikli olarak ilçenin çeşitli noktalarına on altı adet büst (heykel) dikmek için İmar Cemiyeti Umumi Heyetini toplantıya çağırılmaktadır. Büstlerden on beş tanesi İnönü'ye aittir ve ilçede Cumhuriyet Alanı, Sapanca, Arifiye ve diğer on iki köye dikilecektir. Bir büst de Atatürk'e ait olup yine Cumhuriyet Alanı'na dikilecektir. Ayrıca tüm hepsinin “cesametten en az üç misli büyüklükte” olması istenmektedir (Ağaoğlu, 2019a: 250). Bu kadar çok ve büyük heykeller dikilmesinin sebebi ise kaymakamın bürokraside bulunduğu konumu koruyabilmesi içindir denebilir. Bir parke meselesi nedeniyle suçlanmış ve alacağını düşündüğü takdirname suya düşecek kaygısı ile Ankara'ya gidip yerini sağlamlaştırma çabasına girmiştir. Bakan Hilmi Beyefendi'yle görüşmesi esnasında yapacaklarını aktarmaya başlamıştır (Ağaoğlu, 2019a: 252). Bir başka tasarısı yine Cumhuriyet Alanı'nın ortasına havuz, içine kadın heykelleri, tepesine de yanıp sönen “İnönü Sağol” yazısı yaptırmaktır. Meclis üyeleri kadın heykellerinin halk tarafından yanlış anlaşılacağını

belirterek kaymakamı vazgeçirmeye çalışmaktadır (Ağaoğlu, 2019a: 256). Burada heykel ile ilgili mesele daha çok Batılı, modern olmak üzerinden okuyucuya sunulmaktadır denebilir. Özellikle yaptığı icraatlar nedeniyle “Frenk Fazıl” diye anılan kaymakam bunu da bir modernlik gibi düşünmekte ve Versay Sarayı’ndan örnek vermektedir (Ağaoğlu, 2019a: 256). Ancak *Yılanları Öcü*’nde olduğu gibi halkın gerçeği ile bu durum çok uyuşmamaktadır. Meclis üyeleri başlangıçta dini gerekçeleri öne sürmüşler. Ancak kaymakamdan çekindikleri için yol, su, gıda, yakacak gibi daha somut meseleleri dile getirmektedirler. Daha önceki sayfalarda benzer biçimde bu konu ele alınmaktadır. Roman kişilerinden Semiha, “Yasta ve Kıvançta” başlığını taşıyan bölümde eserin başkişisi Aysel’e yazdığı mektupta ilçede olanları haber vermektedir. Bunlardan biri kaymakamın ilçeye diktirdiği Atatürk heykeli ve yapılan törendir: “Mürüvvet Hanım'ın kızından duyduğuma göre, burada da Kaymakam Bey mahfelin önünde Ulu Atamızın bir baş heykelini koydurmuşlar. Üstüne siyah kurdeleler bağlamışlar. Bütün okul çocukları da bahçelerinden falan çiçekler, dallar toplayıp Atamızın baş heykelinin önüne koymuşlar.” (Ağaoğlu, 2019a: 63). Diğer kadar çıkarıcı bir yaklaşım olmasa da bürokrasinin burada sanatı belli bir amaç uğruna kullandığı söylenebilir. Aysel, romanda bürokrasinin heykeli belli amaçlar uğruna kullanmalarını ve bunun için kararlar almalarını eleştirel bir üslupla dile getirmektedir:

“Kaymakamlarla uzlaşmakta mıdır? Ya da valilerle? Ya da maarif müdürleriyle? Ve onlar Atatürk'ün "tabii cesametten üç misli büyüklükteki heykellerini tek kaide üstüne dikmek" için şehir meclisleri üyelerini olağanüstü toplantılara koşturuyorlar mıdır? Yok. Bunu sormam. Bunu biliyorum. Tek kaidelerin hep oldukları yerde durduğunu, kaidenin değişmediğini, ama üstündeki heykellerin çeşit çeşit, bir galeriyi dolduracak denli değişik çoğaldığını biliyorum. Kaideler durursa heykel dikmek daha mı ucuza gelir ki? Apaçık öyle” (Ağaoğlu, 2019a: 285).

Romanda en çok üzerinde durulan heykel Ankara’da Güvenpark’ta yer alan anıttır. Eserdeki kişi kadrosundan hem Aysel hem de Ali bu heykel ile ilgili sorgulamalar yapmaktadır. Başkişi Aysel daha çok kadın kimliği üzerinden heykele yaklaşmaktadır. Bütün roman boyunca hem aydın hem de kadın olmayı sorgulayan Aysel, heykele de aynı bakış açısı ile yaklaşmaktadır denebilir. Semiha’ya yazdığı mektupta şunları söylemektedir: “Ulu Önderimiz demiş ki, ‘Bu dünyada ne varsa, kadının eseridir’ demiş. Acaba Ulus Meydanı’ndaki ve Güven Parkı’ndaki heykelleri kadınlar mı yapmış? Bunu daha öğrenemedim” (Ağaoğlu, 2019a: 110). Atatürk’ün sözünden sonra

sanatçının kadın olup olmamasının merak edilmesi Aysel'in kimlik arayışı ile ilgilidir denebilir. Bunu destekler nitelikte mektubun tamamında kadın olmak meselesi çeşitli açılardan ele alınmaktadır. Birincisi babasının zoruyla ilçede kalıp okuyamayan Semiha'nın istemediği halde nişanlamasıdır. Aysel bu duruma tepki göstermektedir (Ağaoğlu, 2019a: 109). Kendisi de hemen hemen aynı kaderi paylaşmak üzeredir çünkü babası ve destek olacağını düşündüğü ağabeyi, onu istemediği halde ortaokuldan sonra dikiş nakış öğrenmesi için enstitüye göndermek niyetindedir. Yine aynı sırada oturduğu Behire ise babası okutamayacağı için hemşirelik düşünmektedir. Üçü de benzer zorluklar ile karşı karşıya kalmaktadır. Bu noktada mektubun sonunda yaptığı sorgulama anlamlıdır: "Ordaki heykellerin altında 'Türk Öğün, Güven, Çalış' diye yazıyor. Ben şimdilik sadece çalışıyorum. Bakalım sonum ne olacak? Övünecek günlerim gelecek mi bakalım?" (Ağaoğlu, 2019a: 111). Babası ve ağabeyinden dolayı belki güveni bir kenara bırakan Aysel çalışmaya odaklanmaktadır. Ancak övünmek ile ilgili de tereddütleri söz konusudur. Benzer şekilde Ali de aynı anıt üzerine sorgulamalar yapmaktadır. Onun da sorgulamaları kimlik üzerindedir. Özellikle iki iri erkek heykeli üzerine düşünmektedir: "Abidenin iki iri heykeli çıplak, tunç-siper, parkın üstünde ürkütücü bir gerginlikle duruyor. Ali, bu iki iri heykele uzun boylu bakamamıştır hiç. Küçüklük duygusuna kapılır" (Ağaoğlu, 2019a: 312). Heykellerin ebadı üzerine bu hislere kapılan Ali'nin sorgulamalarını tetikleyen diğer bir unsur da altlarında yazılan "Türk" ifadesidir. Bu ifade üzerinden hareketle Ali, kendisiyle onları karşılaştırdığında kapıldığı his yine küçüklük duygusudur. Ali, heykelleri ilk gördüğünde, bunlar Türk'se, ben neyim, diye düşünmüştür (Ağaoğlu, 2019a: 312). Bu nedenle Ali'nin kendi kimliğini sorguladığı düşünülebilir. Ayrıca Aysel gibi Ali de orada yazan "Türk, öğün, çalış, güven" sözü üzerine kafa karışıklığı yaşamaktadır. En çok da sıralamanın neye göre yapıldığı ve hangi bağdaştırmayla bir araya geldiğini düşünmektedir. İkisi de hem heykellerin yarattığı imajı ve kişide uyandırdıkları düşünceleri sorgulamayı yeğleyen kişilerdir.

Adalet Ağaoğlu 1980 yılında basılan *Yazsonu* romanında ise eski Yunan uygarlığına ait heykelleri metninde konu edinmektedir. "III". bölümde romanın anlatıcı yazarının kurguladığı bir kişi olan Nevin ağzından olaylar anlatılmaktadır. Nevin, burada zaman zaman yakın çevresi (Hasan, Doğan, Meriç, Memet ve Fuat) ve kendisi ile orada yaşayanların (Kadir, onun nikâhsız eşi Hatice, Yusuf) dünyaya bakış açısı, yaşam

tarzlarını vb. karşılaştırmaktadır denebilir. Bu karşılaştırma bir süre sonra farklı medeniyetlerin değerlendirilmesi noktasına gelmektedir. Şimdi Nevin'in bulunduğu zaman diliminde olanlar ile daha öncekilerin ayrımıdır aktarılanlar. “Daha düne dek denizle hiçbir ilişkisi bulunmamış insanların, bu yörede tarih öncesi destanlarını aramak boşuna” (Ağaoğlu, 2020: 169). Bu cümle ile başlayan bir karşılaştırmalar silsilesi söz konusudur. Nevin, eskiden olan mermere nakışlanan gündoğumunun, günbatımının, agorada yaldızlı atların gezdirdiği tanrıların vb. –eski Yunan medeniyeti denebilir- şimdi olmayışını tek tek sıralamaktadır. Bunların arasında disk atan adam heykeli de söz konusudur (Ağaoğlu, 2020: 169). Heykel ve diğerleri geçmiş bir medeniyetin sembolleri olarak kullanılmaktadır denebilir. Nevin bir yandan geçmişle şimdi arasında gel gitler yaşarken bir yandan da zıtlıkları görmekte ve bunlar üzerine düşünmektedir.

Adalet Ağaoğlu ile Oğuz Atay Güvenpark anıtına benzer bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. 1971 (I. cilt)-1972 (II. cilt) yılında basılan *Tutunamayanlar*'da Turgut, “Dokuz” diye belirtilen bölümde Güvenpark'taki anıtlarla hesaplaşmaktadır. Ali gibi “Türk” kimliği üzerinden değerlendirmeler yapmaktadır. Ali ve Turgut onları Türk'e benzetemediklerinden karışık duygular içindedirler. “Heykellere baktı: Türk'e benzemiyorlar. Ne duruşları benziyor ne de suratları. Kenan aklına geldi; gülümsedi. Alman Japon'una benziyorlar. Biri öğünüyor, biri güveniyor, biri de çalışıyor. Şuraya bir kuş konmuş: biri tutmuş...” (Atay, 2020: 313). Yine heykel ile birlikte altındaki söz (Türk; Öğün, Çalış, Güven), sorgulanan bir konu haline gelmektedir. Aysel, Ali ve Turgut'un topluma dair yaşadıklarından ve gözlemlerinden bu sözü sorgulama yoluna gittikleri söylenebilir. Yine romanda *Ölmeye Yatmak*'ta olduğu gibi bürokrasinin heykelle olan ilişkisi eleştirel bir biçimde ele alınmaktadır. Hiçbir imla ve noktalama kuralına uyulmadan bilinç akışı tekniğiyle yazılan “Ondört” diye belirtilen kısımda Selim ile Günseli'nin yaşadıkları karışık biçimde aktarılmaktadır. Bölümde heykel ile şu ifadeler yer verilmektedir: “Ayrıca şehir meydanına bir heykelinin dikilmesini de belediye meclisi karar altına aldı yok yok heykel istemez bazılarının hoşuna gitmiyor üstelik kuşlar durumu bilmediklerinden olur olmaz yerlerini kirletiyorlar merhuma saygısızlık oluyor taş da değiştireceğiz aman sakın ihaleye çıkarmayın uzar bunları” (Atay, 2020: 511). Alıntının olduğu yerler Selim'e aittir ve babasının ölümü nedeniyle bürokrasiyle karşı karşıya kaldığı durumlar verilmektedir. Sanki “benim reyimle” diye seçilmişliğini vurguladığı “sayın yetkili” ile konuşmuşçasına verilen kısımlarda

heykel meselesi ironik üslupla verilmektedir. Romanın çeşitli yerlerinde ise önemli şahsiyetler adına heykel dikilmesi sürekli ele alınmaktadır. Selim'in heykeller ile tanışması çocukluğuna denk gelmektedir. "İkinci Şarkı" bölümünde, Ankara Ulus'ta yer alan Zafer Anıtı'dır konu edilen. Anıt daha çok altı yaşındaki bir çocuğun dünyasından anlatılmaktadır: "Taşhan, /Bana dünyanın en büyük meydanı gibi geldi. / Gözüne güneş gelmesin diye elini / Siper eden Mehmetçik heykeli ne güzeldi" (Atay, 2020:119). Aynı çocuksu üslup hem Atatürk hem de kadın figürü içinde kullanılmaktadır. Ama dikkat çekici olan yukarıda belirtildiği üzere çocuk Selim'in masum ve saf bir bakış ile heykel sanatı ile tanışmasıdır. Ziya Özdevrimsel romanda adına heykel dikilen bir başka şahsiyettir. Devrimden önceki adı Mükrimin Ziya olan-daha çok Ziya Tahiri olarak bahsedilir- bu roman kişisi cumhuriyetin ilk yıllarındaki bürokrat-aydın tipinin bir yansıması olarak düşünülebilir. "Mısra 39: *Kundağıyla Büyük ve Beyaz*" başlığıyla verilen kısımda Atay'ın, modernleşme çabası içinde olan aydınları ve bunun için bağlı oldukları Cumhuriyet devrimlerini ironik bir dil kullanarak tartışmaya açtığı söylenebilir. İroniyi sağlayan birçok unsur söz konusudur. Örneğin Selim'e ait şarkıların otuz dokuzuncu mısrasının açıklaması olarak sunulan ve "devrim" niteliğinde olan Ziya Tahiri'nin kundağı kaldırma süreci bunlardan biridir. O, "Yeni doğmuş bir bebeğin gelişmesini engelleyen ve onu eli kolu bağlı bir durumda bırakan eski kundak sistemini, yerinde bir devrimle ortadan kaldıran büyük Türk reformcusu ve düşünürü Ziya Özdevrimsel"dir (Atay, 2020: 163). Heykelinin dikilmesi de bu ironinin bir parçasıdır. Bunun gibi "önemli" işlerin üstesinden gelebilmiş Ziya Özdevrimsel'in, tekrar hatırlanıp araştırılınca sekil yıl önce öldüğü anlaşılınca memleketin çeşitli yerlerine heykelinin dikilmesi ironik bir dille aktarılmıştır. "O zamanın iktidarı, Sivas'a, merhumun bir heykelini diktirerek Ziya Beyin "şahsiyet-i maneviyesine" sahip çıkmak istemiştir. Muhalefet ise iktidara gelince Manisa'da bir "Abide-i Ziya" yaptırmış ve onu "Fahri Manisa Milletvekili" ilan etmiştir" (Atay, 2020: 163). Bu şekilde Atay'ın; bürokrasiyi, siyaseti ve ideolojik tutumları komikleştirerek yerdiği söylenebilir. Diğer dikilen heykel de roman bittikten sonra okuyucuya sunulan bölümde Selim'in tutunamayanlar ansiklopedisinde maddelerden biri olan Ahmet Bahadır'a aittir. Turgut yazdığı mektubun sonuna kendini de artık bir tutunamayan olarak gördüğü için kendi adına bir madde eklemiştir. Fantastik bir anlatımın olduğu bu bölümde kralın çocuğu olarak dünyaya gelen Turgut Özben, halktan biri olan Selim'in yerine geçtiği için çeşitli

önlemler alınmaktadır. Turgut Özben, her yerde aranmaktadır. Bu nedenle teksir edilerek elden ele dolaşan kitabında adı geçenler polisin bariyer baskınında bazı isimler üzerinde durulmaktadır. Yine ironinin ağır bastığı bu yerde adı geçenler çeşitli biçimde ödüllendirilmektedir. Bunlardan biri de daha önce tutunamayanlar ansiklopedisinde adı geçen Ahmet Bahadır'dır. "Hüseyin Bezenel'in bütün resimleri, bitpazarından toplanarak resim müzesine alındı. Resimlere ayrı bir salon tahsis edildi. Süleyman Kargı'ya şövalyelik ünvanı verildi. Ahmet Bahadır'ın, Ahmet Aykal Parkına bir heykeli dikildi. Hüsni Ergeç ve Ahmet Celâl'in hikâyeleri ortaokul Türkçe kitaplarına örnek yazılar olarak alındı (Bakanlığın kararıyla)" (Atay, 2020: 763). Atay, yine bürokrasinin heykel sanatına olan ilgisini bu biçimde gözler önüne sermektedir. Atay, *Tehlikeli Oyunlar*'da yine ironik bir üslupla bürokrasi ile heykel arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır. "Ülkemiz" başlığını taşıyan bölümde Hikmet, Salim'in ev ödevine yardım etmektedir. Ödev ülkede yetişen, satılan, alınan her şeyin yazılması üzerinedir. Ancak burada da yoğun bir ironik üslupla ve kelime oyunları ile ülke için önemli olan kişiler adına dikilen heykellerden bahsedilmektedir. Hikmet, daha çok coğrafi terimlerle birlikte ifade ettiği büyük adamları Selim'e ödev olarak yazdırmaktadır:

"Ülkemiz, büyük adamlar da yetiştirmiştir. Nokta çizgili sınırlardan, beyaz köpüklerle başlayarak tıpkı haritalardaki gibi rengi gittikçe koyulaşan denizlere kadar; derin deniz yaratıklarına benzeyen göllerden, üzerlerinde yükseklikleri yazılı beyaz dağ doruklarına kadar ülkemiz, bir zamanlar canlı ve yaşamış irili ufaklı büyük adamlarla doludur" (Atay. 2004: 112-113).

Devamında bu büyük adamların heykellerinin ülkenin her yerini kaplaması dile getirilmektedir. Aynı üslupla heykeller üzerine açıklamalar yapmaya devam edilmektedir. Örneğin haritalarda neden olmadığına yer verilir. Ayrıca Taş Tunç ve Toprak Heykelleri ile üst katta oturan Hikmet Bey Amca'ya dayanarak Salim heykelleri üç başlıkta anlatmaktadır. Birincisi baş heykelleridir. İkincisi at üstünde, üçüncüsü de şapkalı olan heykellerdir. Oğuz Atay romanlarının temel unsuru diyebileceğimiz alaycılık bu heykellerin özellikleri dile getirilirken ön plandadır. Örneğin baş heykelleri için şu ifadeleri kullanmaktadır: "Bu adamların, yalnız başlarının heykelleri vardır. Kavukları mezar taşlarına giydirildiği için, başları çıplaktır. Heykeller, saçları dökülmeden yapılmıştır. (...) İlk yapıldıkları yerlerde duranlarının gözleri, güney sınırlarımıza dönüktür. Birbirlerine dönük olanları da vardır. Bu büyük adamların adları çok uzundur." (Atay, 2004: 113). Nüket Esen'in Atay'ın *Tutunamayanlar* için söylediği

alaycı tonu ve ciddi konuların gülerek okunduğu düşüncesini sadece büyük adam heykelleri için değil tüm bölüm için söylemek mümkündür (Esen, 2009: 279-280). Bu alaycı ton son olarak evlilik kurumu sorgulanırken verilmektedir. Hikmet, Sevgi ile evliliğini ülke sorunlarıyla birlikte çözebileceğini düşünürken büyük adam heykelleri aklına gelmektedir. “Ülkemizin sorunlarını çözdüğüm gibi, evliliğin içinden de kolayca çıkacağımı düşündüm. Oysa heykel büyük adamlar bile, evlerinde, kim bilir ne zorluklarla karşılaşmışlardır, değil mi?” (Atay, 2004: 114-15). Görüldüğü üzere Atay, yaptıkları önemli işlerle bir yere gelen ve kendileri için heykel dikilen büyük adamların “evlilik” hallerini sorgulayarak, onları ev içinde düşünerek bu alaycı tona ulaşmaktadır denebilir. Oğuz Atay daha çok heykellerin dikilmesi, niçin dikildikleri, simgeledikleri şeyler vb. konuları ele almaktadır. Ancak *Tehlikeli Oyunlar*’da “Mum Işığı” bölümünde heykeller yapan roman kişilerinden daha önce değinilen Nursel Hanım ile karşılaşmaktadır. Nursel Hanım, siyahlar giymiş bir halde mezarlıkta Sevgi ile karşılaşır bir süre sonra onu evine alan dul bir kadındır. Nursel Hanım ressam olan eşi öldükten sonra başkalarının verdiği kararlar doğrultusunda bilimle ve sanatla uğraşmayı kendine amaç edinmiştir: “Kaybedilenlerin acısı ancak böyle hafifliyordu; kocası yukarda, kendisi burada mutlu bir düzeni sürdürmek, bilimin ve sanatın yüksek heyecanlarını duymakla görevliydi” (Atay, 2004: 223). Felsefeye merak salmış, piyano dersleri almakta, çeviriler yapmakta yani sanatın ve bilimin hemen her çeşidiyle ilgilenmektedir. Heykel de bunlardan biridir. Evdeki rafların üzerinde Nursel Hanım’ın yaptığı kucağında küçük çocuklar olan kadın heykelleri bulunmaktadır. Sevgi başta bunların ne olduğunu tam olarak anlayamamakta ve Nursel Hanım onların Meryem Ana heykelleri olduğunu belirtmektedir. Bölümün başlığına uygun biçimde Meryem Ana heykeli için bir mum yakıp dilekte bulunmaktadırlar: “Yaşadığımız ve bir şeyler yapmak istediğimiz için, ona bir mum yakabiliriz artık” (Atay, 2004: 224). Burada sanatın dinle olan ilişkisinden söz etmek mümkündür. Ayrıca sanat cinsiyet ilişkisi açısından okumak da mümkündür.

Birileri adına heykel dikilmesi başka romanlarda yine konu edilen bir meseledir. Bu romanlardan ilki Attila İlhan’ın (1925-2005) *Bıçağın Ucu* adlı romanıdır. 1973 yılında basılan eserin “Mayıs” bölümündeki ikinci kısımda roman kişilerinden Halim’in yukusuz ve anılar ile dolu bir gecesi anlatılmaktadır. Çocukluğu ve cezaevi dönemi ile ilgili olan bu anılar kimi zaman hesaplaşmalara ve sorgulamalara dönüşmektedir. Sol

düşünceye sahip olan ve bu nedenle iki defa cezaevine düşüne Halim, özellikle ikinci defa orada yaşadıkları nedeni ile kendiyi iç hesaplaşmaya girmekte ve sonunda yanılmış olabileceği düşüncesine kapılmaktadır (İlhan, 2020a: 406). Bu hesaplaşmalar sırasında ona yol göstericilik yapan üniversiteden felsefe öğretmeni Doğan Bey'dir denebilir. Onun söylediklerini hatırlar. Doğan Bey “büyük adamlar”a değil yönetime, tarihe, bilime ve “objektif kanunlar”a bakmalarını öğütlemektedir. Ardından Halim şunları içinden geçirmektedir: “Yanılıyorsun derim, hayır arkadaş, insan kendini koyvermemeli, senin lider dediğin alt tarafı ölümlünün biri, o da ölecek, ölüyorlar zaten, başkaları gelsin yıksın diye namlarına heykeller dikiliyor ama, bir dönemden ötekine dünya ilerliyor mu sen ona bak!” (İlhan, 2020a: 409). Halim, Doğan Bey'in söylediklerinden böyle bir çıkarım yapmaktadır. Heykelleri dikilen liderlerin düşüncelerine saplanmak yerine sürekli değişime odaklanmanın gerekliliğine inanmaktadır. Heykel dikme meselesi bir de Doğan Bey'in kendi ağzından dile getirilir. Aynı bölümde yine Halim, Doğan Bey'in konuşmalarını hatırlamaktadır. Bu konuşmaların birinde devlet ve birey meselesini ele almaktadır:

“... bir devletin kudreti ve ihtişamı neyle ölçülür, söyle bakayım! Siyasi teşkilatının duygusuzluk derecesiyle. Bu teşkilât ne kadar katılaştır, insanlıktan uzaklaşırsa, o kadar kudretli ve muhteşem sayılır. Fertler için, durum aynıdır. Kendi kaderini olduğu kadar, öteki insanların kaderini de umursamayan kimse, hangi siyasi düzen içerisinde olursa olsun, örnek vatandaşdır. Öve öve göklere çıkarır, adına heykel dikerler. İstedığın kalıba sokarsın, gık demez” (İlhan, 2020a: 40).

Doğan Bey “vatandaşlar”, Halim de “liderler” için heykel dikilebileceğine dikkat çekmektedir. Farklı kişiler için dikilmiş olsa da amaç aynıdır. Bir şekilde ideolojinin, sistemin ya da devletlerin değer verdiği kişi adına yapılan bu iş ile sanat arasındaki bu ilişki ilk başlardan beri devam etmektedir. Sanatın ideoloji ile ilişkisinin temel unsurları arasındadır denebilir.

Heykel sanatının, seyircisi ya da alıcısı ile olan ilişki ise Melih Cevdet Anday'ın *Gizli Emir* (1970) romanında konu edilmektedir. Heykeltıraş Nizam ve arkadaşlarının açtığı sergiye kimin yaptığı belli olmayan bir saldırı olur. Anlatıcı bu olay üzerinden kentte sergilere karşı nasıl bir tutum sergilendiğini okuyucuya aktarmaktadır. Saldırıları nedeniyle sergilere ilginin azaldığı, bazılarının toplanıp olayları dışardan izlediği verilmektedir. Tehlike geçtikten sonra da sergiyi ziyaret edip kırılıp dökülenlere

acıyarak baktıkları, hatta kimisinin yazıklandığı söylenmektedir (Anday, 2018: 164). Alıntılardan seyircilerin sadece izleme, seyretme işini yaptıkları, saldırıyı önlemek için herhangi bir harekette bulunmadıkları gözlenmektedir. Burada bu tür durumlarda toplumun sanatçıyı korumaması ya da koruyamaması ve sanatçının yalnızlaşması meselelerinin irdelendiği söylenebilir. Ardından gelen cümleler sanat, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkiyi daha başka bir boyuta taşımaktadır. Sanat eserinin piyasalaşması, parasal değerinin ortaya çıkması söz konusudur. İronik bir üslupla bu süreç şu şekilde anlatılmaktadır:

“Hatta hatıra meraklıları, yırtılmış bir resmi ya da bir parçası kırılmış bir heykeli, satış fiyatından daha yükseğine alıp evlerine götürüyorlardı. Çünkü satın aldıkları o sanat yapıtı, kazılardan elde edilmiş eski bir kalıntı yerini tutuyordu artık. Gerçekten de, bu kırık dökük sanat yapıtları, belli bir baskın hikâyesinin tanıtı olarak kalıyordu ortada... Bunların altına baskın tarihini ve yerini yazan meraklılar da vardı, konuklarına “Bu gördüğünüz heykel şubat baskınından.” diye açıklamalar yaparak tanıtıyorlardı topladıkları antika yapıtları, “Doğrusunu söyleyeyim, yerinden almadım, sonradan bir eskici dükkânında buldum. Fakat kime gösterdimse ‘otantikdir, tamam, şubat baskınından,’ dedi. Aldatılmadığım yüzde yüz. Gerçi şimdi çok güzel taklitler de yapıyorlar. Bakıyorsunuz, tıpkı şubat baskınından” (Anday, 2018: 164).

Sergi basıldığında sadece uzaktan izleyen seyirciler, baskından sonra sanat eserlerine tarihi eser muamelesi yapıp onun değerini arttırmaktadırlar. Ancak sanatçının ortaya koyduğu eserden ziyade kırılmış, dökülmüş hali daha kıymetli olmaktadır. İzleyicinin sanatçıya, esere verdiği değer daha çok baskınla ilişkilidir denebilir. Bu durum yaşananları ilginç bir hale sokmaktadır. Bir tarafta sanat eserini ortaya koyan sanatçı baskınlarla uğraşıp varlığını korumaya ve sürdürmeye çalışırken diğer yanda sadece sergiden arta kalanları yüksek paralar ile kendine satın alan ve ona antika muamelesi yapan bir seyirci söz konusudur. Sanat-piyasa ilişkisi açısından önemli bir noktadır burası. O başlık altında ele alınacaktır. Aynı romanında heykeltıraşlık yapan kişiler ile de karşılaşmaktadır. “IV” bölümde romanın da ana kişilerinden olma özelliği gösteren heykeltıraş Nizam ve arkadaşları heykeltıraş Gönül, ressam Ülkü, ressam Fikri ve başka sanatçılar onun atölyesinde sergi açma hazırlığı içindedirler. Ancak bu kolay bir mesele değildir. Atmaca, Baykuş ve Yengeç adını taşıyan çetelerin hem halka hem de sanatçılara ve açtıkları sergilere saldırılar düzenlemektedir. “Asayişî Yerleştirme

Olağanüstü Genel Direktörlüğü” (A.Y.O.T) ise çeşitli kurallar ve uygulamalar ile sergileri, sanatçıları ve halkı korumak ile yükümlüdür (Anday, 2018: 69). Bu nedenle sanatçıların sergiyi saldırılardan korumak için hiçbir uygulama yapma hakları bulunmamaktadır. Tek çare romana da adını veren “gizli emir”dir. Sanatçılar ve bütün halk, roman boyunca ne zaman, kimden, nereden geleceği bilinmeyen bu emiri beklemektedir. Onun geleceğine inanan ve sanatçı arkadaşlarını sürekli bu düşünceyle umutlandıran heykeltıraş Nizam’dır (Anday, 2018: 73). Ancak şunu belirtmek gerekir roman boyunca Nizam sanatını icra ederken görülmemektedir. Sadece bir yerde A.Y.O.T müfettişi, onun yaptığı heykelle ilgili yorumda bulunur. Eskiden demirle uğraşmadığını ve Nizam’ın eserinin yeni bir deneme olduğunu belirtmektedir (Anday, 2018: 146). Yorumdan sadece onun heykel için kullandığı malzeme öğrenilmektedir. Eserde Nizam başta olmak üzere sanatçı kişiler, genelde sanatın amacı, ortamdan etkilenmesi, okuyucu ya da izleyici ile ilişkisi gibi daha temel meseleleri tartışmaktadır. Burada daha çok sanatın iktidar, ideoloji gibi aygıtlarla ilişkisi öne çıkmaktadır denebilir.

Heykelin maddi boyutu ile Selim İleri’nin 1980 yılında yayımlanan *Bir Akşam Alacası* romanında karşılaşılmaktadır. Eserde roman ve öykü ile uğraşan Emre’nin büyükbabası ölümünden sonra bir sürü eşya bırakmaktadır. Bunların arasında “tunç heykeller” bulunmaktadır. Emre bu kalan mirası satmış ve onun sayesinde Boğaziçi’nde Büyükdere’deki Hotel Blanc’da kalabilmiştir: “Üç beş tunç heykel –‘On gündür burdayım...’ –, antikacı bir dostun araya girişi, bu yaz için beklenmedik bir tansık yaratmıştı. Epey pahalıya satılmıştı heykeller. Şimdilik epey ‘idare edeceğe de’ benziyordu doğrusu” (İleri, 2010: 90). Emre’nin tunç heykelleri satıp bir süre refaha kavuşması sonraki süreçte değişik şekillerde dile getirilmektedir. Burada İleri’nin olaya iki yönden yaklaştığı söylenebilir. Birincisi heykel sanatının bir meta olarak satılıp kazanç elde edilmesidir. Bu daha çok sanat-piyasa ilişkisi açısından düşünülebilir. Diğer vurguladığı nokta sanatçının yaşadığı çelişkiyi duyurma çabasıdır. Romanda daha önce değinildiği gibi mesele edilen konular arasında 1970-80 Türkiye’sindeki toplumsal olaylar vardır. Emre ve diğer arkadaşları bu toplumsal olayları hakkında düşünüp taşınmakta ve kendi bakış açılarını okuyucuya sunmaktadırlar. “Evlere baskınlar, sokağa çıkma yasakları, silah aramaları, ihbarlar, okuduğu kitap yüzünden başı derde giren insanlar istemiyordu; ama ne kadar geç kalınmıştı (...)” (İleri, 2010: 272). Emre

ise sattığı heykeller sayesinde elde ettiği konforlu hayat ile ülkede yaşanan olaylar arasında çelişkili bir haldedir. Bir yanda ülkenin zor koşulları diğer yandan heykel sayesinde birazcık da olsa maddi doyuma ulaşmış bir otlede kalabilen sanatçı söz konusudur.

Heykelin maddi değeri, Kemal Tahir'in 1956 yılında basılan *Esir Şehrin İnsanları* romanında da işlenmektedir. "Esir İstanbul" bölümünün altıncı kısmında romanın başkişisi Kâmil Bey, *Karadayı* gazetesinde Nedime Hanım ile birlikte çalışmaya başlamak için Babıali'deki hanın 16 numaralı odasına gitmiştir. Ancak burası beklediği gibi değildir, tam tersine "sefaletin tam kendisi"dir (Tahir, 2005b: 158-159). Bu mekânı değiştirmek için evden bazı eşyaları çalışma odasına göndermesinin yanı sıra parayla bazı eşyalar almayı planlamaktadır. Kapalıçarşı'da Mahmutpaşa yokuşunda Salamon adındaki antikacıya cebindeki Buda heykelini satmayı düşünmektedir (Tahir, 2005b: 165-166). Kâmil Bey, ederinden daha az paraya –yüz liraya- heykeli Salamon Efendiye satın odaya soba ve onun için gerekli malzemeleri alır ve kırık camları değiştirir. Bir Buda heykelini piyasada değer kazanıp maddi olanak olarak değerlendirilmesi bu şekilde ele alınmaktadır. Kemal Tahir'in *Yol Ayrımı* (1971) romanında ise Hürriyet Heykeli konu edilmektedir. "Yol Ayrımı" bölümünün "1". kısmında daha önce şiir bölümünde değinilen Selim Nuri, üniversiteden iki arkadaşı ile *Kurtuluş* adlı bir dergi çıkarmaktadır. Derginin yeni sayısı için hazırlıklar yapılırken başmürettip Behram Usta, Selim'e Amerika'daki Hürriyet Heykeli'nin bir klişesini kapak resmi olarak basabileceğini belirtir. Selim, gazeteci kimliği ile bu durumu olumlu karşılamaktadır: "Serbest Parti patirtısından, daha bir anlamı da olacaktı bu hürriyet heykelinin... 'Kurtuluş'a 'Tatavla' diye takılan Kırkbirin Rüstemşah'ı hatırlayarak keyifle gülümsedi" (Tahir, 2016: 304). Ancak olaylar Selim'in beklediği gibi gelişmemektedir. Derginin çıkacağı sayı, 16 Kasım 1930'da Fethi Okyar'ın Serbest Cumhuriyet Fırkası'nı kapatması ile aynı zamana geldiği için Selim çeşitli sıkıntılar yaşamaktadır. Birincisi Behram Usta dergiyi basmak istememektedir. Öncesinde onun yanında çalışan Numan Usta, Selim'e tepki göstermektedir. Hem hürriyetin kendisini hem de heykelin bize ait değil de Amerika'ya ait olmasını sorgulamaktadır denebilir (Tahir, 2016: 304). Daha sonra benzer nedenlerle Behram Usta, Selim'in bu nedenle başının ağrıyabileceğini ima ederek onu uyarmak istemektedir. Selim ısrar edince de şu cümleleri sarf eder ve kavga ederler: "Burası gâvur matbaası mı ki, vatan-millet düşmanı dergiyi basalım! Kapağına

gâvurun Hürriyet Heykelini koyan dergiyi...” (Tahir, 2016: 312). İkincisi ise Selim yine derginin kapağı olmak üzere ele aldığı konular nedeniyle kovuşturmaya uğrar ve hapse girer. Behram Usta’ya attığı dayaktan iki gün sonra medresenin avlusunda çamaşır yıkarken iki polis gelip onu müdüriyete çağırırlar. Daha sonra da üç kişi onu oradan alıp askeriye götürürler. Burada da askerlerin tutumundan rütbeli olduğu anlaşılan biri tarafından sorguya çekilmektedir. Derginin adıyla ve içeriği ile ilgili sorular sormaktadır. Heykel konusunda da tıpkı diğerleri gibi benzer konular üzerinde durmaktadır: “‘Bir heykel’ ‘Ne heykeli?’ ‘Hürriyet!’ ‘Nerenin Hürriyet Heykeli imiş?’ ‘New York’un!’ ‘Yabancı bir memleketteki heykelin resmi ne arıyor senin derginde?’ ‘Hiç’” (Tahir, 2016: 330). Daha sonra suçlamalar karşısında sert tutum sergilediği ve iş birliğine yanaşmadığı için üç gün üç gece hapis yatmaktadır. Burada Kemal Tahir’in Hürriyet Heykeli’nin simgelediği özgürlük kavramını öne çıkarttığı söylenebilir. Yine benzer nedenlerle özellikle başka bir ülkedeki heykelin dergi kapağı olmasına yaptığı vurguda bu anlamda düşünülebilir. Burada sanatın politikayla olan bağının mesele edildiği söylenebilir.

İncelendiğinde romanların birçoğunda heykel daha çok insan vb. varlıkların kendisine benzetildiği bir nesne olarak kullanıldığı görülmektedir. Diğer yandan asıl “heykel” sanatı romanlarda benzetme amacının dışında daha çok siyaset ve ideoloji ile birlikte ele alınmaktadır. “Büyük adamların” heykellerinin siyasi ve ideolojik amaçlarla köy, kasaba, kent meydanlarına dikilmek istenmesi temel meseleler arasındadır. Ayrıca yine aynı amaçla dikili olan heykellerin neye hizmet etmekte oldukları sorgulanmamaktadır. Örneğin Adalet Ağaoğlu’nun Ali ile Aysel’i ve Oğuz Atay’ın Selim’i Geven Park anıtının Türk kimliği ile olan ilişkisini sorgulamaktadırlar. Bu anlamda özellikle siyasi iktidarın “modernlik” algısı da yine tartışılan konular arasındadır. Bunlara ek olarak sanat eserinin maddi boyutu yine sanatçıların irdelediği bir konudur. Özellikle onun hangi koşullarda değer kazandığı ve de kazancının kişiye sağladığı refah da önemli bir unsur olmaktadır.

3.4. Mimarî

Geçmişten günümüze insanlar yaşam alanlarını tasarlayıp şekillendirme çabası içinde olmuşlardır. İnsanların günlük yaşamına dair ihtiyaçlarını karşılayan mimarî sanatı bu

yönüyle önemlidir. Dönem yazarlarının eserlerinde bu nedenle tartışılan bir mesele olmuştur.

Selim İleri'nin *Bir Akşam Alacası* romanında Göksel mimarlık okuyan bir kişidir. Arkadaşlarla genel anlamda sanatı da kapsayan konuşmalarda olaylara bir mimarın bakış açısından yaklaşmaktadır. Daha romanın ilk bölümünde güzel sanatlar ile mimarî arasındaki bağı açıklama çabası içinde olduğu görülmektedir. Ona göre güzel sanatlar ile mimarî arasında “sezgi” ve “duygu” olarak ortaklıklar söz konusudur. Bunu da tiyatro sahnesi ile çevre düzenlemesi arasında kurduğu bağ ile okuyucuya vermektedir. Mimarînin sadece insanların ihtiyaçlarını karşılayan bir uğraşı olmadığını düşünmektedir (İleri, 2010: 5-6). Anlaşılacağı üzere estetik kaygılar ile sanatsal sezgi ve duyguyu göz ardı etmeden bir mimarın eser ortaya koyması ya da çevre düzenlemesi yapması onun aynı zamanda sanatçı tarafıdır denebilir. Bu mesele Göksel'in temel meselesidir. Roman boyunca o, mimarîdeki sorunların çözümüne çevre düzenlemesi ile başlanması gerektiği düşüncesindedir. Göksel'in özellikle “kristal gece” adlı ilk bölümde arkadaşları ile mimarînin birçok yönünü tartıştığı gözlemlenir. Bunlardan ilki kentin yapılaşmasında mimarînin oynadığı rol üzerinedir. Konuyla ilgili Pendik'e yapılması planlanan tersane odağa alınmaktadır. Bu bölümde çeşitli vesilelerle gündeme gelmekte ve onun üzerinden sanat üzerine tartışmalar yapılmaktadır. Bir mimar aday olarak insanın çevreyi düzenlediğini çevrenin de insanı etkilediğini belirttikten sonra bu proje ile Pendik'in sayfiye alanı olmaktan çıkacağını dile getirmektedir. Benzer düşünceler romanın başkışisi Emre için de geçerlidir. Bu değişim hakkında o da olumsuz düşüncelere sahiptir (İleri, 2010: 6, 9). Anlaşılacağı gibi onun çevreye yapacağı tahribat arkadaşlar arasında konuşma konusu olmakta hatta Emre'nin yazmasını istenmektedirler. Daha sonra değineceğimiz üzere değişen ve bozulan mimarî yapılara en somut örnek Pendik'e yapılacak tersanedir. Diğer bir konu mimarlık sanatının toplum bilinciyle olan ilişkisi üzerinedir. Göksel konuyla ilgili düşüncelerini Ekrem'e açıklamaktadır. Burada bir köy ustası ile mimarın ürün ortaya koyma biçimlerini örneklemektedir. Bireysel duyarlılığa sahip mimarın tersine köy ustası arkasına geçmişten gelen toplumsal birikimiyle binayı oluşturmaktadır. Sonrasında da mimarînin de sadece bireysel değil toplumsal bilinçle oluştuğunu vurgulamaktadır. Mimarın estetiği göz ardı etmediği sürece bireysel ve toplumsal sorunları çözebileceği düşüncesine sahiptir (İleri, 2010: 14). Konuşmasına mimarînin başka unsurları ile

devam etmektedir. Ülke mimarîsinin oluşumundaki etkenler üzerinde durmaktadır. Burada sık sık örneklemelere başvurmaya devam eder. Mimarînin etkilendiği alanlardan ilkinin din olduğundan bahsedip gotik mimarî örneğini sunar. “Gotik mimarîde, taş, doğal niteliklerinden yalıtır. Hristiyanlığın ifade kazanabilmesi için, gotik bir kilisede, eğrisel örtüye başvurulur. Tonozlar, kubbeler karşımıza çıkarak bizi yücelik duygusuna çağırır” (İleri, 2010: 22). Romanda konu edilen bir başka mesele “yalı mimarîsi” ile Pendik semti örneğindeki gibi kentin geneline yayılmış olan bozulmadır. Bu konu paralelinde Göksel’in hazırlayacağı proje de önemlidir. O, projesinde eski kentlerin yeniden doğuşunu sağlamayı ve bunun için mücadeleyi amaçlamaktadır (İleri 2010, 73). Göksel sürekli bozulmadan bahsetmeye devam eder. Örneğin o, Emre ve Cemal Fazıl ile birlikte Boğaz’da dolaşırken buraların sürekli tahrip edildiğini, yalıların karanlıkta yıkıldığını, kıyılarına bile apartman dikildiğini ifade etmektedir (İleri, 2010: 91, 104). Göksel mimarîdeki bozulmayla toplumsal yaşamdaki düzensizlik, karmaşa arasında bir bağ olduğunu düşünmektedir.

“Artık kasıtlı, hesaplı kitaplı olduğuna inanacağım geliyor. Mimarlık, mimarî bir toplum için başlı başına aynadır, toplumsal genel görünümü betimlemeye yeter de artar. Türkiye’ye bak; geçmişin insanıyla bugünün ayrımını hemen görürsün. (...) Yanlış kentleşme, toplu konut sorununu dizgesiz, bilinçsiz noktalara erdirdi. (...) Her şey düzensiz. Mimar kimin için çalıştığını bilmezse, bilmiyorsa, gereksinimleri karşılayamaz” (İleri, 2010: 286).

Göksel’in bütün roman boyunca söylemek istediklerinin özetidir bu ifadeler. Mimarînin ve toplumun içinde bulunduğu çıkmazı açıklamaktadır. 1950’lerden sonra hız kazanan köyden kente göç birçok alanı etkilediği üzere mimarîyi çok boyutlu biçimde etkilemiştir. “Ülkeye has malzeme, teknik ve formların kullanıldığı ancak estetik değerlerin önemsenmediği apartmanlara müteahhitler cephesinden rağbet artınca Müteahhit Üslubu denilen ve birbirini tekrarlayan üretimler şehri kuşatmaya başlamıştır” (Özakbaşı, 2015: 422). Özellikle Göksel’in meselesi olan çarpık kentleşme ve bozulma temel sorun olarak ortaya çıkmıştır. Romanda bu meseleler bir de bahçe mimarı Cem üzerinden ele alınmaktadır. Ekrem, Bodrum’da tanıştığı Cem’in hikâyesini Emre’ye anlatmıştır. Daha önce hikâye ve romanlarıyla tanıdığımız Emre sanat üzerine yaptığı sorgulamada Cem’in yaşadıklarına da değinmektedir. Emre içinde bulunduğu toplumsal koşulların etkisiyle sanatın bir hiç olduğu fikrine kapılmıştır. İşte bu sırada Cem aklına gelir. Cem de bir anlamda sanatını icra etmek isterken sadece daha iyi para

kazanabileceği bir konuma gelmiştir çünkü ona iş teklifiyle gelenler gösteriş meraklısı burjuvalardır. Emre'nin çıkardığı sonuç şudur: Çalışan ve sanat icra etmek isteyen sanatçıyı toplum için verimli kılamamış düzen sonunda onu yalnızlığa itmektir (İleri, 2010: 227-228). Bu noktada mimarînin karşılaştığı temel sorun toplumda karşılığının olmamasıdır denebilir. Asıl uğraşılması gereken sanatsal ta da mesleki meseleler yerine sadece “bahçe düzenleme” işi ile gelir elde etmek arasındaki çıkmaza dikkat çekilmektedir. Ayrıca yine sanatın toplumsal sınıflarla ilişkisi gündeme getirilmektedir. Özellikle zengin sınıfının “moda” olarak bahçelerini düzenletmeleri sanatçının bundan para kazanıyor olması her ne kadar maddi doyum sağlasa bile yaşanan çelişkiyi ortaya koymaktadır. Bu durumda sanatçı kendi olamamakta, sanatını tam olarak ortaya koyamamaktadır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde mimarînin geçtiği romanlardan biridir. İlk başta mimarî, modernleşen yapılara dikkat çekecek bir bakış açısıyla sunulmaktadır. Hayri İrdal, Kahveci Başı Camii'nin mezarlığının parmaklığını eve götürüşünü anlattığı kısımda modernleşen kente gönderme yapmaktadır. Tarihin bir kalıntısı olan “harap” eserin yıkılması Hayri İrdal'ın umurunda değildir. O, daha çok yerine yapılan apartmanları görünce mutlu olmaktadır. Modern mahalle kurulup semtin şenleneceğini düşünmektedir. Çünkü o artık “modern mimarî”yi, “modern konforu”, “modern insanı” sevmektedir (Tanpınar, 2018: 57). Eskinin kayboluşu ironik bir dille ele alınmaktadır. Eski ile yeni mimarînin zıtlığı üzerine kurulu bir anlatım söz konusudur. Tanpınar da Selim İleri gibi her anlamda eskinin yok edilmesini bu sanat üzerinden anlatmaktadır. Diğer eleştiri ise kooperatif evler üzerinden yapılmaktadır. Mimarlıkla geçimini sağlamaya çalışan Doktor Mussak kibrit kutusundan tasarılar yapmaktadır. Bunu İrdal daha sonra enstitü tasarısında kullanacaktır. İrdal kooperatif evlerini kimin bulduğunu bilmese de kollektif mimarîyi onun bulduğunu söylemektedir (Tanpınar, 2018: 141-142). İkisinin de aynı cümlede geçmesi yine bir modernlik eleştiri olarak düşünülebilir. Apartmanlar için olumlu bir düşünceye sahip değildir Tanpınar. Tek tip modern binaların bir yansıması olarak düşünülebilir “kooperatif” ile “kollektif”. O, *Yaşadığım Gibi*'de kenti ele geçiren apartmanları anlatmaktadır. “(...) Babil kulesine benzeyen, daha iyisi hiç bir şeye benzemeyen apartmanlar, (...) sonuna kadar istismar için her türlü nisbet fikrinin dışına çıkmış sekiz, dokuz dılılı acayib dört duvarlılar, Beyoğlu'ndan Kadıköy ve Suadiye taraflarına, oradan da Boğaziçi'ne geçmeğe başladı”

(Tanpınar, 1996: 192). Anlaşılacağı üzere kentin yavaş yavaş apartmanlarla dolması Tanpınar için hiç de olumlu bir gelişme değildir. Asıl ironi ise Hayri İrdal'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü tasarladığı sırada verilmektedir. “Her Mevsimin Bir Sonu Vardır” adlı dördüncü bölüm baştan sona bu ironinin anlatımına ayrılmıştır. İlk başta bina için açılan yarışma öncesi ve sonrası ile ele alınıp aktarılmaktadır. Belirlenen şartnamenin başında yine “modern”lik öne çıkmakta ve mimarlarla yapılan mülakatlarda bunlara uygunluk aranmaktadır. Hatta Hayri İrdal'in inadı ve alayı nedeniyle şartnameye koyulan “adına uygun içten ve dıştan” ifadesinden dolayı birçok mimar ve çalışması elenenler reddedilmektedir olmaktadır. Yarışma bir tür inatlaşmaya dönüşmekte gittikçe daha komik hale bürünmektedir. Bu süreç aynı zamanda onların gazetelere düşmelerine ve basın açıklaması yapmalarına neden olmaktadır. Burada yine Halit Ayarcı “modern adam”ı öne çıkarmaktadır. Anlaşılacağı gibi buraya kadar olan süreç tamamen sistemli bir şekilde “modernlik” eleştirisi üzerinedir. Ayarcı bir yarışma açsa da sonunda Hayri İrdal'ın binayı tasarlamasını ister. Devamında her ayrıntısını kendi tasarlayıp çözümler üretmeye çalışan Hayri İrdal ile karşılaşmaktadır. İrdal, özellikle holde eski ile yeniye birleştirecektir. Tasarı sırasında geleneksel mimarîlerden esinlendiği yerler söz konusu olmaktadır. O, kibrit kutulardan maketine kadar her şeyi tasarlamış, hatta birkaç Miletlerarası Mimarlık Cemiyet'inden fahri üyelik, birkaç cemiyetten ödül ve yabancı ülkelere ödül bile almaktadır (Tanpınar, 2018: 356-382). Tanpınar “Her Mevsimin Bir Sonu Var” bölümünde ironik biçimde mimarî üzerinde eski-yeni çatışmasına sürekli dikkat çekmektedir. Bir yanda tümüyle yeniliğe inanan ve bunun için elinden gelen her şeyi yapmaya hazır bir Halit Ayarcı ve onun modern bir enstitüsü arzusu söz konusudur. Ancak istediği gibi sonuçlanmaz. Adalet Ağaoğlu'nun dediği gibi romanda mimarî ve özellikle bu bölüm köksüz ve temelsiz yeni hayatlara ve yapılara karşı uyarılarla dolu bir yaklaşımdır (Ağaoğlu, 2008: 395). Belki de bu nedenle modernliğin sembolü olan bina tamamlanmadan daha plan halindeyken yarım kalmaktadır.

Mimarî sanatı romanın unsurlarından mekân ile birlikte düşünüldüğünde oldukça kapsamlı bir alan olmaktadır. O nedenle çalışmada “mimar”nin sanat özelliğinin vurgulandığı ve tartışıldığı metinlere odaklanılmıştır. Mimarî sanatı daha çok “modernleşme” çerçevesinde düşünülmüştür. Selim İleri Göksel karakteri ile yok olan “yalı mimarî”si ile toplumsal yaşamdaki dönüşümü anlatmıştır. Tanpınar da benzer

şekilde Hayri İrdal üzerinden mimarîdeki değişimin olumsuz yönüne dikkat çekmiştir denebilir.

3.5. Müzik

Müzik diğer sanatlardan farklı olarak sanatlar içinde insanların günlük yaşamda en çabuk ulaştıkları bir türdür. Dönem romanlarında daha önce söylendiği üzere “dans” gibi bunun karşılığı mevcuttur. O nedenle sanat olarak düşünülüp tartışılan kısımlara ve eserlere odaklanılmıştır.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Mahur Beste* (1975) romanı adından anlaşılacağı üzere müzik sanatının var olduğu eserlerin başında gelmektedir. Romanın ithafı bu anlamda önemlidir. Burada Tanpınar, eserini *Mahur Beste*’nin sahibi olan Eyyübî Bekir Ağa’ya ithaf etmektedir. Tahir Abacı (1951-) onun bu besteden çok etkilendiğini belirtmektedir (Abacı, 2000: 67). Tanpınar’ın başka kitaplarında da ona göndermeler yapması bunun göstergesi olarak düşünülebilir. *Mahur Beste*’de müzik ilk olarak Behçet Bey’in çocukluğunda büyük bir merak duyduğu Necip Bey’in yalısındaki yaşamın bir parçası olarak okuyucuya sunulmaktadır. Bu yalı o dönem alaturka müziğin merkezi konumundadır. Sebebi ise Necip Paşa’nın karısı Târidil Hanımefendi’dir. Hanımefendi’nin özellikleri arasında alaturka musikiyi sevmesi ve anlaması yer almaktadır. Yanına aldığı cariyelere başka eğitimlerle birlikte hoca tutup müzik eğitimi aldirmaktadır (Tanpınar, 1998: 28). Behçet Bey’in babası da aynı derecede müziğe ilgili bir kişiliktir. Behçet Bey onun merakını “merhum pederimiz Molla Bey Efendi Ferahfeza ile Bayatiye bayılırdı” diye ifade etmektedir (Tanpınar, 1998: 29). Sesi oldukça etkili olan Molla Bey, Necip Paşa’nın konağından gelen ezgilere eşlik ettiğinde etraftaki herkes ilgiyle onu dinlemektedir. Behçet Bey de tamburu ile ona eşlik etmektedir (Tanpınar, 1998: 30). Bu iki mekânda da müziğin bir medeniyeti ve de insanı yansıttı gözlenmektedir. Bunun en iyi açıklamasını romanda İsmail Molla Bey, Sabri Hoca ile konuşurken açıklamaktadır. Bizim medeniyetimize özgü olan simgeleri açıklarken aralarında müziği ve de sanatçıları saymadan edemez. Buhûrîzâde Mustafa İtrî’nin (1640-1712) *Tekbir*’inin, Küçükpazardan geçerken çalan Zekâi Dede Efendi’nin (1855-1897) bu topraklara özgü olduğunu söyler. Ayrıca yine bize özgü olan cami, pazar yeri, düğün alayı gibi her türlü müziğin de onu ölümden kurtardığını yaşama bağladığını dile getirmektedir (Tanpınar, 1998: 111). Bunun yanı sıra İsmail Molla Bey,

gelini Atiye Hanım'ın müziğe olan ilgisinde de etkili olmuş bir kişidir denebilir. Gelini Atiye Hanım'ın her isteğini yerine getiren Molla Efendi, yazları eğlenebilmek için yalıda saz âlemleri düzenlemekte, bu toplantılara onunla birlikte katılmaktadır. Kışları da Mevlivi ayinlerinde bulunmaktadırlar. Atiye Hanım çalmasa da söylemese de müzikle ilgilidir. Bu ayinlerde müziğin etkisiyle kendinde geçip bir meleşe dönüşmektedir. Molla Bey, eski bir besteyi dinlerken benzer hallere büründüğünü gördüğü için onu müzikten mahrum etmek istememektedir (Tanpınar, 1998: 75-76). Atiye Hanım'ın romandaki diğer bir özelliği ise *Mahur Beste* ile ilgilidir. *Huzur*'da Nuran ile ilişkilendirilen bu beste, burada Atiye Hanım'la bağlantılıdır. Beste, Atiye'nin küçük eniştesi Lütfullah Bey'in babası Talat Bey'in eseridir. Çarkçı yüzbaşı Talat Bey, eşi onu bıraktığında bu eseri yazmıştır. Önce beste okunur; sonrasında ise Molla Efendi, her ne kadar Behçet Bey istemese de Talat Bey'in ve eşinin hikâyesini anlatmaktadır. Talat Bey, Behçet Bey'in zıttı bir kişilik olarak romanda yer almaktadır denebilir. Tanpınar bu konuya romanın sonunda Behçet Bey'e yazdığı mektupta tekrar değinmektedir. Burada Talat Bey ile Behçet Bey'i kişilik olarak karşılaştırmakta, farklarını ortaya koymaktadır. Talat Bey, kırılmış bir insan olarak çareyi müziğe ve sanata kaçmakta bulmaktadır. Tanpınar, burada müziğin önemine de değinmektedir. Başka kültürlerde diğer sanatlarla insana yaptığı etkiyi bizde tek başına yapmaktadır diye ifade etmektedir (Tanpınar, 1998: 174). Benzer biçimde *Yaşadığım Gibi* eserinde Türk müziği üzerine değerlendirmelerde bulunmaktadır. Ona göre "O, büyük bir cemiyetin, çok sıhhatli bir hayat aşkının ve derin, huzursuz, her an ebediyetin muammasını çözmek için sabırsızlanan bir ruhun mahsulüydü" (Tanpınar, 1996: 362). Bu hayranlığı romana yansımıştır denebilir. Romanın diğer müzik tutkunu olan kişisi Leh subayı Soloski'dir. Ailesiyle birlikte Türkiye'ye göç edince bir süre Mızaka-i Hümayun'da üçüncü kemancı olarak çalışmıştır. Geçimini ise Avrupa'da müziğe merak salmış azınlık ailelerin evlerinde onlara dersler vererek sağlamaktadır. Buna ilaveten Soloski'nin Mevleviliği, gezdiği bütün tarikatlar içinde üstün tutmasındaki sebep yine müziktir. Ona göre müzik aletleri içinde keman kişiyi, kısa yoldan Allah'a ulaştırmaktadır. Yedi yaşından itibaren sevdiği Johann Sebastian Bach (1685-1750) da yine ermişliğin, kutsallığın tek kapısıdır. Bu düşüncelerle süpürgeciler kâhyasının damadı Nuri Bey'e keman öğreterek onu kutsallığa erdireceğini arzulamaktadır. Agop Efendi ile de en büyük tartışmaları bunun üzerinedir. Agop Efendi, parmaklarının altın,

esham (senet) saymak için olduğunu söylese de Soloski amacında ısrar etmekte ve hidayete ermenin sanat ile müzik ile olduğunu belirtmektedir. Nuri Bey ise bir ara bu mistik havaya uyup ayinlere katılmış, en önemlisi bir iki “Nefes” bestelemiştir (Tanpınar, 1998: 140, 159-161). Burada müzik sanatı yine medeniyetin, aynı zamanda da dini hayatın bir parçası olarak okuyucuya sunulmaktadır. Dinle ilişkisini sadece romanda değil düz yazı metinlerinde yine ortaya koymaktadır. Bu noktada yine Tanpınar müziği duaya benzetmektedir. Müzik de çaresizlik anında ortaya çıkan dua gibidir (Tanpınar, 1996: 371). Yukarıda değinilen Talat Bey’in eseri *Mahur Beste*’ye, *Sahnenin Dışındakiler* (1973) romanında ara ara gönderme yapılmaktadır. Burada yine bir aşkın simgesi olarak varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Önce Atiye Hanım ile Doktor Refik’in aşkını anlatmaktadır. Doktor Refik; Atiye Hanım’ın çocukluk aşkıdır ve bu sevda tekrar alevlenir. Bu nedenle Doktor Refik, İttihatçı olduğundan, Atiye’nin eşi Behçet Bey tarafından saraya jurnallenir. Tutukluluğu sırasında ölür. Jurnalı öğrenen Atiye Hanım eşiyle veremden ölene kadar konuşmaz. Ancak Şerife Hanım’a göre ise Behçet Bey hasta eşi *Mahur Beste*’yi mırıldandığı için ağzını ipek yastıkla kapatır (Tanpınar, 2014: 8). Anlatıcı kişi Cemal bu bestenin hikâyesiyle, duygusuyla, yaşattıklarıyla roman boyunca ele alınacağını okuyucuya duyurmaktadır. İlk olarak Kudret Bey’in onu bir senfoniye dönüştürmek için uğraştığı bilgisi verilir. Sonra Sabiha, İhsan’ın aşk anlayışı ile Cemal’inkini karşılaştırırken yine bu besteden yararlanmaktadır. Sonra Cemal tekrar, Şerife Hanım’dan dinlediği Talat Bey’in eşiyle, Atiye Hanım’ın Doktor Refik’le olan aşk hikâyesinin *Mahur Beste* etrafında tolandığına gönderme yapmaktadır. En ilginç ise Cemal’in bir gece Behçet dayısını elinde tamburuyla bu besteyi çalarken görmesidir. Cemal, babasının tayini Anadolu’ya çıktığında, Sabiha’dan nasıl ayrılacağını düşünürken dayısının besteyi çalış sahnesi gözünün önüne gelmektedir. Bunun sebebi ise Cemal’in eseri “talihinin aynası” olarak görmesidir. Yine Cemal, Behçet Bey’in Talat Bey’den aldığı ve ona hediye ettiği aynada ölümü yenen akşam kızılılığı ile *Mahur Beste*’nin baktığını hissetmektedir. Bir yanda başka türlü bakan, ölümü çağrıştıran Behçet dayısı diğer yanda hayata bakan Talat Bey ve bestesi bulunmaktadır. Bir de buna Sabiha’nın bakışları eklenmektedir. O da bestenin etkisiyle Atiye teyzesi ile Talat Bey’in bakışıyla bakmaktadır (Tanpınar, 2014: 89, 110, 114, 132, 168, 276-277). Hemen hemen hepsinde beste, etrafındaki hikâyelerle birlikte aşkın, arayışın, özdeşlik kurulan kişilerin bir ifadesi olarak okuyucu

karşısına çıkmaktadır. Bunun dışında müzik sanatı yine başka biçimlerde ele alınmaktadır. Bunlardan ilki İhsan'ın, Cemal'in sınıfında Balkan Savaşı sonrası yapılan "tuhaf" marşlara yorumudur. Müzik sınıfından gelen marşı duyduğunda kötü ve ayrıca gereksiz olduğunu belirtmektedir. Ona göre bu marşlar toplumu düşünce özgürlüğünden uzaklaştırıp gereksiz maceralara sürüklemektedir. Ayrıca İhsan Avrupa'dan dönünce Nuri Bey ile Türk Ocağına gidip eski müziğimizi tanımayı amaçlamaktadır. İlerleyen sayfalarda İhsan müzikle ilgili düşüncesini de açıklamaktadır. Nuri Bey, İhsan'ı ve Cemal'in babasını Yenikapı Mevlevihanesi'ne gitmeye ikna etmektedir. O sırada İhsan müziğin tek bağlantı noktası olduğunu bir gün onun sayesinde kedimizi tanıyacağımızı ifade etmektedir (Tanpınar, 2014: 46, 127). Burada *Mahur Beste*'nin sonundakine benzer bir bakış açısı ile müzik sanatının etkisi ve amacı okuyucuya sunulmaktadır. Ayrıca sanatın ideolojiyle ilişkisinin açıklandığı bir bölüm olarak düşünülebilir... Metinde ayrıca müziğe meraklı diğer kişiler yukarıda ismi geçen Kudret, Tevfik ve Muhlis Bey'lerdir. Muhlis Bey bu sanata meraklı olduğundan keman çalmaktadır. Kudret Bey'in ise amaçlarından biri altı ciltlik musiki tarihi yazmaktır. Bunun için İhsan, Cemal, Tevfik ve Muhlis Bey'i düzenli olarak evinde toplamak arzusundadır (Tanpınar, 2014: 26, 77). Nuri Bey, Tevfik Bey'i İhsan'a "alaturka musiki hazinemiz" diye tanıtmaktadır. Romanda Rasim Bey'in de bulunduğu yemek sırasında ve sonrasında sandal gezisi esnasında Bol Ahenk lakaplı Tevfik Bey'in söylediği şarkıların Cemal'i nasıl etkilediği ayrıntılı bir biçimde anlatılmaktadır. Cemal'in içindeki hüznün Tevfik Bey'in üst üste söylediği şarkılarla daha de derinleşmektedir (Tanpınar, 2014: 168). Benzer biçimde Cemal, Beyazıt'ta bir kıraathanede meşhur bir müzik gurubun verdiği söylediği şarkılardan etkilenişini de detaylandırmaktadır. O gece İsmail Hakkı Nebioğlu'nu (1893-1965) ilk defa dinleyen Cemal onlarla olmakla birlikte etrafına, müziğe ve her şeye yabancılaştığını anlatmaktadır (Tanpınar, 2014: 222-223). Yazılanların bir alıcının/dinleyicinin sanat eseri karşısındaki durumunun açıklandığı bölümler olarak değerlendirmek mümkündür. *Aydaki Kadın* romanında yine müzik sanatı onu dinleyen kişi üzerindeki etkisiyle verilmektedir. Bu etki daha çok Selim'in üzerinden anlatılmaktadır. Selim; Şifa, Ayşe, Hayri Dura ve diğerleriyle birlikte bir gece içki içerken Nail'in söylediği türkü onun üzerinde derin bir etki bırakmaktadır. Temelde hissettiği duygu ölüm ve ayrılıktır. Ancak eserin buraya gelene kadar Orta Anadolu'da katman katman olan bir "ırkın" ayrılığını kendinde toplayan bir havası vardır. Selim'in

kişisel hikâyesiyle karışıp onu etkisi altına almış onu hayallere daldırmıştır. Devamında da eski dostu avukat, Dede Efendi'nin *Ferehfaza*'dan bir beste okumaya başladığında da benzer halleri yaşamaktadır. Bu sefer bu dervişin ışığına bürünmüştür. Bu eserde yine hissettiği türküde olduğu gibi ölüm ve ayrılıktır. Ancak yine de aralarında fark bulunmaktadır. Halk türküsünün hissettirdiği ümitsizlik bu eserde yoktur. Ayrıca türküdeki gibi bir ölümden şikâyet söz konusu değildir. Burada kişi kendi ölmüş ve ölümün kendisi acayıptır (Tanpınar, 1987: 208). Burada müziğin hem alıcı/dinleyicinin üzerindeki etkisi hem de bir yandan aynı diğer yandan ise farklı olan medeniyetlerin temsili söz konusudur.

Muzaffer Buyrukçu'nun (1930-2006) *Gürültülü Birkaç Saat* (1969) romanında hikâye vb. diğer sanatlar gibi müzik tartışılan bir konu olarak yer almaktadır. İlk tartışma Franz Liszt (1811-1886) üzerindedir. Meyhanede radyoda Liszt'in iki numaralı *Macar Rapsodisi* çalmaktadır. Nermin ve Ayhan parçayı dinlemek istediklerinde Tarık ile Sait dalgaya almaktadır. Ayhan etraflarındaki kültür seviyesi düşük kişilerin bu durumları kimi zaman hırsıyla kimi zaman da alayla eleştirmelerinin gülünç olduğunu düşünmektedir. Ardından Sait'in eve geldiğinde Ayhan'ı Pyotr İlyiç Çaykovski (1840-1893) dinlerken bulduğunda bunu yakın arkadaşı Fikret'e onun dalgasına taklidini yaptığını hatırlamaktadır. Tarık da rapsodiyi dinledikleri sırada türkü sizi açmıyor mu diye sorar. Ayhan ise yukardaki düşüncelerini teyit edecek biçimde onun sevdiklerini kendisinin sevmediğini ifade eder. Ayrıca sanatçının çağından ayrı düşünülemeyeceğinin bir kanıtı olarak Liszt öne sürülmektedir. Onun yaşadığı zaman diliminde aynı zamanda 1830'da Fransa'da Temmuz Devrimi gerçekleşmektedir. Ayhan konuyu gündeme getirmekte, aristokrasi ile burjuvazinin mücadelesine dikkat çekip, bunun bir şekilde müzik ve başka sanatlara yansıdığını ifade etmektedir (Buyrukçu, 2015: 156-157). Burada müziğin bir sanat dalı olmasının yanında "kültür" ögesi olarak vurgulanması söz konusudur. Müzik modernliği hem temsili olmakta hem de bu nedenle komikliğin ve dalga konusu olmanın merkezinde yer almaktadır. Sırf klasik müzik dinliyor diye Ayhan'la dalga geçilmektedir. Diğer konuda ise Ayhan'ın isim babası olduğu "minibüs müziği" konunun merkezini oluşturur. Ayhan, meyhanedeki arkadaşlarına minibüs şarkısı söylemek istediğinde Nermin ne olduğunu sorar. Bunu üzerine Ayhan onun nasıl bir şey olduğunu tüm yönleriyle açıklama yoluna gitmektedir. Önce onun çalındığı ortamı açıklamaktadır. Otobüs, kamyon, taksilerde

çalınmasına rağmen asıl yeri minibüstür. Sonra ise bu müziğin sosyolojik temellerine değinir. O müzik, köyden kente göç sonucunda oluşan gecekonduardaki yaşamın daha çekilir olmasını sağlamaktadır. Ona göre Hint müziklerinden esinlenerek ortaya çıkmış şarkı-türkü karışımı bir şeydir. Kaynağını ise 1951 yapımlı *Avare* filmidir. Anlaşılacağı üzere köyden kente göç bir sosyolojik olgu olarak toplumsal yaşamda büyük değişimlere ve kırılmalara sebep olmuştur. Daha önce değindiğimiz üzere göç mimarî anlamda kentin görünümü büyük oranda değiştirmiştir. “Gecekonduar” kentin etrafına yerleşmiş ve kendine has bir kültürün ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ayhan’ın “minibüs müziği” dediği ürün bu yaşananların bir sonucudur denebilir. Buralarda yaşayan insanlar kendi mücadelelerini anlatan müziği tercih eder olmuştur. Müzik tartışması bu sefer Anadolu’daki müziklere kaymaktadır. Mehmet bu konuya dikkat çeken isimdir. Müstehcen içerikli, kadınla erkeğin konuştuğu hikâyesi olan müziklerdir bahsettiği. Tarık, o müziklere ihtiyaç olduğunu söyleyip nedenini açıklamaktadır. Ona göre Türkiye kendini yeniden ama bilinçsiz bir kurma döneminde ve müzikler de bunun bir parçasıdır (Buyrukçu, 2015: 260-261). Her ikisinde değinildiği üzere müzik bir kültür ögesi olarak okuyucunu karşısına çıkmaktadır. Diğer sanatlarda olduğu gibi müzik bir toplumun kültür öğelerinin taşıyıcısı ve yansıtıcısı konumundadır. Buyrukçu, bunun farkında olarak klasik müzikle modernliği diğerleriyle kültürdeki değişimi ve yozlaşmayı gösterecek biçimde kullanmaktadır. Müzik burada hem bir modernlik hem de bir yozlaşmanın ifadesi olmaktadır.

Selim İleri’nin *Bir Akşam Alacası* romanında yine sanatın başka alanlarında olduğu gibi müzikle alakalı önemli hususlara yer verilmektedir. Burada tartışmaların odağında Richard Wagner yer almaktadır. Ekrem, evindeki buluşmada, akşam yemeği esnasında plağa Wagner koyar. İlk tepki Osman’dan gelir ve rakı ile en uygun müziği seçtiğini belirtir. Anlatıcı ayaçla araya girerek Osman’ın Marmaris’te açacağı balık lokantasında minibüs müziği çalma ihtimalini belirtmektedir. Burada müzik sanatı tıpkı Buyrukçu’da olduğu gibi aynı ifadeler ile bir kültürün sembolü gibi kullanılmaktadır. İlerleyen sayfalarda anlatıcı bunu daha net ortaya koymaktadır. İlk başta Wagner’in özellikle Emre (yazar), Göksel (mimar) gibi entelektüel kimliği olan dinleyiciler üzerindeki etkisi verilmektedir. Ardından Osman’ın “minibüs müziği”nde ısrar etmesi üzerine bu müziğin yarattığı dünya okuyucu ile paylaşılmaktadır. Anlatıcının ifadelerinden minibüs müziğinin 1960’lı yıllarda Türkiye’de etkili olmaya başlayan arabesk için kullanıldığı

anlaşılmasıdır. Bu müziğin getirdikleri ise “plastik eşyalar”, “cırtlak renkli güller”, “dantel örtü izlenimli” tabaklardır. Anlatıcı için bir çeşit kültür karmaşası denilebilir. Bunu da şu cümleler ile daha iyi ortaya koymaktadır: “[G]ün geçtikte de taşradan güç kazanan kentsel-kırsal farklılığını apaçık ortaya koyuyordu” (İleri, 2010: 58). Aslında burada bir yanda Batı kültürünü yansıtan Wagner diğer yanda ise doğu kültürünün parçası denilebilecek arabesk müzik vardır. Anlatıcı bu karşıtlığın farkındadır, durumun özeti doğu ile batı arasındaki çatışmadır. Diğer yandan anlatıcı bizi yansıttığını düşündüğü Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi (1778-1846) ile de farkını ortaya koyma gereği duyar. Hatta Göksel, Dede Efendi ile Wagner ve Verdi’nin birbirine yakın olduğu düşüncesindedir (İleri, 2010: 58). Burada müzik sanatı üzerinden bir medeniyet tartışması yapıldığı gözlenmektedir. Bu anlamda Ahmet Hamdi Tanpınar, Muzaffer Buyrukçu ve Selim İleri benzer bakış açısı ile müzik sanatını ele almaktadır. Medeniyet tartışması eserin sonuna doğru tekrar gündeme gelmektedir. Çatışmanın yaratıldığı mekân Kazino Kristal’dir. Burada olanlar daha çok Emre’nin bakış açısıyla okuyucuya aktarılmaktadır. O, Ekrem ve İngiltere’den gelen Tülin bu mekânda zaman geçirmektedirler. Geliş amaçları ise Amerikalı bir bilim adamının Türkiye’nin sosyolojisini anlamak için Melih Erkoç adlı şarkıcıyı görmek gerektiğini söylemesidir. Önce İngilizce şarkı söyleyen bir kadın sanatçı üzerinden çelişki ortaya konmaktadır. Kadın bir yandan şarkı söylemekte bir yandan da “erkekler” balkonuna yaklaşım bacaklarını sallamakta, devamında ıslıklar ve alkışlar çoğalmaktadır. Diğer yandan yemekli masalarda ise kadını umursayan kimse yoktur. Tülin kızın İngilizcesinden dolayı Shakespeare’i ortaya atınca Emre, yine onun üzerinden kültür karmaşasını ortaya koyar. Ortadoğu’da ve mekânda yaşananların onun eserinde anlatılanlardan farklı olmadığını dile getirmektedir. Devamında bu durum hem alaturka şarkı söyleyen hem de lahmacun satıp türkü söylerken ünlü olan kişi üzerinden tekrar tekrar ortaya koyulur. Örneğin Tülin, burada olup bitenin müzikhol değil çadır tiyatrosu olduğunu ifade eder. Son olarak da dinlemek için geldikleri Melih Erkoç üzerinden değerlendirmeler söz konusudur. Önce yine daha önceki gibi Tülin’in onu batılı bir sanatçıya, William Blake’e (1757-1827) benzetmesi söz konusudur. Diğer yandan Erkoç, Dede Efendi’den bir parça söylemekteyken kimse bunun farkında değildir (İleri, 2010: 134-151). Sonrasında ise Melih Erkoç’un cinsel kimliği üzerinden bu keşmekeşlik yine gözler önüne serilmektedir. Onun kadınsı havasından dolayı “erkekler” balkonu büyük bir

coşku havasına bürünmektedir. Burada yine Emre'nin düşünceleri yaşananları özetlemektedir. Ona göre bir yanda insani zaafalarını kullanarak içinde yer aldıkları cehennemde (toplum yaşamı) yükselmeyi amaçlayanlar diğer yanda kendilerini bu koşullardan arındırıp yeni bir uygarlık düzeyi arayanlar bulunmaktadır (İleri, 2010: 151-152). Müzik sanatı bu şekilde romanda toplum hayatındaki dönüşümün bir göstergesi olarak kullanılmaktadır. Daha çok da düzendeki bozuluşun temsili gibi düşünülmektedir denebilir.

Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ında müzik sanatı Selim'in şiirleri üzerinden değerlendirilmektedir. Süleyman Kargı, "DÜN, BUGÜN, YARIN" bölümündeki Selim'in şiirlerine milli karakterimiz olan "türkü" yerine neden "şarkı" dediğini açıklama gereği duymaktadır. Diğer bölümlerde olduğu gibi burada da ironik bir dille şarkı, türkü, marş gibi müzik unsurları üzerine değerlendirmeler yapılmaktadır. Kargı, Selim'in Batılı müzik aletleriyle yeniden bestelenmiş halk türkülerini sevmediğini belirtir. Ayrıca Selim şiirlerinin bir gün bestelenmesinden de korkmaktadır. Kargı, halk türkülerini klasik müzik formunda besteleyen Macar sanatçı Béla Viktor János Bartók'u (1881-1945) örnek olarak sunmuş ve ona önermiş olsa bile bunu da kabul etmez. Kargı'nın diğer önerisi "marş"tır. Böylece mısraların arasında "İzmir Marşı" ya da "Yaslı gittim şen geldim" in de yer alabileceğini söylemektedir. Selim, annesini hatırlattığı için ve insana derin etkilemesinden dolayı "İzmir Marşı" nı kabul etmez. Ayrıca Mehter Marşı gibi onun genel destan havasından çıktığını düşünmektedir. Genel olarak kan ve ateşe karşı olduğundan "marşı" da uygun bulmamaktadır (Atay, 2020: 158-159). Roman boyunca bu şarkılara sık sık gönderme yapılmakta, Selim özellikle Turgut'a yol gösterici olmasını istemektedir. Diğer bir dikkat çekici nokta ise genelevdeki Safter'in Turgut'un isteği üzerine söylediği şarkıdır. Burada Atay, yine farklı bir teknikle müziğin etrafta dolaşmasını anlatmaya girişmektedir. Turgut'un saray adabı, kederli, ilk mısrada insanı ağlatan diye tarifi üzerine Safter, Recaizade Mahmut Ekrem'in "Güzelim" şiirinden bestelenen şarkıyı söylemeye başlar. İlk iki dizesi verildikten, Turgut'un gözleri kapalı şarkıya katıldıktan sonra müziğin yolculuğu başlamaktadır. "Sarhoşların şarkısı" diye adlandırılan eser sokakları, evleri, iş yerlerini hatta başka müzik çeşitlerini dolaşıp tekrar aynı yere hatta Turgut'un göğsüne yaslanmaktadır (Atay, 2020: 271-274). Oğuz Atay, şarkı, türkü, marş gibi terimler ile müziğin bir kültür unsuru olduğunu gösterme çabasındadır, denebilir. Ayrıca yine

Safter'in söylediği ve Turgut'un eşlik ettiği müzik bir yandan eğlence aracı diğer yandan ise dolaştığı mekânlar ve insanları yansıtan bir kültür ögesi olarak yer almaktadır. *Tehlikeli Oyunlar*' da benzer biçimde müzik sanatına yer verilmektedir. Öncelikli olarak kocası ölen Nursel Hanım'ın içinde bulunduğu halden çıkması için arkadaşlarından biri piyano dersi vermektedir. Piyanonun başından kalkmayan Nursel Hanım bir süre sonra bir baritonla müzik yapar. Şarkıcı ona hayran kalır, herkes sesinin iyi olduğuna karar verir. Burada vurgulanan önemli bir unsur Nursel Hanım'ın sanat uğraşısına dair başkalarının karar verme merci olmasıdır. Devamında anlatıcı buna dikkat çekmektedir. Diğer bir konuda ise bu “karar vericiler” nedeniyle Nursel Hanım'ın uğraşmadığı sanat dalının kalmamasıdır. Sevgi de benzer durumlarla karşılaşmaktadır. Tıpkı Nursel Hanım kendisi gibi ona da önce piyano öğretir. Ardından da Sevgi de “sanat-edebiyat-müzik-metafizik-büyük-felsefe” seline dâhil olmaktadır (Atay, 2004: 224). Burada Atay herkesin her sanat alanıyla uğraşmasını ironik bir dille eleştirmektedir. Müziğin ironik bir biçimde kullanıldığı bir başka yer ise Hikmet ile Albay Hüsamet'in “En Büyük Hazinemiz Aklımızdır” marşını söyledikleri kısımdır. Albay eskiden askeri bandoda çaldığı için marşı o bestelemiştir. Buna ilaveten güftesi de (şarkı sözü) albaya aittir. Turgut “korumaklarda” ifadesini uygun bulmasa da albay daha eski şarkıların etkisinde kaldığını söylemektedir (Atay, 2004: 416) Oğuz Atay, ironik bir bakışla aklı eleştirel hale getirmektedir.

Müzik dinlemenin dışında “sanat” olarak bakıldığında romanlarda özellikle “kültür” odaklı yaklaşılan bir unsurdur. Romanların birçoğunda kültürel bozulmanın yansıması olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca bu paralelde bir modernleşme unsuru olarak da düşünülmektedir. Örneğin Buyrukçu'da Franz Liszt dinlemek kimileri için modernlikken kimileri için ise dalga geçilecek bir meseledir. Diğer yandan yazarlar eserlerinde Batı ile Doğu'yu temsil edecek biçimde müziğe yaklaşmaktadırlar.

3.6. Resim

Resim sanat tarihi açısından eski bir tür olmakla birlikte bizim toplumumuzda yaygınlaşması Tanzimat ile birlikte dir. Bu nedenle sanatçıların ilgisini çekmiş bir alan olduğu düşünülebilir. Romancılarımızın da aynı ilgiyi bu dönemde yazdıkları eserlerde gösterdiklerini söylemek yanlış olmaz.

Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* romanında resim sanatı önce “Vous Permettez?.. Avec Plaisir ...” adlı bölümde Aydın'ın günlüğünde ele alınan bir konudur. Aydın, Galatasaray Lisesinde eğitim aldığı sırada resim sanatı ile ilgili şu cümleleri yazmaktadır: “Bugün Edip Bey müzakere etti ve münakaşalar yaptık. Bize Paris'teki Sen Nehri'nin, bir de Louvre Müzesi'nin resimlerini gösterdi. Ben çok beğendim. Ama bütün üzüntüm, ya Hitler oralarını alırsa, diye” (Ağaoğlu, 2019a: 83). Romanın önemli kişilerinden olan Aydın, bir kaymakam çocuğudur ve iyi bir eğitim alma şansına sahip olabilmiştir. Yukarıdaki ifadeler hem onun iyi bir eğitim aldığına kanıtı hem dönemin gerçeklerinin hem de modernleşen Türkiye'nin bir bireyi olduğunun göstergesidir. Aydın, aldığı eğitim sayesinde Batı'daki resim gibi sanatları, siyaset vb. alanlardaki her türlü gelişmeyi yakından takip edebilmektedir. Bu modernleşme süreci ile resim ilişkisi başka boyutu ile tekrar ele alınmaktadır. Bu sefer o dönemde toplumun şekillenmesinde önemli bir konuma sahip olan Halkevleri için içindedir. “Ankara Ankara Güzel Ankara ...” bölümünde Halkevleri'nde düzenlenen bir resim sergisinden bahsedilmektedir. “Ar komitesi”nin “uygarlık örneği” olan bu sergi, “büyükler” tarafından beğenilmiştir (Ağaoğlu, 2019a: 91). Bölümün başlığı Cumhuriyetin ilk yıllarında Ankara için yazılan “Ankara” marşının ilk dizelerine göndermedir. Ağaoğlu'nun bu başlığı özellikle seçtiği söylenebilir. Bu bölüm modernleşen Türkiye'nin başkentindeki “opera”, “dans”, “balo” gibi yeni gelişmelere değinmektedir. ““Garp adet ve muaşeretlerine uygun yaşayan bizler, bu adet ve muaşeretleri bilmeyen, veya bizi tınlamayan bir Garplı'ya sadece acıyarak bakarız”” (Ağaoğlu, 2019a: 91). Alıntılarda modernleşme sürecinin yansımalarını görmek mümkündür. Bu nedenle resim sanatı bir modernleşme çabası ile birlikte okuyucuya sunulmaktadır. Resim sanatı başka yönlerden romanda ele alınmaya devam etmektedir. Bunlardan biri “Rinbow Kayışları ve ‘Zarfla Mazruf”” bölümündedir. Burada resim ile ilgilenen Dünder Öğretmen'in kardeşidir. Resim öğretmeni olan bu kişinin şimdilerde sürekli resim yaptığı ve “Metinlerin, Selmanların, Aysellerin, Aydınların” duvarlarında onun eserlerinin asılı olduğu belirtilmektedir. Ancak öncesinde içinde “komünist cinler barındıran” ve 8 ay tutuklu bulunan Isparta Gönen Köy Enstitüsü Resim öğretmeninden bahsedilmektedir. Tutukluluk sebebi bakanlıkla ilgili söylediği bir sözdür: “Milli Eğitim Bakanlığı'nda dokuz ay önce yangın çıkmış. Bu öğretmen de, ‘Aferin çocuklara bakanlığı yaktılar’ demiş” (Ağaoğlu, 2019a: 378). Tutukluluk sonrası sürekli içip resim yapmaktadır. Anlatıcı, okuyucuya bu

öğretmenin Dündar Öğretmen'in kardeşi olabileceğini belirtmektedir. Ağaoğlu, aynı ailenin içindeki farklı düşünce ve siyasi yapıdaki iki kişiyi art arda okuyucuya aktarmaktadır. Dündar Öğretmen anlatıcının ifadeleri ile “makul” bir kişi olarak, o dönem siyasi yapının istediği bir profil olmaktadır. Kardeşi ise, için de komünist ruh taşıyan, muhalif kimliği olan ve tutukluluk sonrası resim yapıp içki içen bir kişidir. Böylece sanatçının dönemin siyasi yaşamıyla ilişkisi ortaya konmaktadır denebilir. İki tip sanatçı söz konusudur. Biri resmi ideolojinin onayladığı ağabey, diğeri ise tam tersi konumda sol ideolojiyi benimsemiş kardeştir. Yine eserde başka bir ressam ile karşılaşılmaktadır. O da bir sonraki eser olan *Bir Düşün Gece*'sinde önemli roman kişilerinden olan Tezel'dir. “VII”. bölümde romanın başkışisi Aysel otel odasında aklından kardeşi Tezel'i geçirmektedir. Aysel, ortadan kayboluşunu annesinin Tezel'e haber verip vermediğini düşünürken okuyucu onun hakkında bilgiler edinmektedir. Onun özel hayatıyla birlikte resim yaptığını, sergiler açtığını öğrenmektedir. Ayrıca ressam Tezel'in içinde bulunduğu sanat camiasında olup bitenler konu edilmektedir. “Tezel o saatlerde Kulis'te, ya da Lefteraki falan gibi bir yerlerdedir. Sanatçı oğlanlarıyla. Ressamlar, şairler, patron olamamış tiyatro oyuncular, adı İstanbul'un dışına taşamamış öykücü tanıdıklarıyla” (Ağaoğlu, 2019a: 201). İfadelerden Tezel'in sanatçı arkadaşları ile belli mekânlara takıldığı ve oralarda vakit geçirdiği anlaşılmaktadır. Dönemin sanatçı ortamlarının ve hayatlarının bir yansıması olarak düşünülebilir. Ayrıca yine burada sanatçıların maddi destekleri nasıl temin ettikleri konu edilmektedir. Tezel, henüz öğrenci olan ikinci kocasından aldığı maddi destek sayesinde çalışma ihtiyacı duymadan resimle uğraşmakta, sergiler açmakta, seramik fırınlarına gitmektedir. Ayrıca yine ikinci kocasının anne ve babasının eşi dostu, onun açtığı sergiden beş tablo satın almıştır (Ağaoğlu, 2019a: 201). Bu ifadeler ile birlikte Tezel'in sanatını icra edebilmek için birtakım çevrelerin desteğine ihtiyaç duyduğu düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Sanatın ve sanatçının maddi olarak nasıl var olabildiğinin cevapları bu ifadeler ile okuyucuya verilmektedir. Ressam Tezel, *Bir Düşün Gecesi* romanının önemli kişilerindedir. “I”. bölümde Ayşen'in Ankara'da Anadolu Kulübü'nde gerçekleşen düğünü sırasında Tezel ile karşılaşılmaktadır. Bu bölüm daha çok bir önceki romanın başkışisi Aysel'in eşi olan Ömer tarafından aktarılmaktadır. Ömer; paraya, güce ve statüye önem veren çevrenin sanatla ve sanatçı ile olan ilişkisini sorgulayarak işe başlamaktadır. “Öyle ya, bunlar duvarlarını Bitaraf Kadın

Ressamları'nın manzara resimleriyle süslemeye, kirazların çiçek açtığı dev panoları içki köşelerinin arkasına döşemeye başlamadılar mı çoktan? Müjgân, ünlülerin ressamına kendisini çok güzelleştiren bir portresini yaptırmadı mı daha ta kaç yıl öncelerde?" (Ağaoğlu, 2019b: 16). Anlaşılacağı üzere belli bir refah seviyesine ulaşmış kişiler evlerini sanat eserleri ile süsleme çabası içine girmektedir. Bunlara örnek oluşturan en önemli kişi de Müjgân'dır. Müjgân'ın resimle ilişkisi daha çok diğer kişilere gösteriş yapma ve statü atlama çabası olarak yorumlanabilir. Ömer, Müjgân'ın Tezel'in Ayşen'in düğünde bulunmasını istemesi hakkında şu yorumda bulunur: "Hem canım, aile çemberinde adı sanatçıya çıkmış, üstelik geçen hafta bir televizyon programında iki dakika görünen biri de bulunsun" (Ağaoğlu, 2019b: 15). Müjgân'ın tek derdi gelen konukların statüsü altında ezilmeyip onlara gösteriş yapabilmektir. Bunu da ressam Tezel üzerinden yapmaktadır. İlerleyen sayfalarda bu amacına ulaşmış görünmektedir. Emekli albayın karısı Gönül Hanım, *Paravan* dergisindeki fotoğrafta onu tanımış ve süresi az olsa dahi televizyonda görünmesi ile ilgilenmiştir. Ancak burada yine devreye girerek Ömer, Tezel hakkında düşüncelerini aktarmaktadır. Tanınmış olmanın Tezel'de bıraktığı etki üzerinde durmaktadır. "Gönül hanımın bunu önemseyişinden gizli bir hoşnutluk duyacak kerte güçlük mü çekiyor yaşama tutunmaya? (...) Bu iyi hatunlar, bu salaklar beni ayakta tutsunlar... Yok tutmasınlar! Yok tutmasınlar" (Ağaoğlu, 2019b: 18). Burada Ömer, çevresini umursamaz görünen Tezel'in Gönül Hanım'ın ilgisinden hoşlanmasına şaşırılmaktadır. Son cümleleri de Tezel adına dile getirmektedir. Cümleler hem sanatçı ile izleyici arasındaki ilişki hem de sanatçının maddi dayanaklarını konu edinmektedir. Sanatçı, parasını düşünmeden sanata yatıracak zengin bir çevreye gereksinim duymaktadır denebilir. Müjgân'ın kendi resmini yaptırması da bir anlamda bu amaca hizmet etmektedir. Tıpkı Rönesans döneminde sanatın ve sanatçının burjuvazi tarafından desteklenmesi gibi düşünülebilir bu durum. Tezel kendisi de geçim kaynağı olarak buna benzer bir durumdan bahsetmektedir. Ömer'den sonra anlatıcının Tezel olduğu "Tezel'in gece yolculuğu" kısmında bu durum karşımıza çıkmaktadır. İstanbul'dan Ankara'ya otobüsle seyahat ettiği sırada, bir iç hesaplaşma da yapmaktadır. Bu sırada şu ifadeleri kullanır: "Bir hiç. Yokum ben. Duruyorum. İçiyorum. İçebilmek için turistik resimler yapıyorum. Ne suç biliyorum, ne ceza. Ne seviyorum, ne nefret ediyorum" (Ağaoğlu, 2019b: 35). O, sanatını sadece estetik kaygılarla üretmemektedir. Aynı zamanda daha konforlu, daha rahat içebilmek için resimler yapmaktadır. Sanat

eserlerini turistlere satma sürecini “Tezel’in uzun konuşması” bölümünde daha açık bir biçimde görmekteyiz. Sami adlı başka bir ressam arkadaşıyla Taksim Galerisi’nde buluşmaya gitmiş ve orada onu bir süre beklemiştir. Burada önemli olan ise ikisinin buluşmasının asıl amacı İsveçli turistlere resim satmak için olmasıdır. “Sami beni orada İsveçli aptal iki turistle tanıştıracığına söz verdi. Duvar dibinde, anasının eteğine yapışmış dilenci çocuk resmini -çocuk tek elli, anasının başı yemenili- onlara okutabilirsek, parasını kırışacağız” (Ağaoğlu, 2019b: 43). Ancak Sami gelmemiştir. Bu nedenle Tezel, onun kendi resimlerinden birini onlara sattığını düşünüp ona kızgınlığını dile getirmektedir (Ağaoğlu, 2019b: 65). Eser boyunca ara ara bu konuyu kendi kendine düşünmektedir. Aynı bölümde başka vesileler ile yine sanat eserlerini satma meselesi hakkında kendince fikirlerini dile getirmektedir. İlki, *Ölmeye Yatmak* romanında Aysel’in Tezel’in ikinci kocasından bahsettiği konunun devamı niteliğindedir. “Oktay’ı da sonunda bundan atmıştım başımdan. Aysel öyle sansın. Hâlâ ondan, yani onlarinkilerden geçiniyorum sansın. -Sanıyor mudur?- Kötü resim yapıyor, iyice kazanıyorum; canım işte, geçinecek gibi, diyemedim ki ona” (Ağaoğlu, 2019b: 53). Burada Tezel’in Oktay’dan maddi destek almayı bıraktığını ve kendi resimlerini satarak geçimini sağlamaya başladığını Aysel’e anlatmak isteyip de anlatamadığını anlamaktayız. Devamında yine sanatçının nasıl geçindiğine paralel olarak İlhan ve eşi Müjgân’dan aldığı siparişe değinmektedir. İlhan evlerinin duvarına büyük bir resim yapmasını istemekte, Müjgân da resmin evin mobilya ve halılarına uygun olmasını istemektedir. Ancak Tezel bunu kabul etmemektedir. Aralarındaki çözülemeyen meselelerden biri yine resim karşılığında alınacak paradır. Tezel, İlhan’ın ağzındanmış gibi düşüncesini okuyucuya aktararak abisinden para almanın aile hukukuna uymayacağını dile getirmektedir. Tezel’in maddiyatını nasıl sağladığı annesinin bile meselesidir. Annesi resim satarak İstanbul gibi bir yerde geçinmenin mümkün olmadığı düşüncesindedir. O da İlhan gibi Tezel’in resim yapmayı bırakıp Ankara’ya yanına gelmesini istemektedir (Ağaoğlu, 2019b: 155). Eser boyunca Oktay, Sami, İlhan, Aysel, Tezel ve annesi başta olmak üzere birçok defa resim ve maddi kazanç meselesi sorgulanan bir konu olmaktadır. Özellikle Tezel eserlerini para karşılığında satmak konusunda çelişkiler yaşamaktadır. Onlardan elde ettiği kazanç, ailesine bağlı olmadan kendi ayakları üzerinde durmasını sağladığı için onu hoşnut etmektedir. “[R]esim yapmaktan caymayı göze aldık diyelim. Nasıl cayılır? İlk ağızda İlhan’a avuç açmak

zorunda kalırım” (Ağaoğlu, 2019b: 52). Bu durumun farkında olarak hareket eden Tezel bir yandan onun sağladığı konfordan vazgeçmez. Örneğin onlardan elde ettiği kazanç ile gittiği Londra’dan bahsetmektedir. “Dört tablomu beşer bin, altışar bin liradan satar satmaz, kapağı Londra’ya atıvermişim” (Ağaoğlu, 2019b: 75). Bu maddi kazanç ile ilgili sorgulamaların yanı sıra Tezel, Ömer’in başta değindiği ünlü olmayı, el üstünde tutulmayı sorgulamaktadır. Mesele, İstanbul’a yapılan köprüye verilen tepkiler paralelinde ele alınmaktadır. Tezel, Ömer ve Aysel’in ait olduğu sol çevre içinde köprüye tepki gösterirken kendisinin ününden nasıl yararlandığını anlatmaktadır. “Üstelik ben iyi ressamım ya, o günler el üstünde tutuluyorum ya, göz zevkime güven pek yaygın ya, İstanbul’un estetik sorumluluğunu yüklenmek de bana düşer. Sanat ve kültür kolonimiz öyle istediği için estetik konusunda uzmanım ya, konuş artık” (Ağaoğlu, 2019b: 32). Burada Tezel’in “sanat ve kültür kolonimiz” ifadeleri ile ait olduğu sanatçı çevresini ve sol çevreyi eleştirdiği söylenebilir. Ayrıca kendi popülerliğine eleştirel bir biçimde yaklaşmaktadır. Şöyle cümlelere sık rastlamak mümkündür: “Nerdeyse, aman beni sevin, beğenin beni’li bir alttan alış, bir durma, katlanma...”, “Demek önemli bir ressamım. Çınlama yapmayacak bir tuval boyacısıyla neden böyle yürekten ilgilensinler yoksa değil mi?”, -Kimi sizi tokatlarsa, kimi de sizi bağrına basar.- (...) Tokat beni içime kapatsa da bile, dışarda ünüm yerinde” (Ağaoğlu, 2019b: 50, 60, 76). Bu şekilde sanatçı çevreleri ve onların idealleştirilmesi konusunun ele alındığı söylenebilir. Tezel’in meseleleri arasında ait olduğu çevrelerle hesaplaşması vardır. Bu hesaplaşmalardan ilki köprüye itiraz eden Aysel’in, Ömer’in de yer aldığı sol çevreler ile dir. Tezel, ortamı şu şekilde aktarmaktadır: “Üç yıl zıp zıp zıpladım ortalıkta. Bir kez daha inançlıydım. Hem de yarım yırtık inançların öcünü almak istercesine. Deli gibi, mecnun gibi takılıp Ömer’in, Aysel’in ve burada karınca sürüsü gibi çok olan onların kopyeleri peşine, sanki ben de gittiğim” (Ağaoğlu, 2019b: 24). Birçok sorgulamayla birlikte inancını da yitirmeye başlayan Tezel ironik bir dil kullanarak bu çevreyi eleştirmektedir. Ancak asıl sorgulama süreci eserlerini sergilediği sırada sol görüşe sahip bir kız ile delikanlı tarafından eleştirildiği zamandır. Başlangıçta Tezel, onların sanatını takdir edeceklerini ve beğenilerini sunacaklarını düşünmektedir. Hatta onları ilk eşi Mehmet ve ikinci eşi Oktay gibi sol görüşe inananlardan ayrı yerde tutmakta, gerçek değerinin anlaşılacağını düşünmektedir. Ancak umduğu gibi olmaz. Onlar tarafından şu sözle eleştirilmektedir: “‘‘Hani emekçi sınıf? Emekçi sınıfı

yapmayacaksanız hiçbir şey yapmayın daha iyi. Alanlara koşun, alanları onların direnmeleriyle, başkaldırılarıyla boyayın...” (Ağaoğlu, 2019b: 49). Hatta daha ileri gidip ona: işçileri, onların ezilmişliğini ve sömürüyü anlatması gerektiğini emrivaki ifadeler kullanarak dile getirmektedirler. Eserlerde aradıkları sol ideolojinin sanata doğrudan yansıtılmasıdır. Tezel, hayal kırıklığı ve kızgınlık ile küfredip, onları sergiden kovarken, kız da ona bir tokat atmaktadır (Ağaoğlu, 2019b: 50-52). Onlar resimlerde açıkça sol ideolojinin anlatılmasını savunurken Tezel de aslında kapalı da olsa sanatının böyle bir amacının olduğunu anlatmaya çabalamaktadır: “İyi ama, ben de gül resmi yapmıyorum ya? Gül resmi bile yapsam, o gül bir şeyi konuşur benim resimlerimde...” ve “Bakın, kafam böyle çalıştığı, gözüm böyle gördüğü, yüreğim böyle çarptığı için yapıyorum ben bu resimleri. Birileri bana böyle şeyler ısmarladığı için değil. Gelin, bakın; iyi bakın: Şu resimde popülizmden eser yok” (Ağaoğlu, 2019b: 49-50). Bu şekilde sanatın ideoloji ile olan ilişkisi sorgulanmaya devam etmektedir. Ayrıca romanda burada olduğu gibi resim sanatının estetik boyutları mesele edilmektedir. Bu, ilk olarak Ömer’in ağzından yapılır. Ömer, Tezel’in resim yapış tekniği üzerine yorumlar yapmaktadır. “Tablolarını daha güzel boyardı ama. Gergin bir tuvale. Hep kendi renklerini, kendi esintilerini bularak. Hiç sezdirilmeyerek bir boya, bir fırça kullandığını. Hiç elevermeyerek bu resimlerin bir resim bilgisi taşıdığını” (Ağaoğlu, 2019b: 24). Tezel’in yaptığı resimlerde nasıl kendi olabildiği ve doğallığı nasıl başarabildiği verilmektedir. Bu kısım Tezel’in düğünden önceki sanat yaşamının bir kesitidir. Ömer onun düğün zamanındaki hali ile geçmişteki halinin bir karşılaştırmasını yapmaktadır. Tezel’in daha öncesindeki sanatsal başarısı yerine bir tür boşluğa bırakmış gibidir. Bu bölüm özellikle resim sanatının teknik öğeleri üzerine açıklamalardan oluşmaktadır. Aynı açıklamaları Tezel’in ağzından da okumaktayız. Tezel açtığı sergideki resimleri kız ile oğlana savunurken “gül”de olduğu gibi teknik ve estetik konulara değinmektedir. “Bakın, bu barut rengini her yerde barut kokusu duyduğum için böyle boyuyorum. İçine kan kırmızısı sızmış bu barut rengini, bakın bu şafak rengi, şafak rengi nasıl önü açık, önü açık engin bir turunculukla, bir morlukla örtüyor bakın” (Ağaoğlu, 2019b: 50). Burada ve devamında resminde yer alan tüm renklerin nedenini söyleyerek teknik bilgiler vermektedir. Ayrıca yaşadıklarından etkilenerek bunları ürettiğini belirterek sanatının kaynağını açıklamaktadır. “Bu resimler güzelse, yalnız bunun için de güzel değil. Bu resimler güzelse, düşüncem güzel olduğu için güzel,

düşüncem güzelse bu resimler güzel olduğu için” (Ağaoğlu, 2019b: 51) ifadeleriyle eserin güzelliğine ya da estetik dokunuşlara nasıl ulaştığını okuyucuya vermektedir. Anlaşılacağı üzere sadece piyasa ve ideoloji değil aynı zamanda resim tekniğine dair yorumların olduğu görülmektedir.

Resim ve ressamın yoğun olarak konu edildiği romanlar arasında Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar*’ı da bulunmaktadır. Romanın daha ilk bölümünde anlatıcı Turgut’un resim yaptığını okuyucuya duyurmaktadır. Eşi, yaptığı resimleri çerçeveletip biri aşağıda biri yukarıda olmak üzere asimetrik biçimde duvara asmıştır. Turgut önce kendi kendine eşinin onunla öğündüğünü belirtiyor. Sonra Selim ile Turgut resimler üzerine küçük değerlendirmeler yapmaktadır. Selim resimlerini çerçeveletmesinin iyi olduğunu söylüyor. O ise çerçeveletenin eşi olduğunu açıklıyor. Aslında bundan sonra Selim’in yerine kendini koyarak Turgut’un yaptığı açıklamalar daha önemli oluyor. Tüm bunları modern sanatın burjuva yaşantısına katkısı olarak değerlendiriyor (Atay, 2020, 26). Selim de Turgut gibi resim sanatıyla meşgul olmuştur. Romanın “Ondört”üncü bölümünde Günseli’nin ağzından Selim’in resimle olan ilişkisi aktarılmaktadır. Selim onu tanıdıktan sonra resimlerinde nelerin değiştiğini açıklamaktadır. Bu değişim resmin her alanını kapsamaktadır. Bir yanda ele aldığı konular diğer yanda kullandığı aletler vb. her şey Günseli’den sonra farklılaşmıştır.

“kalemi iğne uçlu mürekkepli kalemi ve resim kâğıdını alarak kırlara açıldım ve eskiden kurşunkalemle çalıştığım zamanlardan yani tarihten önce çizgilerimdeki kararsızlık yüzünden kâğıdı sonsuz çizgilerle silip tekrar çizdiğim çizgilerle silgi izleriyle kararttığım halde doğrudan doğruya çini mürekkeple çalışmaya başladım hiç silmeden seçtiğim ağaçları evleri gökyüzünü yolları otları hele bu kadar ilgi çekici olduklarını ve büyük bir sevgiyle çizilebileceğini düşünmediğim otları ve toprağı yeni bir gözle daha doğrusu ilk defa çizebileceğimi hissettiğim bir gözle görmeye başladım ve ilk anda ışık ve gölge meselelerini hallettiğim söylenemezse de duyuş bakımından ve her şeyi sanki onların arasındaki gizli ilişkiyi sezmişçesine sürekli bağlantılarla yerleştirme bakımından kâğıda geçirmeyi becerdiğim söylenebilirdi ve bunu sevginin bana kazandırdığı üçüncü göz olarak adlandırdığımı ifade ettiğim zaman bana kızmış ve alay ettiğimi senin duygularını hafife aldığım için uydurduğumu söylemiştin oysa” (Atay, 2020: 460).

Bu resim sanatı üzerine yapılan açıklamalar uzun solukludur. Bir süre sonra konuya Günseli dâhil olmaktadır. O da Selim’e bazı konularda düşüncesini aktarmakta,

tartışmaktadırlar. Örneğin “güzeli görmek” meselesi tartıştıkları konulardan biridir. Selim yalnız güzeli görmenin kendisinde bulunmadığını düşünürken Günseli ise ona Albertch Dürer’i (1471-1528) örnek verip şunları söylemektedir: “her şeyi gören gözlerinin aynı zamanda güzeli de bulduğunu her şeyi birden çizmeyi başarırsa hiçbir çizgiyi gölgeyi çizgiyle gölge arasında sezilmez ayrıntıları hepsini hepsini Flamanların yaptığı gibi en küçük bir ışığı bir kıvrımı bile sabırla gözleyerek çizebilirse mesele kalmayacağını söyledim” (Atay, 2020: 461). Böylece o, Selim’i resim yapmaya teşvik etme çabası içinde olmuştur. Başkaları Selim’i teşvik etmesini onaylamasa da o bundan vazgeçmez. Yine Günseli kendisinin resmini yapmasını istediğinde ise Selim güzelliğine daha alışmadığı için sadece ellerini yapabileceğini belirtir (Atay, 2020: 462). Bu kısım daha çok resim çizen birisinin neler yaşadığının bir yansıması olarak düşünülebilir. Romanda hem Turgut hem de Selim ressam olmasalar da resimle ilgili kişilerdir. Özellikle Selim’in yukarıdaki resim ile münasebeti dışında babasıyla olan ilişkisinde bu ressamlık ve resim tartışma konusu olarak verilmektedir. “Onbir”inci bölümde Turgut, Selim’in arkadaşlarından Esat ile görüşme yaparken bu konu geçmektedir. Selim, Esat’a ileride ne olacağından bahsederken karşılaştığı durumu aktarmaktadır. “Üç çeşit meslek varmış: mühendislik, doktorluk, bir de hukukçuluk. Ben ressam olmak istiyordum. Babam böyle bir meslek olmadığını söyledi” (Atay, 2020: 362). Toplumda değer gören meslekler ve insanın ne olmak istediği ile ilgili verdiği karar; Selim’in sözleri tüm bu süreçlerin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Özellikle bir sanatçı olarak ressamın, toplumda ve babanın gözünde değer görmemesi söz konusudur. Bu konu bir dönem sanatın ve sanatçının karşılaştığı temel problemlerin arasındadır. Romanda bu mesele başka şekillerde yine irdelenmektedir. Bu sefer Süleyman Kargı’nın Selim’in beşinci şarkılarını açıklarken insanların istedikleri mesleği seçebileceği zamanın “tunç devri” olduğunu belirtir. Bu çağda insanların olmak istediği (ressam, yazar, mimar, meyhaneci, hukukçu vb.) meslekleri bırakıp başka mesleklere yönelmeyeceği belirtilmektedir (Atay, 2020: 241). Toplumdaki bireylerin sevdikleri işleri yapabilmeleri, özellikle fazla kabul görmediği düşünülen ressam ve yazarlık gibi mesleklerin seçilebilmesi vurgulanmaktadır. Oğuz Atay, romanda ressamlık mesleğini seçmiş olan kişilere de yer vermektedir. Bunlar, Selim’in hazırlamaya çalıştığı “Türk Tutunamayanlar Ansiklopedisi”nde yer almaktadır. Nazmiye Erdoğan, resimle ilgilenen ve babasının tayini İstanbul’a çıkınca akademide eğitim alan bir kadındır. Bir süre

resimle ilgilenmeyi bıraksa da daha sonra Paris'te mistik semboller üzerine yazdığı kitabın resimlerini kendisi yapmıştır (Atay, 2020: 981-83). Diğer bir ressam ise Hüseyin Bezenel'dir. Onu tanıtmak için kullanılan ifadelerde ilk vurgulanan ressamlığıdır. "Türk ressam ve tutunamayanı" (Atay, 2020: 981-83). Devamında ise ressamlık eğitimi ve resim üzerine açıklamalar devam etmektedir. Atay, soyadından başlayarak ironik bir dille Hüseyin Bezenel'in başta sanatta olmak üzere nasıl başarısız olduğunu, neden tutunamadığını okuyucuya vermektedir. Osman Hamdi Bey'in (1842-1910) tesirinde yetişmiş, sonra yarışmadan kazandığı bursla çeşitli Avrupa ülkelerinde sanat eğitimi almış, ancak yine de bir "tutunamayan" olarak yaşamaya devam etmiştir (Atay, 2020: 985). Atay'ın Hüseyin Bezenel kişisi ile bir sanatçı protipi çıkarttığı söylenebilir. Ahmet Sipahioğlu "Bezenel Sendromu" dediği sanatçı tipi için şunları söylemektedir: "Fakat, Batıdaki bu dönüşümü fark edemeyen Bezenel tipi Türk sanatçısı ülkesine döndüğünde modernist geleneklere bağlı tüm sanat etkinliklerini sadece üslup özellikleri itibariyle taklit edip bu geleneklere temel olan düşünce ve problematlere bizzat vakıf olamamaktadır" (Sipahioğlu, 1989: 178). Bu nedenle Batı'yı ve modern sanatı yakından takip edemeyen, yeniliklere ayak uyduramayan bir sanatçıyı çizmektedir denebilir Atay için. Romandaki diğer bir ressam ise Henri Rousseau'dur (1844-1910). Roman kişileri arasında gerçek bir kişilik olarak yer almaktadır. Selim, ansiklopediyi oluştururken araya girip günlüğüne devam ettiği bölümde bu ressamdan bahseder. En önemli nokta ona olan hayranlığıdır. Bir resim ansiklopedisinde hayatına dair birkaç söz okuduğu sanatçıyı ressamların İsa'sı olarak değerlendirmekte, belki onu da bir tutunamayan olarak düşünmektedir. Selim onun hem sanatından hem de yaşantısından etkilenmiştir. Eserlerinde bir kusur olmadığını, yapmacık olmadığını ve anlatmaktan çok hissedebileceğini düşünmektedir. Yaşantısını ise yapmacıksız, inanmış ama aynı zamanda resimleriyle bağlantılı olarak da masalsi bulmaktadır, onun gibi yaşasa da içinin onun gibi olmadığını belirtmektedir (Atay, 2020: 684). Kısacası Selim'in sanatçıya büyük bir hayranlığı söz konusudur. İzleyicinin ya da okuyucunun sanatçıya beslediği duyguları burada bulmak mümkündür. Onun bazı özelliklerin ile kendi kişiliği arasında bağlar kurup sanatçıya hayranlık duyma, onu mitleştirme temel unsurdur. *Tehlikeli Oyunlar*'da da Oğuz Atay benzer konulara değinmektedir. Önce romanın başlarında "Dul Kadın" bölümünde Hikmet'in yazdığı tiyatrodaki, Rüstem adlı kişinin ağzından uzun uzun Pintorello adlı ressamın resim yapmak için yaptığı ön hazırlıklar

yer almaktadır. “Pintorello, tuvalini hazırlıyordu. Biraz antrenman yapalım, diye düşündü Pintorello. Sol elinin baş parmağını paletin deliğine geçirdi. (...) Bir bilek çizelim, dirseğe doğru gidelim; (...) Daha hızlı, daha hızlı; elim alışsın, elim alışsın” (Atay, 2004: 48). Atay, bu şekilde daha önce olduğu gibi bir sanatçının resim için yaptığı hazırlığı ve ön süreci okuyucuya aktarmaktadır. Romanda ölen ressam eşi gibi resimle uğraşan ve sanatsal bir acaba içinde olan kişi ise Nursel Hanım’dır. Anlatıcı, bir sanatçı çevresiyle ilişki içinde bulunan ve sanatın birkaç alanıyla birden uğraşan Nursel Hanım’ın bu şekilde kocasının varlığını devam ettirdiğini belirtmektedir. Akademiye gitmiş önce süsleme sanatlarında eğitim almış ancak bölüm değiştirdiğinden dolayı okulu bitirmesi uzun sürmüştür (Atay, 2004: 48). Atay, Nursel Hanım ve onun sanatçı çevresini ironik bir üslup ile eleştirmektedir. Öncelikle sanatçıların kendi aralarında kurdukları dünyada hepsinin “tanınmış” olması mesele edilmektedir. Nursel Hanım, Sevgi’ye diğer sanatçıları tanıtırırken başlarına “tanınmış” sıfatını eklemektedir. Ayrıca hepsinin esas işleri dışında sanatın başka türlerini de icra etmeleri başka bir konudur. “Ayrıca, bütün ressamlar aynı zamanda edebiyatla, bütün edebiyatçılar resimle, bütün müzikçiler metafizikle ve bütün eleştirmenler de her şeyle uğraştıkları için, mesele gittikçe güçleşiyordu” (Atay, 2004: 225). Atay’ın ironik dille yaptığı değerlendirmeler arasında alıntının son ifadesinde yer alan eleştirmenler de yer almaktadır. Onları yine onların kullandığı dille eleştirme yoluna gitmektedir: “Herkesin ‘çalışmaları’ ilgiyle izleniyordu, ‘eserleri’ merakla bekleniyordu. Duruma bir resmiyet kazandırmak için de, eleştirmenler ellerinden geleni yapıyorlardı” (Atay, 2004: 225). Sanatçıların kurdukları dünyada eleştirmenin görevi yukarıda ifade edilmektedir. Eleştirel bir dille onların; sanatçıların piyasada tutunması, tanıtılması gibi görevleri yerine getirmesi söz konusudur. Ayrıca bu şekilde sanatçının toplumda ya da sanat çevresinde resmiyet kazanmalarına yaptıkları etki ortaya konmaktadır. Yapılan ironi sadece sanatı icra edenler için değil aynı zamanda izleyici ya da sanat alıcıları için geçerlidir. Oğuz Atay “küçük burjuva” olarak nitelendirilen ve sanatçıların eserlerini satın alan bu kişileri de konu etmektedir. Önce bir sanatsever zenginin satın aldığı bir resim üzerinde durulmaktadır. İlginç olan, ressamın aynı tuval üzerine beş resim yapmasıdır. Sonrasında kalorifer sığağından üstteki boya akınca ortaya çıkan alttaki resme satın alan zengin kişinin kızmak ya da geri vermek yerine onu daha çok beğenmesi söz konusudur. Sanki bu durum sanatçının yaptığı her ürünün, alıcı

tarafından kutsalmış gibi değer görmesinin bir eleştirisi gibidir. Atay, bu duruma dikkat çekmektedir. İlerleyen kısımlarda da Sevgi'nin bu “kendilerinefransızcaisimtakılanlar”ı yani küçük burjuvaları anlamlandıramadığı gözlemlenir. Nursel Hanım'a sorsa bile tam cevap alamamıştır. Ancak yine de şöyle bir durum söz konusudur:

“Kendilerinefransızcaisimtakılanlar için ne söylene yeridir. Bu bereketli sanat ortamı içinde teyzeler kadar bile başarılı olamayan bir topluluk için ne denebilirdi? Peki, bunların, bu kötü dilleriyle aralarında dolaşmalarına neden izin veriliyordu? (Sevgi, bu soruyu birkaç kere yöneltmişti Nursel Hanıma). Çeşitli nedenleri vardı. Bu nedenleri Nursel Hanım, açıkça söylemek istemedi. Sevgi de bu yüzden, bu fransızların, sanatçılar arasında dolaşmalarına göz yumulmasını, insancıl nedenlere bağladı. Fakat, —gene bu kötü dillilerin anlattığına göre— bu nedenler hiç de asil değildi; son derece küçük burjuvaydı. Bir kere, meyhanelerde hesap ödetmek, evlerde içkiler içmek, arabalara binip gezmek gibi, Sevgi'nin hiç onaylamadığı nedenler vardı. Sonra, bu zavallı kendilerinefransızcaisimtakılanlar, uygun bir pazar olarak kullanılıyordu: Sergilerde tabloların üzerinde hep onların kartvizitleri yer alıyordu” (Atay, 2004: 226).

Kıscası sanatçıyı ve sanatı besleyen kitlenin içinde bulunduğu durumun bir özetidir alıntıda aktarılanlar. Bir maddi kaynak olarak “küçük burjuva” sınıfı sanatçıyı her alanda besleyen bir konumdadır. Bir taraftan sanatçılar kendi aralarında maddi kazanç gözetmeden eserlerini değiş tokuş ederken diğer yandan burjuvazinin maddi desteğini almaktadır. Atay, Sevgi'nin bakış açısından okuyucuya bu durumu her yönüyle aktarmaktadır. Fakat sanatçılara ve çevresine yapılan eleştiriler sadece bunlar değildir. Bir de kendi aralarındaki çekişmeler romana malzeme edilmektedir. Yine Sevgi'nin çıkarımları ile okuyucu bu konuda bilgi sahibi olmaktadır. Sevgi, bu ortamdan hoşlanmadığını Nursel Hanım'a özellikle belirtme gereği duymaktadır. Dışarıdan birlik imajı veren ama kendi içlerinde sürekli çekişme halinde bulunan sanatçı ortamından hoşnut değildir (Atay, 2004: 227). Anlaşılacağı üzere bu sayfalarda Atay'ın sanatçıların maddi boyutlarından kendi aralarındaki çekişmelere kadar her yönlerini ele alıp onları sert bir şekilde eleştirdiğini söylemek mümkündür.

Kahramanları arasında ressamların da olduğu bir başka roman Melih Cevdet Anday'ın *Gizli Emir* adlı eseridir. Eserde Macit, Ülkü ve Fikri ressam olan kişilerdir. Roman boyunca resim ya da sanat ile ilgili tartışmalar bu kişiler üzerinden yapılmaktadır. İlk mesele ressam Ülkü ile eleştirmen Hulusi arasında konu edilmektedir. “IV”. bölümde

heykeltıraş Nizam, Ülkü ile açılış sergi sırasında olabilecek baskın ihtimali hakkında konuşurken Eleştirmen Hulusi konuşmaya dahil olmaktadır. İkisinin anlaşamadığı bazı meseleler söz konusudur. İlk başta Eleştirmen Hulusi, sanatçıların durumunu anlatmak için kullandığı “savaş” halinin ve beklenen gizli emirin Ülkü’nün eserine yansımadağını öne sürmektedir. Bunun üzerine ressam Ülkü neden eserlerinde bunu yansıtmadığını açıklama çabasına girmektedir. Ona göre gerçeğin sanat eserlerinde yansıtılması mümkün değildir. Ayrıca gerçeğin izleri sanat eserinde arttıkça eser “bayağılaş”maktadır: “Çünkü “gerçek” ile yarışılmaz, “acı” boyanamaz, “yaşanan” onu yaşayana yaşamdan daha güçlü olarak bir daha gösterilemez” (Anday, 2018: 75). Ardından konuyu yine romandaki baskınlar ve zor süreçlere getirmekte, böyle zamanlarda sanatın durumunu sorgulamaktadır. İşkence gören bir kişinin sanata ihtiyaç duymayacağı ve öyle olsaydı sergileri kent halkının savunacağını düşünmektedir. Eleştirmen ise işkence görenin sanata gereksinimi olmuyorsa neden hala sanatçının sanat eseri ürettiği meselesini ortaya atmaktadır. Bu düşüncelerin sonrasında ise diğerleri de Eleştirmen Hulusi ile sanat ve sanatçı üzerine bir tartışmaya girmektedir (Anday, 2018: 75-78). Resim ve ressam üzerinden başlayan tartışmalar özellikle çeşitli baskıların olduğu süreçlerde sanat ve sanatçının amacı ne olmalı meselesi üzerine odaklanmaktadır. Bu noktada roman ya da hikâye bölümünde sıkça ele alınan gerçek-kurmaca ilişkisinin resim konusunda yine değinildiği görülmektedir. Sanatçının gerçeği ve özellikle baskıyı kurmaca metne yansıtıp yansıtamayacağı önemli bir meseledir. Diğer yandan alıcıların olaya yaklaşımı yine sorgulanmaktadır. Alıcının baskılar ve işkencelere uğrayan sanatçıya sahip çıkmaması tartışılmaktadır. Buna bağlı olarak anlaşılacağı üzere alıcının ihtiyacı ile sanatçınınki örtüşmemektedir. Ressam Macit ise yine benzer meseleleri kendine dert etmiş bir sanatçı kişiliktir. Hatta birçok nedenle birlikte AYOT, gizli emir, baskılar ve sanatın içinde bulunduğu çıkmaz onun ölümünü tetiklemiştir denebilir. Macit’in bu düşüncelerini daha çok Heykeltıraş Niyazi’nin eşi Kutlu sayesinde bilmek mümkün olmaktadır. Macit yaşanan durumlardan dolayı kırılğan mizacının da etkisiyle yalnız kalmakta ve depresif haller sergilemektedir. Gizli emir gelmedikçe kendini resme vermekte ancak bir süre sonra yaptıklarını bozmaktadır. Tüm bu yaşananları Kutlu’ya şu cümleler ile aktarmaktadır:

“Bütün bunları bir bir anlatmıştı Kutlu’ya. Niçin? Onda bir sığınak bulmuştu kendine de ondan. “Bakın,” diyordu Kutlu’ya, onu yalnız başına bulduğu zaman, “Hiç bir resmimi satamıyorum, resimlerimi kimse beğenmiyor. Üstelik de,

satamadığım ve beğendiremediğim bu resimler yüzünden her iki yanın ve AYOT'un düşmanlığını çekiyorum üzerime. Dostlarım, kentin sorunlarına açık seçik olarak yer vermediğim için kızıyorlar bana, öbür yandakiler kenti yozlaştırmak için çalıştığımı söylüyorlar; AYOT ise ressam olmamı suç görüyor düpedüz, izliyor beni, ikide bir tutukluyor. Buna gülüyorum içimden ve bu yüzden kendimi önemseyeceğim diye ödüm kopuyor. Bu durumda karımdan bekliyorum beni güçlendirecek olan desteği” (Anday, 2018: 133).

Sanatçının dört bir yandan sıkışmışlığı, çıkmazları ve eşiyile olan ilişkisi kendi ağzından verilmektedir. İlerleyen sayfalarda benzer biçimde Heykeltıraş Nizam, Aktör Bilâl'e Macit ile ilgili benzer ifadeleri kullanarak ona sahip çıkmak gerektiğinden bahseder (Anday, 2018: 195). Eşinin bu konuda desteğini alamayan Macit, duygusal boşluğunu Kutlu ile doldurmakta ve yaptığı resimler daha verimli hale gelmektedir. Kutlu da Macit'i içine düştüğü bunalımdan kurtarmaktan mutluluk duymaktadır (Anday, 2018: 133). Sanatçının beğeni ve maddi kaygısı ile ideoloji ya da baskı karşısındaki tutumu burada ele alınmaktadır denebilir. Benzer şekilde Kutlu'nun ölümünden sonra Macit'in evinde karşılaştığı durum resim ve genel anlamda sanat, sanatçı açısından önemli bir noktadır. Kutlu eve girdiğinde duvarlarda Macit'in yaptığı tüm eserler asılı durmaktadır. Bir de Macit'in büyük boy fotoğrafı yer almaktadır. Sanki bir müze ya da resim sergisine gelmişsin hissini vermektedir (Anday, 2018: 138). Aslında yukarıda değinildiği üzere Macit'in eşi Nigâr, hayattayken ona kötü davranmaktadır. Hatta son süreçte içinde bulunduğu umutsuzluk haline sebep olarak gizli emirin gelmemesinin yerine karısını görmektedir (Anday, 2018: 134). Aslında bu tutum içinde olan Nigâr'ın Macit öldükten sonra onun eserlerini ve fotoğrafını evin duvarlarına asması öldükten sonra değerinin anlaşılması anlamına gelmektedir. Nigâr'ın Kutlu ile yaptığı uzun konuşmadan da Macit'in ölümünden sonra Nigâr'ın pişman olduğu, kendini cezalandırmak istediği anlaşılmaktadır (Anday, 2018: 150-158). Sanatçının zamanında değerinin bilinmeyip sonrasında önemli olmasına bir örnektir bu tutum. Bir çeşit sanatçı yüceltilmesi denebilir. Melih Cevdet'in *Raziye* romanında ise yeğen resimle ilgilenen bir roman kişisidir. Romanda açıkça dile getirilmese de 12 Mart muhtırasının yarattığı sıkıntılı ortamdan kaçan eserin anlatıcı kişisi olan yeğen, kasabada yaşayan dayısı ve evlatlık kızı Vedia/Raziye'nin evine gelir. Bir buçuk yıl akademide okuyan yeğen gelirirken yanında resim kutusunu getirir. Dayısının evinde zamanını resim yapmaya ayırmayı planlamaktadır. Roman boyunca kahramanı resim yaparken görmek

mümkündür. Ara ara da okuyucu ile resimde işleyeceği konuları ve teknikleri paylaşmaktadır. “Yapmayı kurduğum boyalı boyasız resimlerin hep görünüm resimleri olacağını düşünmüştüm. Resimden başka hiçbir şey düşünmemeye bakıyordum. Olayların dışına çıktığım için, (gerçekte arasız onları yaşıyordum) doğa beni çok ilgilendiriyordu” (Anday, 2019: 9). Resminde doğanın önemli bir yer edinmesi gerektiği fikrini paylaşmaktadır. Onun her türlü resminde yer etmesi düşüncesi ile eline malzemesini alıp bahçeye, deniz kıyısına vb. doğaya çıkmaktadır. İlerleyen sayfalarda bu düşüncesini daha belirgin hale getirmekte ve onun üzerine kafa yormaktadır. Doğanın hangi ayrıntıları ile verileceği, gerçeğin nasıl aktarılacağı, benzetmenin yeterli olup olmayacağı vb. temel meseleleridir. Bir yaprak ve ağaç üzerinden bu sorunları akademiden edindiği bilgileri de kullanarak tartışmaktadır (Anday, 2019: 62-67, 181-183). Doğa, gerçek-kurmaca ilişkisi başka boyutuyla bu romanda yine konu edilmektedir. Gerçeğin ya da doğanın taklidi ve onun esere aktarılması resim sanatı üzerinden tartışılmaktadır. Yeğenin resimle uğraşması etraftaki kişilerin de ilgisini çekmekte ve mesele edilmektedir. Bunlardan en önemlisi dayısıdır. Eve geldiği zaman dayısı akademide öğrendiği bilgileri sınamaktadır. Evin bir odasında bulunan resimler hakkında ona sorular sormaktadır. Duvarda hem Doğu sanatına hem de Batı sanatına ait resimler yer almaktadır. Bir yanda Davetname’den Sahrennar ile Hurufilik’in etkisiyle yapılmış yüzü harflerden oluşmuş resim diğer yanda ise Peter Paul Rubens’in (1577-1640) ve Rembrandt Harmenszoon van Rijn’in (1606-1669) de aralarında olduğu röprodüksiyonlar bulunur (Anday, 2019: 24-28). Burada hem dayının hem de yeğenin sanatla olan ilişkisi ortaya konmaktadır denebilir. Özellikle dayı, sanatla yakından ilgili bir kişi olarak çizilmektedir. Ancak o, odanın kıymetinin daha önce bilinmemesinden yakınmakta ve yeğenin oranın kıymetini bileceğini dile getirmektedir: “Burada konukladığım kişilerin çoğu, diye ekledi, resimden, seramikten hiç anlamayan kişiler oldu. Onların bu odada çektikleri sıkıntıyı düşündükçe yukarda kıs kıs gülerdim” (Anday, 2019: 28). Anlaşılacağı üzere misafirlerin bir alıcı olarak özellikle resim sanatı ile ilgisizlikleri dayı tarafından eleştiri konusu yapılmaktadır. Burada toplumda sanatın gerektiği değeri, ilgiyi görmemesi üzerinde durulmaktadır.

Selim İleri’nin birbirinin devamı niteliğinde olan “Bodrum Dörtlemesi”nin *Ölüm İlişkileri*, *Cehennem Kraliçesi* ve *Bir Akşam Alacası* romanlarında Belkıs adlı roman kişisi ressam olarak okuyucu karşısına çıkmaktadır. İlk olarak *Ölüm İlişkileri*’nde onun

resim sanatı ile olan bağı etraflı bir biçimde sunulmaktadır. “herkes onu cehenneme çağırmişti” adlı bölüm Belkıs’ın resim üzerinden sanata dair birçok sorgulamayı yaptığı bölümdür. Bu bölümde o, mutfakta bulaşık yıkarken ve ışikte resimle uğraşırken hem çağrışımlarla geriye dönüp geçmişini hem de resim sanatı üzerine düşünmektedir. Belkıs’ın roman boyunca bitirmeye çalıştığı bir incir resmi bulunmaktadır. Bu resim başta olmak üzere, başka çalışmalarında teknik meseleler ve anlam meseleleri öne çıkmaktadır. Anlam açısından bakıldığında, Belkıs resimde çağrışımlar ile bir şey anlatmayı seven bir ressamdır. Çizdiği incir, çiçek, ekmekle soğan vb. resimlerde çağrışımlarla hayal dünyasındaki ve yaşamındaki olup bitenleri anlatmaktadır. Örneğin ekmek ile soğan, inşaat işçilerinden esinlenerek yaptığı bir çalışmadır (İleri, 1985: 40) Bu anlamda onun anlam arayışlarına son eseri incirde daha yakından şahit olmaktadır. Yaşadıkları ve yaparken ki ruh hali resmin anlamını farklı boyutlara taşımaktadır:

“Artık bitmiş sayılabilir tufan teknesi incir kabuğu. Beyaz bez, başlangıçtaki bilinmeyen, yavaş yavaş, boya denen tansıkla biçimlere, anlatımlara, gizli duygu patlayışlarına dönüşmektedir. Resim yapmayı bu yüzden seviyordu Belkıs, çok seviyordu. Bu karabasansı evde ışık de olmasaydı, her şey şu aydınlık, şu güneş ve gün ışığı için, sonra beyaz, her seferinde boyutları biraz daha büyütülmüş resim bezi, onun karşısında neler duyumsamaz ki insan, yapmak istediği resim dünyadan algılanmış sevinç ve üzünçlerdir, her seferinde değişir sevinçle üzünçler, sehpanın karşısında dünyayı yeniden üretiyordu işte Doğan’la evliliğini bu incir kabuğundan tekne kutsal kitapların yazdığı tufandan koruyamamıştı, bir günah gibi yıkılıp gitmişti evlilik, işte şimdi soluk bir al ve ölgün sarı olan incirin özü, bu sonsuz cehennem cezası, istememesine karşın Korkut’a duyduğu zaafır, uzaklaşıp yaklaşarak sehpaye, fırça darbeleriyle kendinden geçerek bugün bunları alımlıyordu” (İleri, 1985: 70-71).

Alıntıda bir yandan Belkıs’ın resme olan bağlılığı görülürken diğer yandan resme yüklediği anlam katmanları ile karşılaşılmaktadır. Ayrıca diğer sanatlarda ve eserlerde olduğu gibi gerçeğin kurmacaya dönüşme sürecini de okuyabilmek mümkündür. Okuyucu, Belkıs’ı resim yaparken de takip etmektedir. Bu noktada teknik meseleler üzerinde durulmaktadır. Nesnenin gerçeğe uygun olması, boyutlarının büyütülmesi, fırçayı nasıl kullanacağı, hangi renk tonunu tercih edeceği, ışığın doğru kullanımı gibi unsurlar verilmektedir (İleri, 1985: 82, 86, 94). Buraya kadar bir sanat ürününün ortaya çıkış anı boyunca olanlar vardır. Sanat eserinin yapım aşamaları hem anlam boyutu ile

hem de teknik açıdan okuyucu ile buluşmaktadır romanda. Sonrasını ise daha çok romanın anlatıcısı aktarmaktadır. Bu noktada bir ürün ortaya konduktan sonra sanatçının eseri karşısındaki tutumu verilmektedir. Belkıs bazı resimlerini çok beğenip onları kendine saklamaktadır. Örneğin ekmekle soğan resmi onun sevdiği ve kendisine sakladığı bir resimdir (İleri, 1985: 40). Bazılarında ise onlardan iğrenip uzak durmayı tercih etmektedir. Hatta sergi zamanı, galeri sahibi ve arkadaşı Korkut'un zoru ile resimlere kendi imzasını atmaktadır. Sergi süreci ile birlikte sanat üzerine başka sorgulamalarda yapılmaktadır. Bunlardan ilki sanatçı ile izleyici arasındaki ilişki üzerinedir. Sergide olan hemen her şey Belkıs'ı rahatsız etmektedir. Özellikle eleştirilenler ve eleştiri ile ilgili olumsuz düşüncelere sahiptir. Bunu da anlatıcı, sergiye gelen bir üniversite öğrencisi üzerinden vermektedir. Üniversiteli genç görüşünü açıklayıp ısrarla onun resimlerinde cinsel çağrışımların ve erotik temaların olduğunu belirtmiştir. Bu durumdan rahatsız olan Belkıs kimse fark etmeden sergiyi terk etmiş ancak gencin düşünceleri üzerine sorgulamasına da devam etmiştir (İleri, 1985: 54-55). Bölüm boyunca anlatıcı Belkıs'ın bu eleştiriden duyduğu hoşnutsuzluğu dile getirmektedir. Bunun yanı sıra içindeki boşluk duygusundan dolayı sergide birçok kişinin resimlerini beğenmesini dikkate almamaktadır (İleri, 1985: 61). İzleyici ile olan ilişkisi başka durumlarla yine verilmektedir. Bunlardan Belkıs'ın önemseydiği hastanede yatan Korkut'un tanıdığı küçük çocuktur. Gönderdiği acemilik ürünü papatya resmini bir zaman sonra ölen çocuğun beğenmiş olmasını çok değerli bulmaktadır hatta bundan dolayı eserinin hastanede kaybolmuş olmasını önemsememektedir (İleri, 1985: 21). Sanatçı izleyici ilişkisine paralel olarak diğer bir mesele sanat eserinin maddi getirisiidir. Aslında Belkıs bunu pek umursamamaktadır. Birkaç yerde anlatıcı bunu dile getirmektedir. İlki sergide Korkut'un asma kabağı resmini satın almak isteyen bir kadın doktoru "tavlamak" için ne denli yorulduğunu söylemesine rağmen Belkıs'ın bunu önemsemez tavrıdır. Aslında onun maddi değerden çok manevi değerle ilgilendiği söylenebilir. O daha çok resimlerde anlattıklarının anlaşılması isteğini içinde taşımaktadır. Sergilerde alıcılar resimler satın alıp duvarlarını süslese bile sanatçının yaşadığı sanrılarından habersizdir (İleri, 1985: 65). Son olarak hikâye yazarı olan arkadaşı Emre ile sanat üzerine konuşulacak konular arasında resim alım satımı ve sanat eserinin adi bir mala dönüşmesi de yer almaktadır (İleri, 1985: 91). Konuyla ilişkili olarak ressamlığın bir meslek görülüp görülmediği yine meseleler arasındadır. Belkıs

aslında iyi bir ressam olma çabasındadır. Öte yandan toplumda ressamlığın meslek olarak algılanmadığının farkındadır. Bir meslek olmadığı için ressamlıktan para kazanamadığını vurgulamaktadır. Yaşadığı çatı katının kirasına babası yardım etmekte, geçen ayki elektrik faturasını annesi ödemekte, bu aykini ödeyemeyeceğini düşünmekte en sonunda para kazanmak için reklam afişi çizeceğini belirtmektedir (İleri, 1985: 94).

Romanın devamı niteliğindeki *Cehennem Kraliçesi* eserinde benzer meselelerin okuyucuya sunulduğu görülmektedir. *Ölüm İlişkileri*'nde tamamlanamayan incir resmi romanda boyunca ele alınmaktaydı. Burada ise eser boyunca Belkıs'ın resimden uzaklaşması, eser ortaya koyamaması ve bunun nedenleri üzerinde durulmaktadır. Annesinden kalan mücevherleri satıp Bodrum'a yerleşen Belkıs geçen yazdan beri –bir yıldır- resim yapmamaktadır. “Değiştim ben, dedi Belkıs da, kendi kendine; değiştim. Resimlerle kurduğum dünyayı yıktım önce. Sonrada kendimi. Boşluktayım” (İleri, 2014: 321). Bunları düşünen Belkıs, bir sorgulama sürecinden geçmektedir. Sanat eseri ortaya koyamama nedenlerini bulmaya çalışmaktadır. Bu şekilde başlayan bir sorgulamadan bahsetmektedir Belkıs. Kendince bulduğu nedenlerin başında kendini tekrarladığı düşüncesi ağır basmaktadır. Bir süredir benzer konuları ele almak onu bir hesaplaşmaya götürmektedir. “Çoğaltmanın batağında” olduğunu düşünen Belkıs'a göre resim yapmak için “ağlamaya”, “iç fırtınalar” ihtiyaç vardı. O, ancak yaşadıklarını bir esere dönüştürebilmektedir, bu nedenle resimleri tamamen kurmacaya dayalı değildir (İleri, 2014: 20, 33-34). Diğer yandan resmin, sanat ile yaşam arasındaki ilişkiyi başka bir bakış açısıyla tekrar sorgulamaktadır. Sanat eserinin kurmaca olmasının temel niteliklerinden olan yaşamın belli kesitlerin anlatılabilmesi Belkıs'ın ilerleyen bölümlerde dikkat çektiği bir konudur. “Sanat yapıtı (resim de, edebiyat da gerçeklik karşısında tutuktu. Yaşamın karmaşıklığını, zihindeki sayısız çağrışımı yansıtmak neredeyse olanaksızdı. Bir resim, tek bir an'ı betimleyebilir. Her resim duruktur. Ama yaşam, sayılamayacak kadar çok imgeyi belleğimize işler” (İleri, 2014: 317). Romanda daha önce değinildiği üzere yazar olarak Emre de benzer konuları sorgulamaktaydı. Ayrıca başka yazarlarda çeşitli sanat dalları ile birlikte kurmaca-gerçeklik ilişkisini gündeme getirmektedir. Ancak Belkıs daha çok gerçeğin tamamen her yönüyle yansıtamayacağını ifade etmektedir. Özellikle resim için gerçeklikteki tek bir an öne çıkıp eserde ele alınabilmektedir. Resmine dair sorguladığı başka bir mesele ise diğer romandan devam edip gelen cinselliktir. Diğer romanda uzak durduğu ve kendince konu

edinmediğini düşündüğü cinselliği resimlerinde kullanmayı düşünmektedir. Burada bu konu hem sanat hem de kadın kimliği ve toplumun uyguladığı baskı açısından değerlendirilmektedir. Resimlerde bunu işlememesi aslında kadın kimliğinden kaçış gibi düşünülmektedir. “[Ç]ok acıydı tabii kendi cinselliğinden, kadınlığından kaçması (resimler yapmıştı, tuvale gerdiği bezlerin büyüklüğü yetmemişti hiç bir zaman içindeki fırtınayı betimlemeye)” (İleri, 2014: 57-58). Ancak bu kaçıştan kurtulup resmini “erotizme” açmayı bir kadın ve erkek resmi yapmayı tasarlamaktadır. Belki böylece resimdeki tekrarlardan kaçabileceği düşüncesini taşımaktadır. Aslında sanatın bu konuyu nasıl ele aldığının farkındadır Belkıs. Resim bunu bazen tasarladığı resim gibi açık bir üslupla bazen de herhangi bir nesnenin sembolleri ve çağrışımları ile anlatma yoluna gitmektedir (İleri, 2014: 318). Görüldüğü üzere yazılanlar sanatçının kendi sanatını sorgulama sürecidir. Özellikle Belkıs’ın teknikten ziyade tematik sorunları ele alıp değerlendirdiği görülür. Ele alınan başka bir mesele yine alıcıların Belkıs’ın eserleri üzerine yaptıkları değerlendirmelerdir. Mehmet bu kişilerden ilkidir. Mehmet’i önce onu resim yapmaya teşvik ederken görmektedir okuyucu. Belkıs, annesinden kalanları sattığını ve para ile ilgili sorunlar yaşayacağını dile getirdiğinde ona resim yapmasını önermektedir. Böylece her şeyin düzeleceğini dile getirmektedir (İleri, 2014: 32). Mehmet’in yorumu eserlerin estetik özellikleri üzerine değil de maddi getirisi üzerinedir. Burada sanatın maddi değerinin tekrar konu edildiğini, sanat-piyasa ilişkisinin öne çıkarıldığını söylemek yanlış olmaz. Daha sonra ise daha çok estetik bir değerlendirme ile Mehmet, onun sanatı üzerinde durmaktadır. Genel olarak teknik anlamda başarılı bulunduğu resimlerin içe dönük, seyredene kendini açmayan, kapalı bir anlamı olduğunu düşünmektedir (İleri, 2014: 177). Sanat-alıcı ilişkisini öne çıkaran önemli bir kişi de Müşerref Hanım’dır. Bir resim galerisi sahibesi olan Müşerref Hanım, Belkıs’ın resim yapamamasına çözüm üretmektedir. “Zerzevat resimleri” diye nitelediği çalışmalarını bırakıp onun Bodrum manzaralarını çizmesini önermektedir. Ama asıl önemlisi bu şekilde çok para kazanabileceğini vurgulamasıdır. Müşerref Hanım bu konuyu sürekli dile getirmektedir. Örneğin benzer biçimde zengin sınıfa resim zevki aşılmasını başarmaktan ve bundan dolayı da resmin maddi değerinin artmasından bahsetmektedir (İleri, 2014: 20, 187). Sanatın piyasa ile olan ilişkisi Şadiye kişisi ile tekrar okuyucuya verilmektedir. Belkıs, Müşerref Hanım’ın teklifine uyarak Bodrum’da tepedeki yel değirmenlerin resmini yapıp onu Şadiye’ye hediye etmiştir. Para sıkıntısı

yaşayan Şadiye gelir elde edebilmek için hediye olan resmi satmayı planlamaktadır. Ancak resmi satma konusunda gelgitler yaşamaktadır. Bazen arkadaşının resmi olduğu için bazen de estetik duygulardan dolayı satılmasına razı değildir. Ancak maddi durumunu düşündüğünde ise onun iyi para edip etmeyeceğini bilmek istemektedir. Bunun için iletişime geçtiği kişi yine Müşerref Hanım'dır (İleri, 2014: 245, 274). Romanda sanatın maddi boyutu bu şekilde ele alınır. Daha önce değindiğimiz sanatçının eserinden maddi kazanç elde edebilmesi, piyasa koşulları burada yine detaylı bir biçimde okuyucuya sunulmaktadır. Ayrıca sanatçının yüceltilmesi romanda yer yer konu edilmektedir. Bunu dile getiren ilk Mehmet'tir. Mehmet onun ünlenmiş olmasına, ressam olarak kabul görmesine ve toplumda yer edinmesine dikkat çekmektedir (İleri, 2014: 223). Ayrıca Şadiye ve Müşerref Hanım yaptıkları övgüler ile sanatçının yüceltilmesine, idealize edilmesine katkı sunmaktadır. Şadiye, Belkıs'ın resmi ile bağlantılı olarak sanatçılara “üstinsanlara” saygısını belirtmektedir. Müşerref de aynı resimden övgüyle bahsetmektedir (İleri, 2014: 281, 291). Kısacası romanda Belkıs'ın sanatının roman kişileri tarafından çeşitli biçimlerde övülmesi sanatçının yüceltilmesine örnek teşkil etmektedir.

Bir ressam olarak Belkıs'ın tekrar sahneye çıkması *Bir Akşam Alacası* romanındadır. Burada öne çıkan mesele Belkıs'ın tekrar resim çizebiliyor olmasıdır. Bir önceki romanda resimlerde tekrara düştüğünü dile getiren Belkıs değişip bir çıkış yolu bularak eserler meydana getirmiştir. “‘Bir şey arıyorum, bir şey aramak zorundaydım’ diyordu genç kadın; ‘sanatçı, günün birinde hayatıyla da hesaplaşmak zorundadır. Bunu aradım ben’” (İleri, 2010: 231) Bu hesaplaşmaların beraberinde okuyucu yine önce Belkıs'ın kendi çalışmaları üzerine yaptığı değerlendirmeler ile onun sanat anlayışını görebilmektedir. Roman boyunca en önemli mesele Belkıs'ın porte yapıyor olmasıdır. *Ölüm İlişkileri* romanında Belkıs özellikle portre çizmediğini belirtmektedir. *Cehennem Kraliçesi*'nde de böyle bir isteği olsa bile ortaya konulan bir ürün yoktur. Burada ise romanın başkışisi Emre ile resim üzerine konuşurken öne çıkan konu resim yapabiliyor olması ve çizdiklerinin insan portresi olmasıdır. Sergide o, iki yıl İstanbul'dan ayrı kaldığı sürede arayışlarının sonunda nesnelere yerine insanın varlığı ile uğraştığı için portre yapmaya başladığını belirtmektedir (İleri, 2010: 221). Belkıs yine diğer eserlerde olduğu gibi yaşadıklarından esinlendiğini, şimdilerde “geçmişindeki hayaletleri yansıtmak” amacıyla olduğunu belirtmektedir (İleri, 2010: 229). Asıl resme dair önemli

açıklamalar ve düşünceler Emre'den gelmektedir. Belkıs, Bodrum'dan İstanbul'a gelir ve kasımda burada bir resim sergisi açar. Emre ile hem öncesinde hem de sergi zamanında görüşürler. Onun üzerinde durduğu birkaç resim söz konusudur. Sergiden önce diasını gördüğü elinde gül tutan yaşlı kadın bunlardan ilkidir. Diğeri *Cehennem Kraliçesi*'nde de geçen Bodrum yel değirmenlerinin resmidir. Bir diğeri de genç bir kadının yandan profilidir. Son olarak sergide karşılaştığı ve biraz da kışkırdığı genç adamın portresidir. Bir izleyici olarak onun resmini hem teknik hem de anlam yönünden eleştirmektedir. Örneğin Genç erkek portresinde teknik olarak renklerin solgunluğuna, resmin bir freskoya benzetilmeye çalışıldığına, bazı biçimsel denemeler yaptığına dikkat çekmektedir (İleri, 2010: 212-213). Anlam olarak ise tüm resimlerde bir eksiklik olduğunu, özellikle yaşadıklarını yansıtamadığını söylemektedir. Ayrıca Türkiye'nin son çeyreğinde yaşanan toplumsal çatışmanın resmine yansımadığı fikrindedir. (İleri, 2010: 220). Anlaşılacağı üzere Emre resimde bir gerçeklik arayışı içindedir. Beklentisi sanki kurmacadan çok gerçeklikte var olan toplumsal olaylar ve yaşamdaki gerçeklerdir. Kendisi de aslında daha önce değindiğimiz üzere yazarların toplumsal gerçeklerden uzaklaşmalarından şikâyet etmektedir. Bu nedenle yazarlığından çok Emre'nin izleyici olarak düşünceleri okuyucuya aktarılmaktadır denebilir. Ayrıca diğer konularda olduğu gibi o dönemdeki siyasi gelişmelerin sanatla olan ilişkisi verilmektedir.

Afet (Muhteremoğlu) Ilgaz'ın *Aşamalar* (1977) romanında yine karşımıza ressam ve resim konusu çıkmaktadır. Roman kişilerden Basri (Baso) daha öncede değinildiği üzere ressamdır ve bir sergi açmıştır. Ancak ondan önce başkışı Sevda'nın evinde resim üzerine konuşmalar yapılmaktadır. Diğer kişilerden Hakkı Kotar, Tunç, Ümit, Zekeriya ve Zeki, Sevda'nın evinde buluşmuşlardır. Evin duvarındaki resmin ne anlattığı üzerine başlayan konuşma başka meseleleri beraberinde getirmektedir. İlk yapılan tespitler genelde teknik üzerinedir ve tablonun renkleri ile ressamın izlenimci olduğu konuşulmaktadır. Ardından Sevda resimleri nasıl satın aldıkları ile ilgili hikâyeyi paylaşır. Burada mesele izleyicinin eser üzerine yaptığı yorumdan maddi konulara kaymaktadır. Sevda, kocasının tanıdığı olan ressamın resmi hediye edeceğini söylemesi üzerine iki resim aldıklarını, birisinin parasını ödediklerini ama sonra sanatçının diğerinin de ücretini istediğini anlatmıştır. Bu olayın devamında sanatçının maddi koşulları üzerine Tunç bir açıklama yapmaktadır. Önce sanatın ve sanatçının yüceltilmesi söz konusudur. Tunç, maddi zorluklar ile birlikte manevi olarak da çekilen

sıkıntıları öne çıkarmaktadır. Hakkı Kotar ise bu yüceltmeyi bozarcasına sanatçıyı tanıdığını ve cimri birisi olduğunu dile getirmektedir. Roman kişilerinin kimisi sanatçıyı haklı bulurken kimisi onun para beklentisini eleştirmektedir. Buraya kadar sanatçının maddi koşulları üzerinde durulduğunu söylemek yanlış olmaz. Daha önce romanlarda ele alınan bu konu benzer biçimde eserde işlenmiştir. Zekeriya ise sanatın toplumsal boyutuna dikkat çekmek istemektedir. Resim sanatının Tanzimat ile başlayan serüveni üzerinde durduktan sonra halka inmekte zorlandığını belirtmektedir. Böylece resim sanatının çıkmazlarını dile getirmeyi amaçlamaktadır (Ilgaz, 1977: 57-58). Bu tartışmanın bir benzeri Sevda ve arkadaşlarının toplandığı bir meyhanede okuyucuya sunulmaktadır. Burada ressam Basri (Baso) merkezdeki kişidir denebilir. O hem kendi sanatı ile ilgili açıklamalar yapmakta hem de sanatçının ideoloji ile olan yakın ilişkisini kendi bakış açısından sunmaktadır. Sanatı ile ilgili olarak resimlerinde ele aldığı konuları nedenleri ile birlikte açıklamaktadır. Ona göre kadınların elleri yaşamlarına dair birçok özelliği sembolize etmektedir. Basri, özellikle mutsuzluğu anlatan uzuvlar olarak onları görüp çizmektedir. Ayrıca bunları bir sergide izleyiciye sunmaktadır. Basri konuşmalarında toplumsal konular hakkındaki görüşünü de belirtmektedir. Temelde sanatçı ve aydınların neden işçi sınıfı yanında yer aldığını açıklamaktadır. Burada dikkat çektiği mesele önemlidir. Ona göre sanatçıların işçi sınıfının yanında olmasının sebebi ünü ve toplumsal saygınlığını korumak içindir. Genel kabullerin dışında olaya farklı bir bakış açısı getirdiği söylenebilir. Toplumsal değerlerden ziyade bireysel bir yaklaşımla sanatçının duruş elde ettiği fikrindedir. Açıkçası toplum tarafından ona yüklenen statüsünü korumak çabası içinde böyle bir yolu seçtiği düşüncesini öne çıkarmaktadır. Eleştirmen kimliği ile romanda yer alan Hasan ise memleketteki düşünce zenginliğine sanatçıların yapıtlıkları mücadeleler sonunda gelindiğini belirtir. Basri yine de mutsuz bir sanatçı topluluğu olduklarını belirtir. Sebebini ise seslenecekleri kitleyi bilememelerine bağlamaktadır. Anlaşılacağı üzere sanatçının toplumdaki yeri her yönüyle tartışılmaktadır. Sanatçı belli bir sınıftan kabul görmek için onları desteklediği düşüncesi ortaya atılmaktadır. Burada bir yandan sanatçının ideoloji ve toplumla bağı sorgulanırken bir yandan da onun yüceltilmesine dikkat çekildiği görülmektedir. Bu yüceltme romanda birkaç ağızdan tekrar edilmektedir. Bunlardan ilki ünlü bir ressam hayali olmayı kuran Nahit'tir. "Resim öğrencisi, bu gece ünsüzlerden biri olarak, ünlülerin arasında mutsuz ama gelecekte ün yapmayı tutkuyla düşünen biri olarak ve

orda bulunanların tümünü de sanatıyla şaşırtacağını, onların ününü fersah fersah geçeceğini bilen biri olarak ezik bir mutluluk içindeydi” (Ilgaz, 1977: 143). Bu duygular ile okuyucuya sunulan Nahit şu an ünlü olmasa bile ilerde ünlü olup nasıl yükseleceğini kendi kendine düşlemektedir. Diğer yandan da Sevda başka bir bakış açısı ile sanatçıyı yüceltme peşindedir. Basri'nin söylediklerine kızmıştır. Ona göre sanatçı yaratıcı özelliğinden dolayı hiçbir şekilde eleştirilemez. Sanatçıyı kutsayıcı bu düşünceleri sözle ifade etmese de aklından geçirmektedir (Ilgaz, 1977: 143). Ünlü olma ve yüceltme konusu resim sanatıyla ilişkilendirilerek bir de Basri'nin sergisinde ele alınmaktadır. Anlatıcı sergiye gelen “ünlüler” ile “ünsüzler” arasında yaşananları aktarmaktadır. Romanda Nihat'ın da ifadelerinden anlaşılacağı üzere ünlüler sanatçı kimseler için kullanılmaktadır. Ünsüzler ise onlara göre daha az tanınan kişilerdir. Ünlüler için şu ifadeler kullanılmaktadır: “Ünlü bir tanıdık görünce, yüzlerde bir sevinç ışıltıyor, eller onun elini sıkmak için uzanıyor ve yüksek sesle şakalaşmalar, gülüşler, seslenişler duyuluyordu” (Ilgaz, 1977: 374). Ünsüzler ise başka türlü davranışlara maruz kalmaktadır: “İlk fırsatta da bu ünsüz dost cezalandırılıyor ve oralarda görünen ilk ünlü dostla ‘aldatılıyordu’. (...) Bu yüzden resimleri seyredenler çoğunlukla bu ünsüz ve ‘aldatılmış’, ‘bırakılmış’ dostlar oluyordu” (Ilgaz, 1977: 375). Sanatçıların girdikleri ortamda gördükleri ilgi üzerine oluşturulmuş bir kısımdır. Burada sanatçıların nasıl yüceltildiği ile ilgili başka bir durum söz konusudur.

Aylak Adam'da da ressam, resim sanatı önemli bir unsur olarak romanda yer almaktadır. Öncelikli olarak Ayşe, Kemal, onun sevgilisi, Sadık, Sami vb. ressam olarak eserde yer almaktadır. Bunların yanı sıra resim yapmasa bile onlarla ve resimle yakından ilgili olan romanın başkişisi C. bulunmaktadır. C.'nin bu anlamda öne çıkan özelliği parasal anlamda rahat olmasından dolayı sanatçıyı maddi olarak destekleyen bir kişi olmasıdır. Ressam arkadaşlarından resimler satın almaktadır. Romanda bu konu birkaç kez gündeme gelir. Örneğin Sadık ile girdikleri meyhanede çeşitli konularda konuşurken konu Kemal'in de eserinin bulunduğu resim sergisine gelir. C. de çoktan beri resim satın almadığını ifade eder (Atılğan, 2003: 153). C.'nin apartman dairesinde satın aldığı yüzlerce resim bulunmaktadır. Bunların içinden Kemal'in “Çıplak” ve Ayşe'nin “Tanrının İkinci Kahvaltısı” eserleri para vermeden aldığı resimlerdir (Atılğan, 2003a: 97). Diğerleri para karşılığında satın alınmış resimlerdir. Bu anlamda C.'nin sanatı destekleyen “sanatseverler” arasında yer aldığı söylenebilir. Ancak

Atılğan, olaya Oğuz Atay ya da Melih Cevdet Anday gibi eleştirel yaklaşmamaktadır. O daha çok C.'nin bu yönünü destekler görünmektedir. Bunun yanı sıra o, sık sık resim atölyelerine gidip orada sanatçı arkadaşları ile vakit geçiren, resimle ilgilenen ve ondan anlayan bir kişidir. Romanda üç önemli atölyeden bahsedilebilir. Bunlardan ilki Sadık'ın atölyesidir. Sadık burada ikisi kız, sekizi erkek toplam on öğrenciye eğitim vermektedir (Atılğan, 2003a: 13). Bu atölyedeki öğrencilerden Sami'nin, portresini çizme teklifini kabul etmiş ve C. yirmi beş gün boyunca her sabah ona poz vermek için atölyeye gelmiştir (Atılğan, 2003a: 40). Modellik yapması resimle bağına gösteren önemli bir unsurdur. Resme ilgisini gösteren önemli bir gösterge de Dolmabahçe durağında önünde duran adamın kulağındaki kiri, Henri Matisse'nin (1869-1954) bir desenine benzetmesidir (Atılğan, 2003a: 40). Ayrıca romanda Ayşe ile açtığı sergideki tanışmaları sırasında ve sonrasında yaşadıkları ilişki boyunca resim ve ressamlar önemli bir konu olmaktadır. Örneğin bir konuşmalarında en sevdiği ressam Vincent Willem Van Gogh (1853-1890) üzerine düşüncelerini dile getirmektedir: “-Kulağını kesebilmiş; sol kulağını. Bunu yapan ilk adam o. Sustu. Az sonra değişik bir sesle, -Ama o bile eksik adamdı. Tımarhanedeyken yaptığı kendi portresinde insanlara yüzünün kulaksız yönünü gösteremedi. Tam adam yok” (Atılğan, 2003a: 131). Bu noktada romanda sık sık uğradığı, vakit geçirdiği atölyelerden biri de Ayşe'ninkidir. En son Kemal'in atölyesi C.'nin, Sabri'nin ve Kemal'in resim üzerine konuştukları mekândır. Tüm bunlardan C.'nin sanatla yakın ilişkisi olan, sanatçı dostları bulunan, onların eserlerini satın alan bir koleksiyoncu gibi değerlendirmek mümkündür. Bu noktada sanatın alıcı ile olan ilişkisinin de konu edildiği söylenebilir.

Attila İlhan'ın romanlarında da ressam kişiler ile karşılaşmak mümkündür. Bunlardan ilki *Kurtlar Sofrası* (1963) romanıdır. Fransız konsolosluğunda sergi açmış olan Ressam Eşfak romanın kişilerinden biridir. Romanda ilk başta konsolosluktan çıkışta şair Turgut ile resim üzerine tartışmaktadırlar. İlk önce ressamın dünyayı algılayışı üzerine Turgut düşüncesini açıklamaktadır. Ona göre dünyadaki şeyler bir şekil ve renklerden oluşmakta, insanlar onlara isim vermektedir. Ressamın ise bu kalıp düşünce biçiminin tersine daha özgür hareket etmesi gerektiğini savunmaktadır. Aslında sergideki resimlerden yola çıkarak yaptığı yorumdur. Sergide elli tuval içinde tek gerçekçi olan Eşfak'ın resmidir. Diğerleri nonfigüratif (soyut) niteliğe sahip tablolardır. Turgut gerçekçilik yönünden onu eleştirmektedir denebilir. Eşfak da kendi sanat anlayışını

savunmayı tercih eder. İlerleyen bölümlerde anlatıcı onun resimlerinin içeriği ve gerçekle uyumunu okuyucuya vermektedir: [B]irtakım adamlar; onun adamları, yani bir çeşit gözleri tuz parça, elleri fevkalade büyümüş yoksullar, denizi tüketmiş balıkçılar, cam üflemiş Paşabahçe camcıları ve bozuk göğüslü kundura tamircileri, birbirine ve kendilerini seyre gelenlere bakıyorlardı” (İlhan, 2019: 506). Resim yapma arzusu ile dolup taşığında da yine derdi arkadaşları Necdet, İrfan ile içinde buldukları durumu tüm çıplaklığı ile resme dökülmektir. Nonfigüratif olmayan bu resimlerinde insanları ne olursa olsun tüm gerçekliği ile resmetmektedir. Ancak romanın önemli kişilerinden Mahmud Ersoy onun gibi olan sanatçıları da eleştirmektedir. Gerçekliği değil de renkleri öne çıkarmanın gerçekçi sanatçılarda bile önemli olduğunu dile getirmektedir (İlhan, 2019: 512). Tıpkı hikâye ve romandakine benzer biçimde gerçekçilik ile soyut resmin karşılaştırılması söz konusudur. Anlatıcı ise ağırlığını gerçekçi resimden yana kullanmaktadır. Anlaşılacağı üzere Attila İlhan’ın sanat anlayışının romana yansımaları söz konusudur. Yukarıdakine benzer bir tabloyu anlatıcı tekrar okuyucuya aktarmaktadır. Bir yanda Eşfak ile eserleri diğer yanda Şair Turgut, Akın, Aktris Seniha Algül, aktör ve onların sanat algısı yer almaktadır. Önce Seniha onun ressam olmadığını vurgular. Aktör de ancak soyut sanatın öncülerinden Paul Klee (1879-1940) ile Vasili Vasilyeviç Kandinski (1866-1944) arasında bir çizgide çizerse ressam olabileceğini ifade etmektedir. Anlatıcı şu ifadeler ile çelişkiyi okuyucuya vermektedir: “Peki, başka bir yer bulamamışlar mı gidecek? Burada, resimlerinden çıkıp dört duvar arasını kalabalık çığlıklar gibi dolduran balıkçıların, kundura tamircilerinin, bakırcı esnafının ve manavların yanında, bir tuhaf durmuyorlar mı?” (İlhan, 2019: 513). En sonunda bu çelişkinin farkında olan Eşfak dayanamayıp onları sergiden kovmaktadır. Benzer biçimde iki sanat anlayışı arasındaki çatışmanın roman kişileri üzerinden verilmesi söz konusudur. Bunların yanı sıra anlatıcı sanatçı ile piyasa arasındaki ilişkiye de değinerek olayın maddi boyutunu da işlemektedir. Bunun için Eşfak’ın çevresindeki diğer sanatçıların nasıl bir yol çizdiklerini okuyucuya verir. 1940’larda etkili olan Eşfak’ın da içinde yer aldığı ‘Yeniler’ grubundaki bir grup sanatçının para getiren resme yöneldiğini belirtmektedir. Diğerleri de nonfigüratif çalışmalar yapmıştır. Burada anlatıcı sanatçının piyasa için üretmesine dikkat çekmektedir (İlhan, 2019: 100-101). Her ne kadar ilk amacı para kazanmak olmasa bile Eşfak’ın da resimlerinin satıldığı gözlemlenir (İlhan, 2019: 506). Bu da yine sanatçının maddiyat ile olan ilişkisini vermektedir. Eşfak diğer

romanlarda olduğu gibi geçimini sağlayabilmek için resimlerinin satılmasına ihtiyaç duymaktadır.

Bıçağın Ucu (1973) romanında arkadaşlarının Cavcav adını verdikleri bir kişi yine resimle uğraşmaktadır. İki yıl Güzel Sanatlar Akademisine gitse de orada verilen eğitimi beğenmemiştir. Sonrasında kendi istekleri doğrultusunda resim yapmayı yeğlemiştir. Burada yine Cavcav'ın sanatının özellikleri öne çıkarılmıştır. Günlük yaşamındaki gelgitler eserlerine de yansımış, içerik ve biçim yönünden karmaşık, dengesiz ürünler ortaya koymuştur. Daha sonra anlatıcı şöhreti üzerine açıklamalarda bulunmaktadır. Eleştirmenlerden birinin daha tam ünlenmeden 'Avrupa çapında' diye yaptığı erken yorum onun aleyhine olmuştur. Hem ününü hem de alıcısını kaybetmiştir. O da bunu Avrupa'daki sanatla karşılaştırarak açıklamaya çalışmaktadır. Bizde resim geleneği olmadığı için natürlük resim yapan "badanacı" dediği kişilerin ünlü olduğunu söylemektedir. Oysa Batı'da sanatın en amatör kişilerce bile hemen değerinin anlaşıldığını savunmaktadır (İlhan, 2020a: 95-96). Anlaşılacağı üzere önce sanatçının tekniği ve temaları üzerine açıklamalarda bulunmaktadır. Ardından tekniğine diğer romanlara benzer biçimde yine sanatçının ünü ve eserlerinin piyasa değerine değinilmektedir.

Attila İlhan'ın ressam olarak seçtiği bir diğer roman kişisi *Fena Halde Leman*'ın (1980) Ekrem'idir. Romanın başkışisi Leman Korkut'un (Jeanne), kocası Ekrem'in intiharı üzerine Paris'e gittiğinde onun farklı yönleri ile birlikte resimle de uğraştığını öğrenir. Ekrem, Leman'ın bir portresini yapmıştır. Önce okuyucu Ekrem'in Paris'teki evinin salon duvarında kendi portresi ile karşılaşan Leman'ın resim üzerine izlenimleri ile başlamaktadır. Leman eserdeki renkleri, çizgileri yani teknik özellikleri değerlendirmektedir. Daha sonra da asıl onun gerçekle olan ilişkisini sorgulamaktadır. Ekrem'in yaratma dürtüsüyle gerçekle hayalin ve "saplantıların" karışımından ortaya çıktığı fikrindedir (İlhan, 1991: 67). İlerleyen sayfalarda bir genç kız portresi daha bulur ve onunla ilgili de izlenimleri paylaşır (İlhan, 1991: 79). Romanda Ekrem'in çizdiği portre ve ressamlığı roman boyunca konu edilmektedir. İlkin onun resim yapmaya nasıl başladığı okuyucuya aktarılmaktadır. Bu konu Nuri Uçarı'nın (Paşa Nuri) ağzından verilmektedir. Montparnasse'de bir kafede otururken resim çizen bir kız (Marielle Normand) dikkatle izlemekte ve ondan bu sanat üzerine bir şeyler öğrenmek istemektedir. Ertesi günde resim için gerekli olan malzemeleri tedarik edip başlamıştır.

Ancak burada Nuri olayları gizemli bir havaya sokmakta sanatın ve sanatçının büyüdüğü bir özelliği olduğu hissini okuyucuya vermektedir. Örneğin resim için “İblis” ifadesini kullanmakta ve Ekrem’in resim yapma anlarını okuyucuya aktarmaktadır. “Bilahare rüyada gibi kalktı, fırçasını ve paletini aldı, gecenin o saatinde resim yapmaya koyuldu. Hareketlerine dikkatli bakınca denilebilir ki, sairifilmenamlara mahsus cinnete yakın bir nefse itimadla, resim mesim yapmıyor da, içine doğmuş bir hayali kopya etmekle iktifa etmektedir” (İlhan, 1991: 88). Burada gelen ilham ile birlikte bir kendinden geçme hali sergilenmektedir. Sanatçının resim çizerken neler yaşadığının bir yansıması olarak düşünülebilir bu durum. Aynı zamanda onların ulviymiş gibi gösterilerek yüceltilmesi de söz konusudur. Bu düşünceleri eşi Leman da dile getirmektedir: “Kocamı, o her sözü, her hareketi hesaplı, atmaca bakışlı, soğuk erkeği mi; yoksa yarı meczup, hayaletlerle bozmuş, ilhamının kaynağı karanlık, tutkusal mı, tutkusal, resim meraklısı bir çeşit medyum mu?” (İlhan, 1991: 88). Paris’e geldiğinde büyük bir değişime uğramış ve sanat ile yakından uğraşmaya başlamış Ekrem’i tanıyamayan Leman’ın cümleleridir bunlar. Ekrem’in resmi ve sanatçılığı üzerine romanın diğer ressamı Cecile de yorum yapmaktadır. Leyla’nın kendisini gördükten sonra Cecile, Ekrem’in kusurlarını belirtmektedir. Öncelikli olarak onun doğal halini değiştirdiğini ve saplantılı olduğu için sadece gözlerini ve ağzını öne çıkardığını ifade etmektedir. Bunun sebebi de gerçek sanatçı olmadığı için estetik kaygılar ile değil duygularıyla çizmesidir (İlhan, 1991: 106). Romanda son olarak Cecile, Leyla’ya ressamlığı üzerine açıklama yapmaktadır. Burada merkezde kadın kimliği ve cinsellik ile sanatçı arasındaki konu merkezdedir. Leyla’nın sanatçının iç dünyasını resme yansıtmasının ve onun da içindeki kadını esere aktarmasının normal olacağını, kendine büyülenmenin sanatla alakasını belirtmesi üzerine Cecile konuyla ilgili düşüncelerini ifade eder. Cecile önce kendine hayranlığın sanatla değil cinsellikle ilişkisini belirtir. Sonrasında ise sanatla bağının nasıl şekillendiğini açıklar. Daha çocukken gördüğü gerçeği resme dönüştürdüğünü ifade eder. Sonra sanatın başka aşamasına geçmiştir. Artık hayal gücünün farkındadır ve onu kullanmayı öğrenmiştir: “Yavaş yavaş, sanatın korkunç sihrini, büyük cambazlığını keşfetmekte gecikmedim; insan bu sırra erdi mi, canının istediği bir sahneyi, bir kişiyi, gerçekte olduğu gibi değil, arzu ettiği biçimde yeniden yaratabilir. Bu şenliğin orta yerine düşmüştüm sanki ...” (İlhan, 1991: 249). Artık gerçeği kendi isteğine göre değiştirmenin peşindedir Cecile. Benzer biçimde gerçeğin hayal gücünü kullanarak

resim aracılığıyla kurmacaya dönüşmesinin başka bir ifadesidir. Anlaşılacağı üzere Celile bu ifadeler ile sanat anlayışını okuyucuyla paylaşmaktadır.

Ressam Ceren Erbilli ise Emine Işınsu'nun (1938-2021) *Tutsak* (1975) romanın başkişisidir. Ceren de diğer eserlerdeki sanatçı kişiler gibi yer yer kendi sanatından bahsetmektedir. Anlatıcı ilk olarak Ceren'in kadın ressam olmasının yarattığı sorunları dile getirmekle başlar. Ceren hem çocuklar ve evin tüm işleri ile uğraşırken hem de resim yapmaya çalışmaktadır. Ayrıca eşi Orhan da Ceren'in resim yapmasından çok hoşnut değildir. Örneğin ilk gerçek kavgaları Ceren'in bir resminin Devlet Resim Sergisinde derece aldığıdır. Kavganın sebebi ironik bir nedene bağlı: Anlatıcının ifadesiyle "Armut Kavgası"dır. Ceren'in isteği üzerine eve armut alınmasını bir kavgaya dönüştürür Orhan. Ceren kavganın ödülü ile ilişkili olduğunu düşündüğünden eşine açıkça resim yapmasını isteyip istemediğini sorar. Orhan başkalarına övünmek için resim yapmasını istediğini söylemektedir (Işınsu, 1975: 41, 54-55). Bunu eyleme döktüğü sahnelerden biri amcasının oğlu Tarık'ın Kerkük'ten ilk geldiği zamandır. Üçü sohbet ederken Orhan, Tarık'a eşi Ceren'in ressam olduğunu ve Devlet Resim Sergisinden derece aldığını belirtmektedir. Tarık ile sohbet esnasında Ceren kendi sanatı ile ilgili sorgulamalar yapmaktadır. Türk Kadınlar Birliği anneler günü için resim istemiştir. Bu yarışma daha önce yukarıda bahsedildiği üzere Ceren'in anne ile ressam kimliği arasında sıkışmışlığına bir göndermedir. Bu yarışma nedeniyle "anne"lik üzerine düşünceleri derinleşmektedir. Önce anlatıcı kafasında tasarladığı üç anne figürünü okuyucuya aktarmaktadır. Bunlardan ağır basanı ise daha soyut bir imgelem ile anayı vatanla birleştirdiği bir tablodur. Bu tablonun oluşmasında Tarık'ın etkisi büyüktür. Burada ayrıca onun resim yapma süreci görülebilmektedir. Daha öncesinde resim yaparken yalnız kalmayı tercih etmekte ve başkalarından etkilenmekten kaçınmaktadır. Ancak Tarık'ın yanında rahatsız olmayı bırakıp onun ülküsüne kendini kaptırmaktan hoşnuttur. İlk defa bir amaca yönelik resim çizme arzusundadır. Bu aynı zamanda onun sanatının ideolojiden beslenmesi anlamına gelmektedir. Tarık'ın Turancılık düşüncesini benimseyip bu uğurda resim çizmeyi amaçlamaktadır (Işınsu, 1975: 86). Ceren'in resim yapma sürecini okuyucuyla paylaştığı bir başka yer yine Tarık sayesinde. Tarık, Kerkük'te çıkan olaylarda öldürülmüştür. Ceren bu olayın etkisinden bir türlü kurtulamamaktadır. Böyle bir kriz anında resim yapmayı bırakan Ceren tekrar Tarık'ın yarım kalan portresini tamamlamaya başlar. Onu tetikleyen

evliliğindeki tutsaklık hali ve 1960 İhtilal'i öncesindeki olan olaylardır. Ancak asıl Tarık'la geçmişte yaptıkları konuşmaları ve Kerkük'te yaşananları düşünüp hatırladıkça portreyi tamamlamaktadır. Hissettiklerini tabloya yansıttıkça resim onun için daha bir anlamlı hale gelir. Sonunda kızı Alev'in tablo için söylediği söz onun için önceki değerlendirmelerden daha anlamlı ve önemli olmaktadır. Alev tabloya bakıp Tarık'ın ölmediğini, yaşadığını belirtmektedir (Işınsu 1975, 208-220). Burada sanatın gerçekte olan ilişkisinin okuyucuya verildiği söylenebilir. Aynı zamanda hem burada hem de romanın başka yerlerinde Ceren'in alıcısıyla hesaplaştığı görülmektedir. Tarık'a bu durumlardan da bahsetmektedir. Yaptığı resimlerden etkilenenleri küçümsediğini, onların resim yaparken çektiği sıkıntıyı anlamayacaklarını ifade etmektedir. Yine ona göre meşhur olmak ya da halkın beğenisini kazanmak kolay bir iştir. Ancak bunu önemsemediğini vurgulamaktadır. Ceren'in alıcı ile olan ilişkisi tek taraflı verilmez. Alıcının da onun resmi hakkındaki görüşleri ve yine Ceren'in sorgulamaları romanda yer alır. Ceren'e yazdığı mektubunda Nedim, "Anne" resmi üzerine görüşlerini belirtmektedir. Esere karşı duyduğu hayranlığı ona "şaheser" tanımlamasını yaparak ifade etmektedir. Böyle bir şaheseri çizmiş olan Ceren'i ne kadar az tanıdığını dile getirmektedir. Burada Nedim'in ona olan hayranlığının daha da arttığını görmek mümkündür. Ancak Ceren yine de alıcıların resmi övmelerini hiç istememektedir. Yine onların eserini anlayamayacakları düşüncesi ağır basmaktadır. Onların sadece somut olana, "anne" figürüne takıldıklarını ve asıl vermek istediği Turan fikrini yakalayamadıklarını düşünmektedir. Diğer yandan kendine de eleştiri getirmektedir. Bu noktada, belki de vermek istediği mesajı yeterince anlatamadığı düşüncesi ağır basmaktadır. Ancak alıcılar tarafından yeterince eleştirilmediği kanaatini taşır (Işınsu, 1975: 113-114). Paralel olarak benzer eleştirilere sanat dünyasını kapsayacak biçimde devam etmektedir. Sanat dünyasında belli bir anlayışın hâkim olduğunu onun dışındakilerin kabul görmediğini belirtir. Tarık'ın dünyada sınırları zorlayan sanatçıların olduğunu söylemesi üzerine yine sanatın ideoloji ile ilişkisi üzerinden açıklama yapmaktadır. Pablo Picasso (1881-1973) üzerinden değerlendirmelerini paylaşmaktadır. Ona göre Picasso'nun kabul görmesinde ideolojik arka planın etkisi söz konusudur. Sanatı kendine has özellikleri olduğunu ve beğendiğini ifade etse ile onu destekleyen Komünist Parti olduğunu, kabul görmesinde bunun etkisinin bulunduğunu söylemektedir (Işınsu, 1975: 88-93). Başka bir bakış açısıyla kendi sanatçılarımızın

içinde bulunduğu durumu da değerlendirmektedir. Bunu iki durum üzerinden yaptığı görülür. Birincisi “Milliyetçi Ressamlar Derneği”ne girmek isteyen Fatma ve Malatyalı olan kızla resim ve sanat üzerine yaptıkları konuşmadır. Kızlardan Malatyalı olan ile ortaya koyulan düşünce sanatın kendi kültüründen esinlenmesi düşüncesidir. Kız yerli olan sanatı benimsemeyip ondan uzak durmakta hatta nefret etmektedir. Ayasofya’yı yüceltirken Süleymaniye’yi ve Mimar Sinan’ı küçümsemektedir. Halk sanatının ise ancak Batı’ya yakınlaştığında önemli olabileceğini söylemektedir. Ceren, bu konular ile ilgili düşüncelerini Fatma’nın onu “idol”ü olarak gördüğünü söylediği zaman açıklamaktadır. Kendisi de dâhil kimseyi yüceltmemelerini tam tersine onun sanatını anlayıp eleştirmeleri gerektiğini belirtir. Ardından en mükemmel sanatçının “Tanrı” olduğunu ve kendi işlerinde ustalaştıkça ona ulaşacaklarını dile getirmektedir. Sonrasında ise konuyu kendi kültürümüze ve geleneğe getirmekte, onu temel alarak sanat icra etmelerini öğütlemektedir. Konu diğer bir ressam olan Hasırcı’ya gelmektedir. Hasırcı aslında Ceren’in fikirlerini örneklemek için kullanılan bir araç gibidir. Hasırcı resimlerinde tarihi konu edinen bir ressamdır. Hatta Barbaros sergileri vardır. Ancak Ceren’e göre o, her ne kadar tarihi konu edinmiş olsa bile milliyetçi değil milli bir sanatçıdır. Sanatçı eğer tarihi ele alıyorsa ona karşı sorumlu hareket etmeli ve onu doğru anlatmayı amaç edinmelidir (Işınso, 1975: 116-117). Başka bir yerde tekrar Hasırcı üzerine değerlendirmelerine devam etmektedir. Ancak burada arkadaşı Selma önce Hasırcı’nın onun “anne” tablosu ve onun sanatı hakkındaki düşüncelerini Ceren’e aktarmaktadır. Öncelikli olarak Kadınlar Birliği’nin Ceren’den de resim istediğini bilse katılmayacakmış. Ayrıca kadınlar peşine düşüp eser ortaya koyması için yalvarmışlar. Bu şekilde önce sergiye hangi koşullarda katıldığını açıklamaktadır. Sonrada Ceren’in eseri ve sanatçılığını değerlendirmektedir. Daha önce anne resmi için yapılan bir eleştirinin benzeridir benimsediği düşünceler. Resimde anneyi göremediğinden, bir şey anlamadığından bahsetmektedir. Selma eseri yapmak için Ceren’in aylar boyu nasıl sancı çektiğini belirttiğinde ise kadın olmadığı için sancı çekmediğini ve sancısız yarattığını dile getirir. Ardından yaptığı çalışmalarında eksiklik hissetmediğini, tam tatmin olduğunu, kendi beğenmeden bir şey ortaya koymadığını açıklar (Işınso, 1975: 124-125). Hasırcı’nın bu sözleri birçok açıdan ele alınabilir. Başlangıçta sanatçılar arasındaki çekişmenin bir yansıması ve sanatçının egosunun yansıması söz konusudur. Ayrıca Hasırcı’nın kadınlıkla ilgili söylediği sözleri ise cinsiyetçi bir yaklaşım olarak

görmek mümkündür. Ceren'in ise onun resmi üzerine yaptığı en önemli tespit onun hangi topluluğa ait olduğu hakkındadır. Selma onun resimlerinin ancak dolmuşlara asılabileceğini söylemesi üzerine Ceren tespitini yapmaktadır. Ona göre küçük burjuva ailelerin salonları eserlerinin asılı olması gereken mekânlardır. Salonları sembolize eden formika sehpa, yemek masası, sürahi, altı tane su bardağı, yapma çiçekler, kadife koltuklar, plastik avizeler ile birlikte duvarda asılı duran Hasırcı'nın tabloları olmalıdır (Işınsu, 1975: 122-123). Sonrasında ise Hasırcı'nın çıkar uğruna ne tür yollara başvurduğu üzerinde durulmaktadır. Selma Ceren'in geçmişte anlattığı olayı yeniden gündeme getirmektedir. Hasırcı, Avrupa devletlerarası resim sergisine eserlerinin kabulü için jüri üyesine yalvar yakar olmuştur. Dahası kendisi Demokrat Parti'nin ve sağ cephenin tek sanatçısı olduğunu söylerken koyu İnönücü olan jüri üyesinden böyle bir istekte bulunmaktadır (Işınsu, 1975: 125). Bu noktada sanatçıların siyasetle ve ideolojiyle ilişkilerine başka bir yönden yaklaşıldığı söylenebilir. Eser üzerinden değil de kişi üzerinden kurulan siyasi ilişkilerin bir yansımasıdır. Ayrıca Hasırcı üzerinden hem ona hem de o dönem yaygın solcu sanatçıların bir düşüncesi olan "halk" için çizdiğini söyleyenlere de imalı biçimde üç nokta ile yapılan göndermede içinde ideolojik bakışı barındırmaktadır (Işınsu, 1975: 123). Anlaşılacağı üzere sanatçının iktidarla ve ideolojiyle olan ilişkisi açık biçimde ortaya konmaktadır. Burada ise sanattan çok, çıkar ilişkilerinin döndüğü bir süreç gözler önüne serilmektedir.

Halide Edip Adıvar'ın *Döner Ayna* romanında Ayşe kişisi ressam olarak okuyucu karşısına çıkmaktadır. Ayşe kardeşi Fatma ile birlikte teyzesi ve eniştesi Hıfzı Demirbaş'ın konağında yaşamaktadır. Ayrıca Güzel Sanatlar Akademisine devam etmekte ve doktora yapmaktadır. Resim sanatı hakkındaki tüm meseleler Ayşe etrafında şekillenmektedir. Bu noktada temel mesele konağa hizmetçi olarak giren Hanife'nin (Huriye) portresini yapma süreci ve sergilenmesi üzerine gelişir. Daha ilk karşılaşmalarında Ayşe, İtalyan Rönesans yüzlü kadın diye ifade ettiği Hanife'nin güzelliğine hayran kalır, onun resmini yapmaya karar verir. Odalarına çay götürdüğü sırada Ayşe, diğer bir ressam Erdoğan'ın da içinde bulunduğu kızlı erkekli gruba Hanife'yi gösterir. Herkes bir model olacak Hanife'yi etraflı bir şekilde inceleyip değerlendirmektedir. Bu sırada bir kız başını açar ve bu durum Hanife'yi oldukça rahatsız eder. Mutfaktayken Ayşe gelip ondan özür diler ve bir daha olmayacağını sadece kendisinin resmini yapacağını belirtir (Adıvar, 1954: 181-184). Anlatıcı

Ayşe'nin neden Hanife'nin portresini yapmak istemekte ısrar ettiğini Fatma üzerinden açıklamaktadır. Fatma'nın doktorası "Türk mistikleri" üzerinedir. Bu nedenle Ayşe'ye etki etmesi çabasıyla yaptıkları tartışmalarda soyut meseleleri öne çıkarmaktadır. Ancak o yine de gerçek ve gözle görülen şeylerle ilgilenmekte, bu nedenle resimlerinde realist unsurlar öne çıkmaktadır (Adıvar, 1954: 188). Romanda resim sanatı bir de Ayşe'nin resmi Beyoğlu'nda genç ressamların sergisinden sergileneceğinden dolayı evde yapılan kutlamada gündeme gelmektedir. Burada Güzel Sanatlarda minyatür hocası Şemullah Gündüzle girdiği tartışmada Bilal Balkan, Picasso'yu ve sürrealizmi örnek olarak göstermektedir. Ona göre "ruh hastalığı" diye nitelediği durumu teşhis edenler Picassolar ve "süper modern resim mektepleri"dir. Eserlerinde insan vücudunun parçalarını asimetrik çizmelerinin amacı onun ruhundaki hastalıkları görmüş olmalarıdır (Adıvar, 1954: 208). Bu şekilde bir yandan sanatçının ve eserinin değer görmesi ele alınırken diğer yandan sanatçının ne amaçla eser ortaya koyduğu açıklanmaktadır. Ayrıca o dönemde etkili olan özellikle Freud'un sanatçılar üzerinden ortaya attığı fikirlerin bir yansıması romanda konu edilmektedir.

Selçuk Baran'ın *Bir Solgun Adam* eserinde romanın başkişisi Mehmet Taşçı'nın arkadaşlarından Nadir Bey resim yapan bir kişidir. Resim sanatı üzerine hemen hemen her şey onun etrafında şekillenmektedir. "13 Ekim" tarihli günlüğünde Taşçı, Nadir Bey'de bir yemek için toplanıldığını yazmaktadır. Ardından Nadir Bey'in resme ne zaman başladığını ne tür eserler çizdiğini vb. aktarmaktadır. Daha başka meseleler de okuyucuya verilmektedir. Bunlardan ilki bu resimleri ne amaçla yaptığıdır. Taşçı'nın yazdıklarından Nadir Bey'in bunları sergi açmak ya da satmak için yapmadığı anlaşılmaktadır. Bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: "Artık böyle resim yapılmazmış, öyle diyorlar. Modası geçmiş benim resimlerimin. Sanatın modası mı olur?" (Baran, 2022: 23). Sitem dolu bu sözlere rağmen resmin peşini bırakmaz ve her yeni yaptıklarından sonra arkadaşlarını çağırıp onlara göstermekten ve onlara çizdiklerinin neler anlattığını açıklamaktan keyif almaktadır. En önemlisi de sanatla niçin uğraştığını açıklamasıdır: "Resim yapmayı seviyorum diyor, 'doğaya hayranım. Tanrı'nın yarattığı her şeye hayranım. Onları kutsamak görevim. Resim yaparken Tanrı'ya şükranımı sunuyorum.'" (Baran, 2022: 24). Nadir Bey'in bu resme ilgisine arkadaşları farklı tepkiler vermektedir. Abdullah Bey para kazancı olmadan yapılan bu işi anlamsız bulmakta hatta Tanrı için yaptığını söylediğinde de garipsemektedir. Salih

Bey'in ise sanata ve resme uzak olduğu ve eserlerden bir Şey anlamadığı, Őaşkınlık içinde olduğu anlaşılmaktadır. Burada Taşçı, ciddi eleştiriler getirmektedir. O gece resimlerinden sıkıldığını günlüğüne yazmaktadır. Bunu sebebini ise daha sonra açıklamaktadır. Onun resimlerindeki "ölü doğa" olduğunu belirtmektedir. Ölü olmasının sebebi Nadir Bey'in yaşam tarzı ve duygularıdır. Taşçı; sakin, sessiz ve değişimin olmadığı bir duygu dünyası ile resim yapılamayacağını düşünmektedir. Ayrıca buna paralel olarak Nadir'in konforlu ve rahat yaşamının yaptığı resmi de etkilediği fikrindedir. Şu cümleler ile bunu açıklamaktadır: "İşini bitirmiş, yapacağını yapmış, düzenini kurmuş ve bundan sonra hiç değişmeyeceğine inanan rahat dünyayı... Çünkü dünya, Odiseus'un çılgın serüvenlerini geçirmiş ve kalan kısa ömrünü tamamlamak üzere Penelopea'nın yatağına kavuşmuştur artık" (Baran, 2022: 31). Kısacası resimlerinde çizdiklerinin çelişkisiz, tamamlanmış bir dünya olduğu için onun resimlerini kendince eleştirmektedir. Sanatın ne olduğunun, alıcısının sanattan ne beklediğinin ve de sanatın hangi durumlarda üretildiğinin cevapları bir Şekilde konu edilmektedir.

Erhan Bener'in (1929-2007) *Kedi ve Ölüm* romanında ise Zahit İloğlu, başkişi olarak resim bölümü okumuş ve bir ortaokulda resim öğretmenidir. Daha öncesinde Milli Eğitimin açtığı sınavı kazanıp Belçika'nın Brüksel Őehrinde resim öğrenimi almıştır. Aldığı eğitim boyunca ünlü bir ressam olmayı arzulamaktadır. "Doğrusu kendi de az umutlu değildi ün kazanmaktan. Yurda döner dönmez el üstünde tutulacağını, adının hemen büyük ustalar arasında anılmaya başlayacağını tatlı tatlı hayal ediyordu" (Bener, 2019: 71). En çok da Van Gogh'a özenmektedir. Hatta onun gibi delilik yapıp yanağını kesmiştir. Hem Van Gogh'un hem de kendi yaptığı bu davranışı da kendince açıklamaktadır: "Bu açıdan bakınca, Van Gogh'un kulağını kesişinde daha derin bir anlam bulmak mümkündür. Çünkü deha, Tanrıdan çok Őeytanın eseridir. Gerçek ululuğa erişmek için, Őeytanın varlığıyla pislene kanı akıtmaktan başka çare yoktur. Ancak bu Şekilde kurtulabilir insan, içindeki Őeytanın boyunduruğundan" (Bener, 2019: 38). Yapılan eylemi "dahilik" kavramı ile açıkladığı görülmektedir. Bu dönemde sanatsal anlamda kendini daha güçlü, daha yaratıcı, daha iddialı bulmaktadır. En önemli iddiası ise kendinden öncekileri aşıp yaratıcılığını ortaya koymak ve ünlü olmaktır. Ancak yurda döndükten sonra, zamanla bu bakış açısından uzaklaşmış ve kendine başka bir yaşam kurgulamıştır. Evlenmiş, çoluğa çocuğa karışmış, bir yandan bu düzen içinde

otuz yıl boyunca peyzaj, natürmort, nü, portre gibi çeşitli tarzda resimler yapmıştır. Ayrıca önemli siparişler alıp, sergiler açıp resimlerinden sattığı da olmuştur. Yaptığı eserlerin katkısıyla ev yaptırmış, bankada beş on kuruş para biriktirmiştir. Kısacası eski ile yeni karşılaştırmasında maddi olarak doyum sağlansa da manevi olarak bir boşluğun olduğu söylenebilir. Eski dönemlerden geriye sadece kullandığı sıcak, taze renkler kalmıştır (Bener, 2019: 37, 39). Anlatıcı Zahit İloğlu'nun zamanla nasıl ve neden bu değişimi geçirdiğini okuyucuya sunmaktadır. Bu nedenleri birkaç başlıkta toplamak mümkündür. Birincisi Türkiye'ye geldiğinde ekonomik krizin de etkisiyle sanata ve sanatçıya herhangi bir ilginin olmamasıdır. Diğer taraftan eserlerini gösterecek kimse ya da onları sergileyecek mekân bulamamaktadır. İkincisi Avrupa'dan döndüğü sırada açtığı sergideki resimleri kıskanıp onların Devlet Resim ve Heykel Müzesi için satın almasına engel olan kişilerin varlığıdır. Bu kişiler eserlerin kopya olduğunu yayarak serginin de erken kapanmasına neden olmuşlardır. Üçüncüsü ise günlük yaşamı sürdürebilmek için gerekli olan maddi kaygılardır. Bu nedenle resim öğretmenliği işini kaybetmek korkusu ile yapılanları sineye çekmiştir. Hatta sonrasında daha önce belirtildiği gibi resimden iyi bir kazanç da elde etmiştir. Dördüncüsü ise evliliğidir. Zahit iki evlilik yapmıştır. İlk evliliğinden iki kız, bir erkek çocuğu dünyaya gelmiştir. Kız çocuklarını kaybetmiş sadece erkek çocuğu kalmıştır. Bunlardan ziyade yurda döner dönmez bu durumlarla karşılaşmasının onda yarattığı umutsuzluğa bir de evlilik eklenmiştir. İlk eşi ona ayak bağı olmayan sanatla, resimle ilgisiz birisidir. Bir gün onun çıplak resmini yapmak istemiş ancak hem eşinden hem de kayınpederinden tepki almıştır (Bener, 2019: 71-72). Tüm bunların sonunda anlatıcı onun için şu açıklamalarda bulunmaktadır:

“Bunlar önemli şeyler değildi aslında. Sanat her şeyden önce bir aşk sorunuuydu. O, bu aşkı ömrü boyunca aramış, hatta içinde saklamış, yaşatmağa gayret etmemiş değildi ama, olmamıştı, başaramamıştı. Demek ki, öyle kor gibi, kıpkırmızı bir ateş değilmiş yüreğindeki, ille üflenmek isteyen cılız bir közmüş. Tek başına kalınca yitirivermiş bütün sıcaklığını” (Bener, 2019: 72).

Bu düşüncelere sahip Zahit'in bir hayali de “büyük, tanrısal” bir resim yapmaktır. Bunun için çabalamakta, bu çaba da beraberinde sanata, sanatçıya, esere dair sorgulamaları getirmektedir. Kafasındaki düşüncenin, ilhamın bir türlü somut bir esere dönüşemediğinden şikâyet etmektedir. Sanatçının dehası, sezgisi ile o büyük eserin oluşabileceğini düşünmektedir. Şu anda çizdiği, boyadığı tüm eserlerin yeterli düzeyde

olmadığı fikrindedir. Diğer yandan insan vücudunun nasıl resmedileceğini sorgulamakta, onda bir çirkinlik ya da dengesizlik olduğu düşüncesini taşımaktadır. Ayrıca tablonun boyutunu da dert etmektedir. Kafasındaki tüm her şeyin bir tabloya sığamayacağı onun düşüncelerinin temelini oluşturmaktadır. Burada da kendini yine ünlü bir sanatçı ile karşılaştırmaktadır. Bu sefer Bethooven karşılaştırdığı kişidir. Gözlerinin görmediği vakit eserini yapamayacağını düşünürken aklına o gelmiştir. Kulakları duymadan eser yapılabileceğini ama görmeden resim yapmanın zor olacağını düşünmektedir (Bener, 2019: 78-79, 81). Burada bir sanatçının yaşadığı güçlükler, maddi kaygılar, beğenilme arzusu, başka sanatçılara hayranlık gibi birçok ögeyi bulmak mümkündür.

Oktay Akbal'ın *Suçumuz İnsan Olmak* romanında başkışı Nuri'nin arkadaşı Nedim ressam olarak yer almaktadır. Güzel Sanatlar Fakültesi resim bölümü okumuş olan Nedim, iyilerden biri olmasa da ressamdır, bir dönem Paris'te yaşamış, sürekli gezmiştir. Bu özellikleriyle Nuri'nin tam tersi durumdadır denebilir. Nuri edebiyatla uğraşmayı bırakmış, evlenmiş, iki çocuğu olmuş daha rutin bir yaşamı seçmiştir. Tekrar karşılaştıklarında Nedim Güncel, onu daha önce İstanbul'da açtığı şimdi de Ankara'da açacağı “nonfigüratif” sergiye davet etmiştir (Akbal, 2018: 45-50). Sergide Nedim'in sevdiği kadın Sevim, Nuri ve Nuri'nin hoşlandığı Nedret bulunmaktadır. Hepsinin resimlere bakışı aynı zamanda izleyicinin sanatla olan ilişkisinin bir yansımasıdır. Eserde önce Nedret'in resimler ile ilgili düşünceleri verilmektedir. O, Nedim'in “nonfigüratif” resimlerini çok da anlamlı bulmamaktadır. Onları birtakım şekiller ve dört köşeli, düz, daire biçiminde çizgiler olarak görmektedir. Sevim'le de aralarında resimlerin anlamı üzerine konuşma geçmektedir. Sevim ise resimleri Nedim'in anlatacağını ve o zaman anlayacağını söylemektedir. Nedret sadece kapının yanında İstanbul'a ait olan eseri yakın bulmaktadır. Benzer şekilde dersten kaçan üniversite öğrencileri de sergiden bir şey anlamamış, gülmek için kendilerini zor tutmuşlardır (Akbal, 2018: 66-67). Resimlerde anlatılanlarla kendisini özdeşleştiren sadece Nuri olmuştur. Eserlerde alışılmışın dışında kullanılan çizgilerin kendisinin içinde olduğu durumun bir yansıması olarak düşünmektedir: “Şu tabloların o allak bullak olmuş çizgileri beni anlatıyor işte. Şu benim içim. İç dünyam. (...) O zaman oturur kendisini böyle anlamlar, düzenler dışı bir ifade yolu ile anlatır. Bunun adına da non-figüratif der

biri çıkar da ...” (Akbal, 2018: 68). Sergiyi izlemeye gelenlerin resimlerle kurduğu bağ sanat-izleyici ilişkisinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Dönem eserlerinde günlük yaşamda fotoğraf yerine sıkça kullanılan resim, sanat olarak düşünüldüğünde belli başlı meseleler öne çıkmaktadır. Yazarlar sanatçıların resim yapma süreçlerini diğer sanatlarda olduğu gibi sık sık ele almaktadır. Resim sanatının maddi yönü de öne çıkmaktadır denebilir. Özellikle Tezel, turistlere ve zengin kişilere yaptığı resimler ile oara kazanmaktadır. Adalet Ağaoğlu resmi modernleşme ve sınıf atlama olarak da ele almaktadır. Bunu yanı sıra yine romanlarda dönemin havasına uygun olarak “ideolojik” bakış açısıyla da sunulmaktadır. Bir de sanatçıların eserlerini sergileme süreçleri ele alınmaktadır.

3.7. Sinema

Sinema alımlayıcıların çabuk tükettikleri ve ulaşabildikleri bir sanattır. Türkiye’de 1960’larda yaygınlaşması hız kazanan sinema, bu süreçte doğrudan sanatçıların eserlerine girmiştir. Roman kişileri eğlence amaçlı sık sık sinemaya gitmektedir. Çalışmada ise yine müzik, dans, tiyatro gibi türlerde olduğu gibi günlük yaşamdaki karşılığından çok “sanat” merkezli yaklaşılmıştır.

Sinema sanatının yer aldığı romanlardan biri Tezer Özlü’nün (1942-1986) 1980 basılan *Çocukluğun Soğuk Geceleri* eseridir. Sinema bu romanda iki biçimde ele alınmaktadır. İlk anlatıcı-kişinin yaşadıkları ile örtüşen bir filmi izleme süreci ve ondan etkilenmesi anlatılmaktadır. “Le Ferré’nin Konseri” bölümünde anlatıcı-kişisi ile kız kardeşi Süm, bir Avrupa kentinde 1975 yapımlı *Guguk Kuşu* adlı filmi izlemektedir. Kısaca filmde, akıl hastası numarası yaparak hastaneye yatırılan ve bu sırada kaçmayı planlayan bir mahkûmu ve onun hastalarla olan ilişkisi anlatılmaktadır. Anlatıcı-kişisi film ile kendi yaşamı arasında sıkı bağlar kurmaktadır. Filmdeki kahramanın “elektroşok” tedavisi göreceği olması kurduğu ilk bağıdır: “Doktorlar, hastane düzenine başkaldıran, hastaların dış dünyada iyileşeceklerini savunan, bu yolda çaba harcayan bir hastayı elektroşoka yatıracaklar.” (Özlü, 2014: 38). Kendisi de bu tedaviyi gördüğü için filmin bu sahnesinde çareyi dışarı çıkmakta bulmaktadır. Devamında ise hastanede yaşadığı süreçleri hatırlayıp okuyucuya aktarmaktadır. Film bittiğinde de aynı empati duygusuyla şu sözleri söylemektedir: “Beş yıl süreyle yaşadığım acıları, iki saatlik bir filmde görüyorum. Ben de hastanelerde hastalara oradan kurtulmanın yollarını

göstermeye çabalamış, onlara bu dönemlerin geçici olduğunu anlatmaya çalışmışım” (Özlu, 2014: 39). Diğer bağ ise filmdekiler gibi kendisinin de diğer insanlardan farklı olduğu hissidir. Bu hissi önce “elektroşok” sahnesinde dışarı çıktığında yaşamaktadır. Seyircilerin arasında başka bu tedaviyi gören olmadığını yoksa onların da dışarı çıkması gerektiğini aklından geçirmektedir (Özlu, 2014: 38). Buradan hareketle anlatıcı-kişinin kafasında “ben ve ötekiler” düşüncesinin olduğu söylenebilir. Ayrımın okuyucuya daha iyi aktarılması film izlendikten sonra kardeşiyle yaptığı konuşmalarla ve ardından gelen iç monologla olmaktadır. Kardeşi, filmdeki mahkûmun deli rolü yapmasından yola çıkarak onun gerçekten hasta olduğunu ve hastanede tedavi görmesinin yerinde olduğunu belirtmektedir (Özlu, 2014: 40). Kardeşinin söyledikleri, “Kardeşinin çektiği acıları biraz olsun duyuyor musun?” (Özlu, 2014: 39) sorusunun cevabıdır. Kardeşi dahi bir öteki olarak onu anlamaktan uzaktadır. “Anlatamayacağım. Bu insanlar ‘Guguk Kuşu’ filmini de, Napolyon’un yaşamöyküsü filmini de, limana yanaşan beyaz bir yolcu gemisini de, vitrinlerdeki yeni sonbahar giysilerini de aynı gözlerle seyredebiliyorlarsa, elimden ne gelir?” (Özlu, 2014: 41) sözleri de onun ötekilerden ayrıldığına, çaresizliğinin ve yaşadıklarını anlatamamanın verdiği duygunun dile getirilmesidir denebilir. İkincisi de sinemanın şehir kültürüyle ilişkisi üzerinedir. “Ev” bölümünde kız kardeşi Süm, taşradan İstanbul’a yeni gelmiş anlatıcı-kişiyeye öğrendiği yenilikleri anlatmaktadır. Önce lavaboya dökülen beyaz bir tozu gösterip temizliyor. Ardından bakkal buzdolabından pastörize süt içiriyor. Asıl önemlisi İstiklal Caddesi’ndeki Atlas Sineması’na gidip *Müfettiş* filmini izliyorlar (Özlu, 2014: 10). Bütün bu olaylarda Süm şehre alışmış ve onun imkânlarından yararlanıyor görünmektedir. Ancak ondan bir yıl sonra İstanbul’a gelen anlatıcı-kişiyeye daha üzerinden taşralılığı atamamıştır: “Sinema çıkışında Süm kestane kebabı satın alıyor. Kent yaşamına alışmış. Koşulları hızlı bir gerçekçilikle benimsiyor. Oysa ben henüz taşra bahçelerinin erik ağaçları altındaki durgunluktayım” (Özlu, 2014: 10). Burada Özlu, taşra ile kent arasındaki farkı başta sinema olmak üzere şehre ait çeşitli nesnelere birlikte okuyucuya aktarmaktadır. Bir yanda modern yaşama, şehre ait “sinema”, önünde satılan “kestane kebab”, “toz deterjan” ve “pastörize süt” varken diğer yanda taşraya ait “bahçelerdeki erik ağaçlarının altındaki durgunluk” söz konusudur. İlerleyen sayfalarda bu kültüre ve onun getirdiklerine alışmış hatta sorgulamalar yapan anlatıcı-kişiyeye ile karşılaşmaktayız. Saraçhanebaşı’ndaki Yeni Sineması’nda iki Amerikan filmi izlenmektedir (Özlu, 2014:

24). Kısa çoraplar yerine naylon çoraplar giyilip cumartesi günü gidilen sinemalar artık hafta boyu beklenen bir eğlence haline gelmiştir. Hatta bir yandan özenilen diğer yandan da gerçeklerle uyuşmayan bir kurmaca dünyanın farkında olarak konuşmaktadır anlatıcı. “Grace Kelly'nin ne güzel bir dünyası var. Pembe, kabarık tuvaletleri, spor arabalarla yarışarak ona koşan sevgilileri, Güney Fransa şatolarında verilen akşam yemekleri...” (Özlü, 2014: 24) diye bahsedilen sinemanın sunduğu kurmaca bir dünya söz konusudur. Fakat bu dünya anlatıcının yaşadığı ortamla örtüşmemektedir ve o bunun farkındadır. Kendi gerçekliğini “karanlık bulvarlar”, “çöplü sokaklarla” nitilemektedir. Bir yanda “çok başka bir dünya”, “bir düş dünyası”; diğer yanda Rus yazınından tanıdığı “acılar ve yoksulluklarla dolu” bir dünya söz konusudur. Sorgulaması Amerikan sinemasının sunduğu “düş dünyası” üzerinedir denebilir. İlerleyen sayfalarda sinemada Amerikan filmlerinin ve onların sunduğu dünyandan başka dünyalarında olduğunu okuyucuya aktarmaktadır. Avrupa sineması ile tanışma diyebiliriz bu duruma. Çünkü isimleri geçen filmler Avrupa yapımıdır: “Artık Beyoğlu sinemalarında Amerikan dünyasının dışında kalan, bambaşka gerçeklerin filmlerini de görüyoruz. *Milano Mucizesi*, *Bisiklet Hırsızları*, *Pater Pançeli*, *Valizli Kız...*” (Özlü, 2014: 27). Romanda anlatıcı-kişi aracılığıyla sinema sanatının kente ve bireye sunduğu katkıyı izlemek mümkündür. Ayrıca özellikle Amerikan filmlerinin bir kültür taşıyıcısı olarak insanlara sunduğu dünyaları sorgulattığı söylenebilir.

Oktay Akbal'ın *İnsan Bir Ormandır* (1975) romanında anlatıcı sinemaya gitmekten oldukça keyif alan bir kişidir. Kimi zaman yalnız kimi zaman sevgiliyle kimi zaman da arkadaşla sinemaya gitmek romanda en çok yapılan eylemlerdendir. Anlatıcı romanda neden bu kadar çok sinemayı tercih ettiğini de okuyucuya açıklamaktadır. Sinemanın onun için bir kaçış yeri olduğu gözlemlenir.

“Afyondu sinema. Unuttum her şeyi. Ne zaman cam ardındaki resimleri seyretsem yaşamadığım, ama yaşayabileceğim bir dünyanın varlığını duyardım. Her film kişisi benim içimdeki hayal insanı olurdu. Ha dış yaşam, ha iç yaşam! Resimlerde kendimi arardım. Her serüvene karışardım. Kiminin ortasında tükenerek, kiminin kahramanı kazanırken yenik düşerek. Kendimi yaşardım. Kaçardım gerçekliğimden” (Akbal, 2019: 27).

Devamında Akbal, kişinin bu halini okuyucuya aktarmaktadır. Roman kişisi bir yandan sinemada filmi izlerken diğer yandan bir odada yatağa girecek olan karı kocayı düşünmektedir: “Bir filmi, o gizli odadakileri düşünürken ben... Hem filmde hem dış

yaşamda iken...” (Akbal, 2019: 28). Eşiyle sorunlar yaşayan ve varoluşunu sorgulayan anlatıcı ya anılara sığınıp onlarda mutluluğu aramakta ya da sinemalara gidip olayları unutmaya çalışmaktadır. Roman boyunca sinemalar, filmler anlatıcı kişinin birtakım gerçeklerden kaçması için vardır. Ancak diğer yandan “film”lerde anlatılanlar ile “dış yaşam”da olanlar birbiriyle çelişmektedir. Örneğin kovboy filmlerinde daha büyük hedefler olmasına rağmen atların ölmemesi bir çelişkidir. Diğer yandan izlediği bir filmde sinema oyuncusu Ava Gardner’ın kocasını evde beklemesi, onu öpmesi ile kendi gerçekliği örtüşmemektedir. Eşinin de onu beklediğini hayal etmektedir. Ama bir yanda iş hayatının yorgunluğu diğer yanda çocukların babalarını sorması bir yanda da kayınvalidesinin neden bu kocayı seçtiği ile ilgili sorgulamaları ile beklemektedir. Kısacası sinema ve gerçek birbirinde uzaktadır. O, bir yandan perdedeki filmi izlerken diğer yandan şimdi ya da geçmişteki anılarını kare kare aklından geçirmektedir: “Şimdi kırkılık bir erkek, şu sinema koltuğunda, beyaz perdedeki filmde kendi filmini gören. Aynı yere üst üste iki projeksiyon yapılmış gibi. Ne tuhaf hem izliyor, hem kendi yaşantılarımı bir kez daha görüyorum ayrıntılarıyla” (Akbal, 2019, 36). Anlatıcı kişinin anılarını film şeridi gibi anlatma, Akbal’ın romanda uyguladığı bir anlatım teknik olarak düşünülebilir. Roman kişisi anı “görüntüleri”ni belleğinde sinema filmi gibi tuttuğunu ve onları film sahnesi gibi oynattığını belirtmektedir (Akbal, 2019: 37). Bu nedenle romanın sinemografik bir anlatımı olduğu söylenebilir. Ancak burada anlatıcı kişinin yine de sinemaya gidip onun “afyon” etkisinde kalmayı tercih ettiği söylenebilir: “Şu sinemalarda can sıkıntılarımı öldürdüm. Zamanı ezdim, erittim.”, “Sinemalarda en yeni filmler. Tek başıma girmeye korktuğum yerler. Bir iki saatlik bir başka dünyadır sinema.” ya da “Kişinin canı sıkıldığında, sıcaktan, yalnızlıktan kaçma yeridir sinema.” gibi cümleler sık sık tekrarlanmaktadır (Akbal, 2019: 39, 41, 54). Ayrıca sinema, anlatıcı kişinin okuyucu ile paylaştığı anıları arasında önemli bir yer tutmaktadır. Ortaokul yıllarında arkadaşıyla birlikte Beyoğlu’ndaki sinemalarda filmler izlemekte ve güzel vakit geçirmektedir. Hatta arkadaşı şöyle bir hayale sahiptir: “Bir sinemacı, bir filmci olacaktı. Filmler çevirecekti. Hayırsızada’yı kiralayıp, ya da satın alıp Türkiye’nin Hollywood’u yapacaktı. Hep vurdu kırkı filmler değildi çevirmek istediği. Fred Astaire’ inkiler gibi salon filmleri de...” (Akbal, 2019: 22). Buna benzer şekilde babası, annesi ve kız arkadaşları ile ilgili anılarında sinemaya gitmek, film izlemek önemli bir öğe olarak okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Bu yönüyle sinema

sanatı gerçeklerden uzaklaşıp başka bir dünya içinde olma hissi ile birlikte sunulmaktadır. Romanda sinema sanatı popülerliği ve eğlence kültürünün bir parçası olması açısından da ele alınmaktadır. Sinemada özellikle müzik gibi başka alanlarda ünlü olmuş kişilerin oyuncu olduğu filmler toplumda daha çok rağbet görmektedir. Böylece sinemanın insanları eğlendirip onların “güzel vakit” geçirmesine hizmet ettiği söylenebilir. Romanda bu durum dile getirilmektedir. Akbal, “Zeki Müren”in filminin gördüğü ilgiyi ortaya konmaktadır. “Sinemanın önünde bir kuyruk uzamıştı. ‘Zeki Müren’in filmi var!’ dedi.” (Akbal, 2019: 20). Romanda sinema özellikle gerçeklerden kaçış unsuru olarak okuyucuya sunulmaktadır. Sunduğu büyüdü dünyanın etkisine kapılan roman kişisi yaşamındaki sorunlardan bu şekilde uzaklaşmaya çabalamaktadır. Yazarın romanda sinema sanatına yer vermesi *Garipler Sokağı* eseri ile başlamaktadır. Bu romanda çeşitli zamanlarda çeşitli kişilerin sinemadan nasıl etkilendikleri okuyucuya verilmektedir. Anlatıcı, romanını başında garipler sokağını betimlerken bir çiftin sinemadan çıkıştaki hallerini anlatmaktadır. Vurgu yine sinemanın kişiyi, içinde bulunduğu sıradanlıktan uzaklaştırıp başka bir hale sokması üzerinedir. Çift, filmdeki beyaz köşkü, geniş karyolayı, ipek yorganı ve kuş tüyü yastığı hayal etmektedir (Akbal, 1980: 11). Akbal, roman boyunca bu özelliği dile getirmektedir. O, Mehmet kişisi ile arkadaşlarının ilk sinema tecrübesi ve filmin büyümesine nasıl kapıldıklarını okuyucuya aktarır. “Sık sık patırtılı gürültülü filmlere gidiyor, oradaki insanlara benzemeye, onlar gibi konuşmaya, onlar gibi yumruk atmaya çalışıyorlardı” (Akbal, 1980: 28). Bir etkilenme hikâyesini de Salih’in defterine yazdığı notlarda vermektedir. Salih’e mektup yazdıran onbaşının karısının izlediği filmin etkisinde kalması üzerinde durulmaktadır: “(...) bütün sinema halkı ağlamışlar, çünkü iki sevgili hayatlarında bir türlü birleşemiyorlarmış. Bunu öyle bir hüzünlü sesle anlattı ki, gözleri dolar gibi oldu” (Akbal, 1980: 108). Akbal, her iki kısımda diğer romanda olduğu gibi satır aralarında sinema sanatının izleyicide yarattığı etkiyi okuyucuya vermektedir.

Sinema sanatına yer vermesi *Suçumuz İnsan Olmak* romanı ile devam etmektedir. Bu romanda ise özellikle “Üç”üncü bölümde sinema önündeki kalabalıklar ile karşılaşmak mümkündür. Uzun bir paragraf sinema önlerindeki insanların betimlenmesine ayrılmıştır. Özellikle on bir matinesi aileler için ayrılmıştır ve kalabalıklar film bileti almak için sıra beklemektedir. Bir yanda filmlere ait müzikler çalarken diğer yanda karısını, çocuğunu almış insanlar itişe kakışa gişeye yaklaşma telaşındadır (Akbal,

2018: 31). Yine Akbal, sinemana ile eğlence kültürü arasındaki ilişkiyi öne çıkmaktadır denebilir. Bu bölümde sinemanın asıl önemi birbirine ilgi duyan Nuri ile Nedret'in aynı filmi izlemeleri ile ortaya çıkmaktadır. İkisi de rutin hayatlarından sıkılmış arayış içinde olan kişilerdir. Burada da *İnsan Bir Ormandır* romanındaki gibi film boyunca kişiler kendi hayatlarından sıyrılıp başka dünyalara, hayatlara girebilmektedir. “Nuri'nin içinde perdedekinden çok daha başka bir film dönüyordu.”, “Kendi hayatının dışına kaçmak için bir fırsattı bu” (Akbal, 2018: 32, 34). Aynı şekilde Nedret de filmdeki kişiyle kendini özdeşleştirmektedir (Akbal, 2018: 36). İkisi de filmde geçen ve Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde (1854-1900) ait olduğu söylenen dizelerden etkilenip kendi hayatlarını sorgulamaya yönelirler. Daha ileriki sayfalarda Nedret'in yine kendini bir sinema afişindeki oyuncunun yerine koyduğu görülmektedir (Akbal, 2018: 73). Sinemanın afyon etkisi ya da zamandan kaçmak vb. özelliği bu romanın iki önemli kişisini de etkisi altına almaktadır. Akbal'ın bu şekilde hem sinema hem de edebiyatın insanı etkileme gücünü vurguladığı söylenebilir.

Sinemanın afyon etkisi Selim İleri'de de karşılık bulan bir meseledir. *Destan Gönüller* romanın “10”uncu bölümünde romanın anlatıcı kişisi Yusuf'un sinemadan nasıl etkilendiği verilmektedir. Yatılı okuduğu yıllarda Yusuf, cumartesi ya da pazar babası ile sinemaya gitmektedir. Bu gidişlerden birisini Yusuf okuyucuya aktarmaktadır. “Sinemanın etkisiyle başım dönmüş, iki saatlik afyonla doymuş geri dönmekten hoşlanırdım” (İleri, 2013: 148). Ancak bir süre sonra yoksul görünüşlü bir evde babasının kucağında bir kız ve erkek çocuğu ile sofraya kuran kadını görmek onun sinemaya olan ilgisini değiştirmektedir (İleri, 2013: 149). İleri, bu durumun Yusuf'un mutsuzluğuyla ilişkili olduğunu hissettirmektedir. Hiçbir zaman mutluyum diyemeyen Yusuf, bu mutlu aile tablosu ile karşı karşıya kalmakta ve ondan etkilenmektedir (İleri, 2013: 149). Sinemanın afyon etkisi ile biraz olsun gerçeklerden ve belki de mutsuzluktan uzaklaşan Yusuf artık başka bir noktadadır. Artık sinemanın afyon etkisi ortadan kalmıştır. Sinema ile izleyici arasındaki büyülü etkileşim bu şekilde ele alınmaktadır. Bu ilişki *Ölüm İlişkileri* romanında bir grup aydın kişinin ya da daha önce değinilen “oba”nın sanatsal faaliyeti olarak okuyucuya sunulmaktadır (İleri, 1985: 30). İzledikleri filmlerden sonrada gittikleri meyhane vb. yerlerde sinema üzerine tartışmalar yapmaktadırlar. “Film sıkıcıydı. Rusların propaganda filmlerinden biri. (...) Neler konuşulmuştu meyhanede? Ne önemi vardı; galiba filmde, sinema sanatının

Polonya'yla İtalya'da doruğa eriştiğinden" (İleri, 1985: 131). "Oba"nın sinema ile ilişkisi romanın başka yerlerinde benzer sahnelerle tekrar tekrar verilmektedir. Örneğin "ne amansız kavgalardan sonra" bölümünde yine birlikte gidilen bir "entelektüel" filme ve onunla ilgili yorumlara yer verilmektedir (İleri, 1985: 214). *Cehennem Kraliçesi*'nde sinemanın politikayla olan ilişkisi yine gündeme getirilmektedir. Kitabın "Eprimek" adlı üçüncü bölümde roman kişilerinden Kerem'in Polonya'da gördüğü filmi arkadaşlarına anlattığı ifade edilmektedir. Ancak burada önemli olan filmde yönetmenidir. Yönetmen de siyasi kimliği ile okuyucuya verilmektedir. Stalin karşıtı olduğu ve solda ona bir tepkinin olduğu belirtilmektedir (İleri, 2014: 181-82). Sanatın ideoloji ile bağı yine göz ardı edilmemektedir.

Sinemanın seyirci/izleyici üzerindeki etkisini başka romanlarda da görmek mümkündür. Oğuz Atay *Tutunamayanlar*'da Selim, bir anısında sinema ile olan bağı okuyucuya aktarmaktadır. Sinemaya olan ilgisini romanın sonlarında okuyucuya aktarmaktadır. Romanda Selim'in "Türk Tutunamayanları Ansiklopedisi" çalışmasındaki "Selim Işık" maddesinde sinema merakının büyük şehre gittiğinde altı yaşında başladığı verilmektedir (Atay, 2020: 701). Tezer Özlü'nün romanındaki sinema ile kent ilişkisine Atay'da da rastlamak mümkündür. Sinema, kent kültürünün tamamlayıcı bir unsuru olarak romanlarda yer almaktadır. Ayrıca sinema Selim'in hoşlandığı "on altı çeşit iş" arasında yer almaktadır (Atay, 2020: 465). Kitap boyunca yer yer bu ilgi, izlediği filmlerin onda bıraktığı etkiler, okuyucuya verilmektedir. İlk olarak Süleyman Kargı'nın Selim'in mısralarını açıkladığı kısımlar arasında yer alan "Mısra 12: Kucaklamak isterdi ölümü ve sonsuzu" adlı bölümde rastlanmaktadır. Burada Süleyman Kargı, Selim'in sonsuzluk ve ölümü çözmeye çalışırken izlediği James Mason ve Ava Gardner'in oynadığı *Pandora* adlı filmin konusunu okuyucuya aktarmaktadır. Film iki açıdan önemli olmaktadır. Birincisi Selim, çocukken Hollanda Hava Yolları sandığı "Uçan Hollandalı" adlı kişiyi bu film sayesinde öğrenmiştir (Atay, 2020: 155). İkincisi ise filmle birlikte sonsuzluğun sıkıcı bir durum olduğu verilmektedir: "Kısacası, insan, bu tarihî olayla da bir kere daha anlıyor ki bazen sonsuzluk bile Amerikan filmleri kadar sıkıcı bir şey" (Atay, 2020: 156). Bir başka yerde yine Selim'in sinema filminden etkilenmesi aktarılmaktadır. "Mısra 302: Pardayan, Pitigrilli ve Fantoma" adlı kısımda yine Süleyman Kargı, Selim'in sinema ile olan ilişkisine yer verilmektedir. Önce onun izlediği *Frenkeştayn'a Karşı Kurt Adam* filminden olumsuz etkilenmesine

değ inilmektedir. Bu aynı zamanda filmi izlediği Sur sinemasına olan ilgisini de azalmıştır (Atay, 2020: 215). Ardından ise izlediği *Mavi Kuş* filminin hem konusunu hem de ondan etkilenişi üzerinde durulmaktadır. “Maurice Maeterlinck’in bir oyunundan alınan bu filmde ölümden sonrasıyla doğumdan öncesini, aynı ülkede geçen olaylar dizisi olarak görmek, Selim’e belirsiz bir haz ve endişe vermişti” (Atay, 2020: 215). Fantastik öğelerle donatılmış bu film Selim’de hem sinemaya olan ilgisini yeniden kazandırmış hem de “haz ve endişe” ile tarif edilen karmaşık duygulara neden olmuştur. Turgut’un bir tutunamayan olma yolunda ilerlediği bölümlerden olan “onbeş”inci kısımda parkta bir serseri ile yarı gerçek yarı hayal yaptığı konuşmada filmlerden bahsedilmektedir:

“Bir Amerikan filmi vardı; bilmem gördün mü? Adam âşık. Yağmur altında dolaş ıyor. Tepinip şarkı söyleyip duruyor. İliklerine kadar ıslanıyor. Tabii stüdyonun gerisinde, gördüğümüz dikdörtgenin dışında kuru elbiseler, havlular bekliyor. Tepin bakalım. Bir damla, şakağ ını sıyrarak geçti. Ateş ediyorlar. Sen kovboy filmlerini seversin, değil mi? Oysa çok zararlıdır; sizi sahte cennetlere götürür. Senin hayran olduğun filmin hafiyesi haftada ne kazanıyor biliyor musun? Helal olsun abi” (Atay, 2020: 538).

Bir yandan sinemanın perdeye ve seyirciye yansıyan büyülü dünyası diğer yanda perde arkasında olanlar Turgut’un eleştirdiği meselelerdir. Turgut sinemanın izleyiciyi etkileyen “sahte cenneti”ni göstermeyi yeğlemektedir. Bu nedenle Oğuz Atay’ın sinema ile ilgili temel meselesi izleyicide bıraktığı etkidir denebilir. Hem Selim hem de Turgut’un ağzından sinemanın büyüsü gösterilmektedir.

Oğuz Atay, *Tehlikeli Oyunlar* sinema filmlerini anlatmaya ve o filmlerin büyüsünün roman kişileri üzerindeki etkilerini açıklamaya devam etmektedir. Atay, eserin “Korku” adlı bölümde *Tutunamayanlar*’da da bahsedilen Frankeştayn filmini okuyucuya aktarmaktadır. Burada roman başkış isisi Hikmet Benol doktor diye seslendiği Albay Hüsamettin Tambay önce filminden kısaca bahsetmektedir. Frenkeştayn bir bilim adamını öldürüyor ve beynini çalıyor. Sonrasında Frenkeştayn ile iyi roldeki kahramanın mücadelesi sırasında kavanoz kırılıyor ve içindeki beyne cam kırıkları batıyor. Ardından esas noktaya değ inmektedir. Filmin büyüsünde kalmış olan Hikmet kendi beyni ile filmdeki kişinin beyni arasında benzerlik kurmaktadır. “Bence bu tehlike gözönüne alınmalıydı; fakat o zaman bu, başka bir hikâye olurdu ve biliyorsun ki doktor, ben bütün hikâyelerin başka türlü olmasını isterim aslında. İşte doktor, yukarıda

sözü geçen beyindir kafamın içindeki” (Atay, 2004: 333). Atay, sinemanın etkisini bu şekilde romana katmaktadır denebilir. Aynı şekilde “Büyük Oyun” bölümünde Hikmet çocukluğunda izlediği başka bir filmde tüm ayrıntıları ile bahsetmektedir. “Arap filmleri” diye nitelendirdiği film, tanımlamasından ve konusundan da anlaşılacağı üzere bir dönem sinemada ve müzikte etkili olduğu söylenebilecek arabesk tarz bir eserdir. Turgut “veremli aydın”, “kitap kurdu” diye övgüler düzdüğü ve adını vermediği kişiyi bu filmlerdeki kahramanlara benzetmektedir.

Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adam* romanında sinema yine yoğun olarak okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Vaktinin çoğunu aylaklık ile geçiren roman kişisi C. için sinemaların önü, içi ve izlediği filmler önemli bir zaman geçirme aracı olmaktadır. Örneğin romanın “Kış” bölümünün “3” kısmında anlatıcı, C.’nin saat üçten altı buçuğa kadar süren uzun bekleyişini verirken sinema önlerini, içini, etraftaki izleyicileri tüm ayrıntıları ile aktarmaktadır (Atılgan, 2003a: 23-24). Asıl önemlisi ise “2” kısımda sinema sanatı üzerine düşündükleridir. “Sinemadan çıkmış insan” diye nitelendirdiği bir izleyici kitlesinden söz etmektedir. “Sinemadan çıkmış insan. Gördüğü film ona bir şeyler yapmış. Salt çıkarını düşünen kişi değil. İnsanlarla barışık. Onun büyük işler yapacağı umulur. Ama beş-on dakikada ölüyor. Sokak sinemadan çıkmayanlarla dolu; asık yüzleri, kayıtsızlıkları, sinsî yürüyüşleriyle onu aralarına alıyorlar, eritiyorlar” (Atılgan, 2003a: 18). O, bir yanda sinemaya gidip bir çeşit arınma, “katarsis” yaşayan insanlar ile diğerleri arasında karşılaştırma yapmaktadır. Ayrıca kendince bir çözüm önerisi sunmaktadır: “Bunları kurtarmanın yolunu biliyorum. Kocaman sinemalar yapmalı. Bir gün dünyada yaşayanların tümünü sokmalı bunlara. İyi bir film görsünler. Sokağa hep birden çıksınlar” (Atılgan, 2003a: 18). Bir süre kalabalıkların arasında izlediği filmin etkisi ile kendi olmaya çalışan, etrafla barışık kişi zor da olsa bu durumu yaşamaya çalışmaktadır. Burada C.’ sinema sanatının amacını kendi cümleleriyle ortaya koymaktadır. Daha başka bir yerde benzer biçimde bu konuda düşünceler ortaya konmaktadır. Kitabım “İlkyaz” bölümünün “5” kısmında C. ile Güler sinema hakkında konuşmaktadır. Güler’in sorduğu soruya cevap olarak neden onun bir güzel sanat olduğunu açıklamaktadır. Ona göre sırf filmi izleyenler bir de daha çok orayı bir buluşma mekânı olarak kullananlar bulunmaktadır. Film görmeye gelenler ortak bir amaç uğruna orada bulunmaktadır. Bu nedenle izlerken ciddi bir ortam olmasını isterler. Yine ona göre tam da bu nedenle sinema güzel sanatlardan biridir

(Atılğan, 2003a: 75-76). Bir öncekinde olduğu gibi burada da izleyicileri karşılaştırmaktadır. Bir tarafta sinemayı bir sanatsal etkinlik olarak gören ve orada filme odaklanıp ondan keyif almayı amaçlayan izleyici bulunmaktadır. Diğer yanda ise filminden çok sevgilisi ile buluşmaya ya da yağmur dinmesini bekleyen, ısınmaya, uyumaya vb. gelen kişiler yer almaktadır. Yusuf Atılğan, çoğu zaman sinemalarda vakit geçiren C.’nin ağzından sinemanın etkisini okuyucuya aktarmaktadır. Bu etki üzerinde *Anayurt Oteli*’nde de durulmaktadır. Roman kişisi Zebercet’in sinema ile olan ilişkisi C. kadar yoğun değildir. Ancak zaman zaman film izlemekten geri durmaz. “Çocukluğunda, yeniyetmeliğinde, babasının sağlığında, askerliğini yaptığı kentte ara sıra giderdi” (Atılğan, 2003b: 51). Ancak Zebercet izlediği onlardan bir şekilde etkilenmektedir. Özellikle diğer roman kişisi Ekrem ile izlediği filmin ardından şu ifadelerle yer verilmektedir: “Ne çok yalan söyleniyordu yeryüzünde; sözle, yazıyla, resimle ya da susarak. Kasabanın ileri gelenleri için genç adamı öldürtmek çok kolaydı. Gene de, saçma da olsa, tek başına bir şeyler yapılabileceği sanısını veriyordu; insan katılıyordu bu yalana” (Atılğan, 2003b: 53). Film ile ilgili yorumlardır bu cümleler. İlk cümlede sanatın gerçekte olan ilişkisinin sorgulandığı söylenebilir. Sanatın her türüsünde anlatılanlar ile gerçekte olanlar arasındaki zıtlık üzerinden bir yorum yapıldığı söylenebilir. Değinildiği üzere sinema ve diğer sanatların ele alınış sırasında yazarların sıkça sorguladığı bir unsurdur. Romanda film kahramanın durumu kanıt olarak sunulmakta, izleyicinin de bu yalana inandığı vurgulanmaktadır. Kısacası sanatın sunduğu kurmaca dünyanın aldaticılığına dikkat çekilmektedir denebilir. Yine sinemadan etkilenen izleyiciler ve sanat, meselenin özünü oluşturmaktadır.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde Pakize kişisi sinema sanatı ile çok yakından alakalıdır. Pakize diğer romanlardaki gibi sinemanın büyüleyici etkisinde kalmış gerçek ile kurmaca arasında gidip gelen bir kişidir. Tüm bunları okuyucu, Hayri İrdal’ın anlatımları ile öğrenmektedir. Pakize’nin bu hayatta sevdiği tek şey sinemadır. Ancak sadece onu eğitmekle kalmamakta aynı zamanda onu etkisi altında bırakmaktadır. Daha da önemlisi yaşamıyla izlediği filmleri birbirinden ayırmamaktadır. Hayri İrdal, roman boyunca bu etkinin çeşitli boyutlarını okuyucu ile paylaşmaktadır. Örneğin Pakize kendini bazen Jeanette Mac Donald, bazen Rosalinne Russel’a benzetmekte; Hayri İrdal’ı ise Charles Boyer, Clark Gable, William Powel ile karıştırmaktadır (Tanpınar, 2018: 147-148). Bu yönüyle Pakize’nin de diğer eserlerdeki

roman kişileri gibi sinemanın büyülü dünyasından etkilendiği ve gerçek ile kurmacayı karıştırdığı görülmektedir.

Selçuk Baran *Bir Solgun Adam* romanında yine bir film ile kendini özleştiren Mehmet Taşçı ile karşılaşmaktadır. “5 Aralık” adlı günlüğünde Mehmet kendini eskiden izlediği bir filmin kişileri ile özdeşleştirmektedir. Kendini “gerçek bir yalnız” diye nitelendiren Mehmet, filmlerden aklında kalan sahneleri hatırlamaktadır: “Adam, o cılız ışığa hiç erişemeyecek gibidir. İşte eskiden, bir adamın yalnızlığı, kimsesizliği böyle anlatılırdı. Kırk yılda bir, geç saatlerde eve dönecek olsam, bu sahneler aklıma gelir” (Baran, 2022: 41). Burada yine sinemanın büyülü etkisinin roman kişisine etkisi üzerinde durulmaktadır.

Halide Edip Adıvar da yine sinemanın etkisini anlatmayı yeğleyen yazarlardandır. *Döner Ayna* romanında Macit ve Hasan ile ilk defa sinemaya giden Hanife'nin izlediği filminden etkilenmesi ayrıntılı bir biçimde ele alınmaktadır. Anlatıcı daha başta sinemanın esrarlı ve büyülü bir perde olduğuna vurgu yapmaktadır. Daha ileri gidip alt yazıları kişinin alın yazısı olarak aktarmaktadır. Bu alın yazısı Hanife'ninki denilebilir. Uzun zaman geçtikten sonra tekrar bu filmin etkisinden bahsedilirken bir özdeşlik kurulmaktadır. Onun yaşamında olanlar beyaz perdedekiler ile örtüşmektedir. Hanife özellikle geçmişini anlatırken film ile onun İstanbul'a geliş hikâyesi birbirine karışmaktadır. Ardından anlatıcı Amerikan kovboy filmindeki ayrıntıları okuyucu ile paylaşmaktadır. Sonra bu sahnelerde Hanife'nin filmin etkisinde kalıp Macit'in koluna sarılışı verilmektedir. Macit ise onu izlediklerinin bir “oyun” olduğunu söyleyerek teselli etmeye çalışmaktadır (Adıvar, 1954: 53-55). Anlaşılacağı üzere ilk başta sinemanın büyülü dünyasının izleyici üzerindeki etkisi okuyucuya verilmektedir. Yine köyden kente göç edip sinema ile tanışma diğer romanlarda olduğu gibi vurgulanan diğer bir unsurdur. Son olarak sinemanın bir “oyun” yani kurmaca olması üzerinde durulmaktadır.

Faik Baysal'ın *Rezil Dünya*'sında da “VI” bölümünde romanın anlatıcı kişisi Rafet, Süreyya Sinemasından çıkan kalabalığı betimlerken birden bir kovboy filmindeki çocukla özdeşleştirir kendini. “Bu neşeli kalabalığın arasında sanki ben de vardım. (...) Yüreği gibi gözleri ve yüzü de tertemiz, filmde kovboylar tarafından öldürülen, yakılan anasının acısı karşısında cebindeki kestane veya sakız leblebisini yemeği unutan bir çocuktuktu bu” (Baysal, 1955: 96). Tıpkı filmdeki çocuk gibi annesini kaybetmiş olan

Rafet, onunla birlikte çocukluğunu hayal etmeye başlamaktadır. Hem sinemadan çıkan neşeli kalabalık hem de filmdeki çocuk Rafet'in etkilenmesine sebeptir. Baysal, *Drina'da Son Gün* eserinde ise sinemanın propaganda gücünü ortaya koymaktadır. “Üçüncü Bölüm” diye belirtilen kısımda başkişi Rıza Selmanoviç kardeşini görmek için Belgrat'a gittiğinde anlatıcının ağzından oradaki izlenimleri aktarılmaktadır. Bunların arasında Almanların sinemaları hangi amaçla kullandığını vermektedir. “Yoksulluk bataklıklarında gelişip güçleşen Almanlar'ın ‘Pis Kızıl Sinek’ dedikleri Stalin'in kafasını ezmek için işsizlikten önce sinemalar ele alınmıştı. Tek eğlence yeri olan bütün sinemalarda hep ‘Ufa’ filmleri oynuyordu” (Baysal, 1972: 190). Onlar, halkın eğlence mekânı olan sinemada Stalin'e karşı propaganda amaçlı filmler göstererek haklı kendi yanlarına çekme cabasındadır. Baysal, bir yandan tarihi gerçekleri ortaya koyarken diğer yandan sanatın propaganda amaçlı kullanımını da okuyucuya vermektedir.

Muzaffer Buyrukçu'nun *Gürültülü Birkaç Saat* romanında yine sinemanın ideolojik boyutu okuyucuya verilmektedir. İstanbul'da bir meyhanede Ayhan, Rıza, Sait, Tarık, Zeki ve Nermin birlikte vakit geçirip siyasetten edebiyata her konuda konuşmaktadırlar. Bu sırada Nermin, diğerlerine Michelangelo Antonioni'nin 1961 yapımı *Gece* filmini izleyip izlemediklerini sorar. Bundan sonrada Nermin dâhil herkes bir şekilde filme dair düşüncelerini dile getirir. “‘Ben çok sevdim.’ dedi Nermin, ‘Çok etkiledi beni. Burjuvaları nasıl yerin dibine batırıyor. Çürüme her sahnede belli oluyor.’ ‘O bir takım yıkık tiplerin birbirleriyle konuşmalarını gösteren sahne bana çok dokundu.’, dedi Ayhan” (Buyrukçu, 2015: 150). Bu konuşmaları yapan Nermin ve Ayhan filmin daha çok ideolojik mesajı ile ilgilenmektedir. Onlar, filmdeki burjuva yaşamlarının eleştirel bir dil ile anlatılmasını onaylamaktadırlar. Filmi iki defa izleyen Zeki ise olaylara başka yönden bakmaktadır. O, filmin son sahnesine takılı kalmıştır. Cinsel ilişki içeren bu son sahne ile Nermin'e bir çeşit mesaj göndermektedir. “Arka arkaya tekrarladığı bu sözlerle Nermin'e bir çeşit -yatma- teklifinde bulunuyordu ve bunu durmadan tekrarlamak; kız önüne baktıkça yanaklarını al bastıkça, gözlerini Ayhan'a diktikçe tekrarlamak istiyordu” (Buyrukçu, 2015: 151). Roman boyunca Zeki ve diğerleri Nermin'i elde etmek için türlü yollar denemektedir. İzledikleri ortak bir film üzerinden Zeki, Nermin'i ilişkiye zorlamaktadır. Bir yanda filmin ideolojik mesajı ve içerdiği cinsellik diğer yanda da izleyiciler yer almaktadır. Buyrukçu, bu şekilde romandakilerin

kişiliklerini belirginleştirirken sinemanın her izleyicide farklı etki bıraktığını ortaya koymaktadır denebilir.

Attila İlhan'ın romanlarında da sinema sanatı ile ilgili bölümlere rastlamak mümkündür. Bunlardan ilki *Sokaktaki Adam*'dir. Kitabın “15”inci bölümünde romanın başkışisi Hasan, Meryem'le birlikte sinemaya gittikleri zaman dilimini okuyucuya aktarmaktadır. Burada aslında Hasan'ın sinema hakkında açıkladığı düşünceler önemli olmaktadır. O, sinemanın iki önemli etkisi olduğunu belirtmektedir. İlki insanları memnun eder ve onlara “kuluçka olmadan baş aşağı yumurtaların üstüne yatırılan bir hindinin saflığı” ile mutluluğu getirmektedir. Diğerinde ise hırs öne çıkar ve insanın canını okur (İlhan, 2020b: 143). Bu düşüncelerinden sonra Meryem'in filmde nasıl etkilendiğini açıklamaya koyulur. Ona göre sinemadaki her şey “mülayim” karşılanmaktadır. Meryem de yaşamında sürekli karşılaştığı durumları sinemada görünce hayranlıkla onlardan yana tavır almaktadır. Bunu Meryem'in mesleği ile ilişkilendirerek örneklendirir. Gerçek yaşamda bir orospuyu herkes hakir görürken kurmaca dünyada (roman ya da sinema) farklı biçimlerde algılayabilmektedir. Meryem de belki kendi yaşamını görünce tükürecektir. Meryem'in ne yapacağı belirsiz de olsa sinema sahnesindeki her şey insanlarca anlayışla ya da farklı biçimlerde karşılayabilmektedir. Hasan tüm bu nedenlerden ötürü sinemayı da kitapları da terk etmiştir (İlhan, 2020b: 143). Burada alıcının sinemayla olan ilişkisi yine gündemdedir. Bu gündemi belirleyen diğer eserlerdekilere benzer biçimde öne çıkarılan gerçek ile kurmaca arasında olan ilişkidir. Gerçek dünyada hoş karşılanmayan bazı durumlar sinema ya da romanda tam tersi bir biçimde kabullenilebilmektedir. Bir orospunun gerçek dünyada ve kurmacada algılanış biçimine dikkat çekilmektedir. *Bıçağın Ucu* romanında ise Halim kişisi sinema oyuncusu olmaya çalışan bir kişidir. Felsefe öğretmeni Doğan Bey'in tavsiyeleri üzerine Şehir Tiyatrolarına girmiştir. Doğan Bey onu bu tiyatrodaki oyuncu olan Galip Çakır'a yönlendirir. Ancak asıl amacı tiyatro oyuncusu olmak değildir, “sevilen”, “ünlü” ve “öykünülen” bir sinema yıldızı hayalini kurmaktadır. Neden oyunculuk istediğini ise okuyucu ile paylaşmaktadır. Ona göre gerçek ve kurmacanın bu kadar kolay kaynaştığı başka bir yer yoktur. Rol gereği her duyguyu verebilmek, her mesleği yapabilmek ve belaya bulaşmadan tehlikeleri yaşamak da onun bir getirisidir. Kısacası gerçeklikteki her durumu, duyguyu oyunculuk sayesinde onları yaşamamış olsa dahi yansıtabilmek onu sarıp sarmalamıştır (İlhan, 2020a: 154-160). Halim bu düşüncelerle yola çıksa bile

başarılı bir kariyeri olamamıştır. *Nankör Toprak* adlı bir filmde oynamışsa da daha çok dublaj yapmaktadır. Gazetede ki “musahhih”lik işinden atılınca ise yeniden seslendirme işine dönmeyi aklından geçirir. Bunun farkında olduğundan kendisi için “başarısız bir aktör rolü” tabirini kullanmaktadır (İlhan, 2020a: 35). Halim’in durumunun özeti şu biçimdedir: “Meslek yönünden Halim öyle berbat bir durumdaydı ki (...) Kötü adam rolüymüş, parası azmış, hatta belki boğuntuya getirilmiş, hiç umursamıyordu. On yıllık bir ara, simsiyah bir unutuluştan sonra, ağzının ucunda eğri bir gülümseme, üzerinde ihanete uğramış elebaşı havasıyla yeniden beyazperdede görünsün, yeterdi ona” (İlhan, 2020a: 284). Benzer biçimde roman boyunca hem Halim hem de başka kişiler sinema sanatı ve sanatçısı üzerine başka değerlendirmeler de yapmaktadır. Bunlardan ilki onu gazetesinden çıkararak Kâmil Bey’dir. Ona göre sanat ve siyaset bir çeşit ticarettir ve bu nedenle kâr getirmesi için sermayeyi büyük tutmak ve de doğru hamle yapmak gerekmektedir. Eğer alışılmış işlere yatırım yapılırsa zarar edilmez. Ancak Halim gibi alışılmı şın dışında olursa babasının bile servetinin yetmeyeceğini belirtmektedir (İlhan, 2020a: 35). Bu şekilde sanatın piyasa ile olan bağına başka bir bakış açısı ile yaklaştığı görülmektedir. Sanatın maddi boyutu hakkında Doğan Bey ise farklı yönden yaklaşmaktadır. Halim’i tiyatroya yönlendirirken yeteneğinden söz etmektedir. Ardından onun ailesinin varlıklı olmasına dikkat çekmektedir. Felsefe öğretmeni bizde sanatçı olmak için paranın da olması gerektiğini vurgular ve onun da varlıklı olmasının onun açısından iyi olacağını belirtir (İlhan, 2020a: 154-155). Halim, Manisalı zengin Hacıbeyoğlu ailesinin küçük oğludur. Ancak roman boyunca hep ekonomik sıkıntı çekmektedir. Örneğin yaptıkları bir seslendirme sırasında Galip eğer çökmemiş, saçları dökülmemiş olsaydı ona ikinci jön rolü ayarlayabileceklerini ve haftalık yevmiyesinin beş yüz lira olacağını belirtmektedir (İlhan 2020a: 55). Yine Galip başka bir yerde sürekli sanatçı arkadaşlarıyla buluştukları Haçık’te Halim’i de dâhil ederek kendileri için “meteliksiz aktörler” ifadesini kullanmaktadır (İlhan, 2020a: 55). Başka bir yerde ise yine Galip, bir filmde Halim’e kiralık bir katil rolü bulmuştur. Dört gün sürecek olan işin günlüğü iki yüz elli liradır. Anlatıcı ücreti “dilenci parası” olarak görse de Halim’in kabul ettiğini anlatmaktadır. Yine devamında Galip onu uyarıp Emek Film’in prodüktörü İhsan Bey’in paragözlülüğünü, kurnazlığını ve ikiyüzlüğünü aktarmaktadır (İlhan, 2020a: 284). Halim’in bu filmde aldığı para ile de ne yapacağı okuyucuya verilmektedir. Bu para öncelikli olarak zor durumda olan Halim ve karısı

Suat için “hızır gibi” gelecek bir kazançtır. Onun sayesinde bütçeyi denkleştirebilecekler hatta biraz da kenara para koyabileceklerdir (İlhan, 2020a: 312). Bu şekilde yine sanatın ve sanatçının piyasa ile olan ilişkisi her yönüyle okuyucuya yansıtılmaktadır. Artık Halim oyunculuğu sanattan çok bir iş gibi görmekte, alacağı parayı dert etmektedir. Yapımcı İhsan Bey de benzer biçimde sinemayı bir iş gibi düşünmektedir. Bu noktada romanın başında Halim’in Galip için söyledikleri de sanatın piyasa ile olan ilişkisini yansıtan başka bir örnektir. Gazeteden çıkarıldığında Haçık’te ona bakmaya giderken aklından roman boyunca olduğu gibi ona dublaj ayarlayabileceğini ve Çelik Filmi “sinek gibi sağdıgını” aklından geçirmektedir (İlhan, 2020a: 23). Anlaşılacağı üzere Halim’in roman boyunca sinemadan çeşitli şekillerde para kazanması daha romanın başında konu edilmektedir. Konu edilen diğer bir mesele ise sanatçıların yüceltilmesi ile ilgilidir. İlk başta Halim babasından alacağı mirası nasıl harcayacağını düşünürken oyunculuğu hakkında da insanların ne söyleyeceğini aklından geçirmektedir. Onun rolüne hâkim, incelikleri ustaca ortaya koyan, seyirciyi büyüleyen birisi olduğunu söyleyeceklerini ifade etmektedir (İlhan, 2020a: 62). Bu tutum roman boyunca da devam etmektedir. Daha çok ise anlaşılacağı üzere sanatçı egosu ile Halim’in kendini yüceltmesi söz konusudur. Emek Film için yaptığı çekimler esnasında Halim’in takıntılı tutumu anlatıcının ağzından okumak mümkündür. Halim büyük aktör edasıyla övünmekte, ahkâm kesmekte Yüzbaşı Demir’e oynadığı rolle ilgili açıklamalar yapmaktadır (İlhan, 2020a: 312). Diğerinde ise Halim geçmişte Suat ile tanıştığı toplantıyı anlatırken yine kendi yüceltici ifadelere yer vermektedir. Yüksek Tahsil Gençlik Derneğinin Nazım Hikmet’i kurtarmak için yaptığı toplantıya onu da çağırışlardır. Halim çağırma nedeninden bahsetmektedir. Sanatçı olarak en iyi zamanlarını yaşamaktadır. *Hamlet*’te oynadığı Horatio rolü nedeniyle herkes onu övmekte Avrupa’dakilerle karşılaştırmaktadır. Diğer yandan oyuncusu olduğu *Nankör Toprak* yeni bitmiş ve daha sinemada oynamasa da adını duyurmuştur. Bunlara ek olarak Birinci Şube’de yatması da işin cabası olmuştur (İlhan 2020a: 353). Görüldüğü üzere Halim kendini yüceltmeye devam etmektedir. Ancak bu yüceltmeler sadece Halim değil başka roman kişileri tarafından da yapılmaktadır. Emek Film’e görüşmeye gittiğinde yapımcı İhsan Bey, önce filmi, sonra rolünü yanlış hatırlasa bile ona övgüler düzmek derdindedir. Onu daha ilk filminden beri oynatmak istediğini, kabiliyetini, çalışkanlığını, oyunculuk yeteneğini dile getirmektedir (İlhan, 2020a: 285). Romanda

sinema ile birlikte vurgulanan başka bir konu da ideolojidir. Halim'in öldürülen öğretmen rolünü oynadığı filmin içeriğine bakıldığında bunun politik bir ürün olduğu görülmektedir. Bu nedenle bir hafta içinde yasaklanmıştır (İlhan, 2020a: 55). Ayrıca iki defa Sansaryan Han'da Birinci Şube'de gözaltına alınmıştır. İlkinde altı, ikincisinde sekiz hafta tutuklu kalan Halim ispiyonculuk yapması için şimdi tekrar şubeden çağırılmıştır. Bu çağrılışla birlikte geriye dönüp ara ara gözaltılarda yaşadıklarını okuyucuya aktarmaktadır. Bu durumu tetikleyen diğer bir olay ise ekonomik nedenler ile evlerinin bir odasını Yüzbaşı Demir'e kiralamalarıdır. O, yüzbaşidan şüphe duymaktadır. Siyasetin konu edildiği başka bir durum da sürgün edilme meselesidir. Roman ilk cümlesinden itibaren Halim başka aydın ve sanatçılar (Galip Çakır, Haydar Su) gibi sürgün edileceği endişesini yaşamakta ve her fırsatta bunu konu edinmektedir (İlhan; 2020a: 21). Diğer bir konu ise arkadaşları ile kuracakları sanatçı sendikasıdır. Bir aktörler ve tiyatro teknisyenleri sendikası kurma fikri Galip tarafından ortaya atılmaktadır. Kurucuları arasında Halim'i de düşünmüştür (İlhan, 2020a: 98). Ancak sendika konusunda Halim, Galip kadar heyecanlı değildir. İsteksiz olduğu halde Galip ona rol ve seslendirme işleri ayarladığı için yaptıkları ilk toplantıya geç de olsa katılmıştır. Bu sendika kurulma aşamasında aynı zamanda memlekette olan bazı güncel siyasi olaylarda fonda konu edilmektedir (İlhan, 2020a: 290-291). Sinema sanatı bu şekilde hem dönemin siyasi olaylarına gönderme yaparak hem de sol dünya görüşüne sahip sanatçıların yaşadıklarını, dünya görüşlerini okuyucuya aktarmaktadır. *Yaraya Tuz Basmak* romanında Halim ile tekrar karşılaşılmaktadır. Tamamen Yüzbaşı Demir'in gözünden okuyucuya aktarıldığı görülmektedir. Ona göre Halim her ne kadar eski tarihte oynadığı Horatio ile çevirdiği bir iki filmle övünse de asıl başka türlü bir mizaca sahiptir. Gösteriş düşkünlüğünün asıl sebebi yükselme arzusu her şeye bahane bulmasının ardında ise bir iş gücü sahibi olamaması yer almaktadır. Sonuç itibarıyla aktör dense bile başarılı olamamış dublaj ile geçinmeye çalışan biridir (İlhan, 1978: 337). Burada yine Halim'in sinema sanatı ile geçinme çabasına ve sanatçı egosuna dikkat çekildiği söylenebilir. Sinemanın çeşitli yönlerden ele alındığı diğer roman *Kurtlar Sofrası*'dir. Öncelikli konu oyunculuktur. Özellikle oyunculuk eğitimi almamış insanların sinemada rol alma ve ünlü olma mücadeleleri eserde ele alınmaktadır. Bu kişilerden ilki Rıdvan'dır. Rıdvan, Parlak Bekir'in ağzından okuyucuya aktarılmaktadır. Film artisti olup bazı filmlerde kötü adamların yordakçısı rolü oynayan ve tepki gören

Rıdvan, Bekir'e de bir rol teklif etmektedir. Bekir ise bu teklifin üzerine hayallere dalmak, kendini büyük film artisti olarak görmektedir. Güzel kıyafetler giyerek galalara gitmekte, büyük boy afişleri asılmakta ve imza alıp eline dokunabilmek için insanlar birbirini ezmektedir. En önemlisi ise kazandığı ünün etkisiyle hoşlandığı kadın Athena'ya yüz vermemektedir (İlhan, 2019: 19). Hayal bile olsa Bekir'in şöhretin verdiği imkânları değerlendirme çabasıdır demek mümkündür. Ayrıca oyuncuyu izleyenlerin çeşitli biçimlerde onu yüceltmeleri söz konusudur. Bu konuda asıl istekli olan ve çaba gösteren kişi ise Athena'dır. Athena'yı elde etmek isteyen kişiler ise onun bu isteğinden yararlanma çabasıdır. Bekir, bunun için Rıdvan'dan yardım istemektedir. Kılçık Nazım da aynı amaçla filmler için araç bulmaya yardım ettiği rejisör İhsan'a başvurmaktadır. İhsan onları Mecidiyeköy'deki gece çekimlerine çağırır. Tıpkı Bekir gibi o da ünlü olmanın hayalini kurmaktadır. "Türk perdesinin biricik yıldızı", artık büyük kaloriferli apartmana taşınır, araba alır, istediği zaman yatıp kalkar, kahvaltısını yatağa getirirler, Kazım'ın bağrımlarından, Bekir'in sırnaşıklığından kurtulur (İlhan, 2019: 131, 205). Benzer durumları romanda Gilda da yaşamaktadır. İhsan, Athena'nın dansını izlemek için geldiği barda onu görür ve ona oyunculuk için teklif götürür.

Sinema, Sevgi Soysal'ın (1936-1976) *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* (1973) eserinde romandaki kişilerden Doğan merkezinde ele alınmaktadır. Çocukluğundan beri başladığı her işi sonuna kadar götüremeyen Doğan, benzer bir şekilde Paris'te atom fiziği okumaktan vazgeçip sinemaya merak sarmaktadır. Burada gittiği kahvelerde sanata olan ilgisi artınca sinemayla ilgilenmeye karar verir: "Bu kahvelerde herkes ilgileniyordu aslında sanatla. Sinemaya merak sardı. Ailesine mektup yazıp, atom fiziğinden vazgeçtiğini, sinema tahsili yapmayı düşündüğünü bildirdi" (Soysal, 2001: 147). Burada Soysal, bir çatışma unsuru olarak Doğan'ın annesi Mevhibe Hanım'ın ve kardeşi Olcay'ın sinemaya ve sanata bakış açısını sunmaktan geri durmamaktadır. Mevhibe Hanım her ne kadar bir sanat izleyici olsa da çocuğunun meslek olarak bu işi yapmamasını istemektedir. Bunun için birinci neden köklü bir burjuva bir aile yapısına sahip olmasıdır. "Koskoca 'vekil beybaba'nın torunu filmci olacakmış. Yok, hiç hazmedemiyordu bunu. İnsan kendi kendine nasıl ayaktakımı arasına karıştırmış?" (Soysal, 2001: 147). Mevhibe Hanım'a göre ancak "ayaktakımı" bu tür işler ile uğraşmaktadır. Diğer bir sebep çocukluğunda yaşadığı kötü bir anıdır. O, sokakta ip

üzerindeki gösterisinden sonra bir cambazın elinde tepsi ile zorla para istemesini hatırlamaktadır. Ardından oğlunun cambaz gibi elinde tepsi ile para toplayacağı düşüncesi gelmektedir. Bu düşüncenin sebebi ise Türkiye’de sanatın değer görmemesi ve rezillik ile sefaleti beraberinde getirmesidir. Ona göre “Kimse anlamaz burda. Hep eşkıyaların elinde bu işler. Artist dedikleri de hepsi orospu. Doğan ne bilsin? İyi aile çocuğu o. Sonunda sefil olur, rezil olur” (Soysal, 2001: 148). Atay ve Buyrukçu’nun romanlarında çocuğunun meslek olarak bir sanat dalını seçmesine karşı çıkan baba figürüydü. Şafak da ise anne benzer bir yaklaşımla oğlunun sinema sanatıyla uğraşmasına karşı çıkar. Doğan’ın kız kardeşi Olcay, annesinin bu düşüncelerin tersini savunmakta, onu savunmaktadır. Ona göre sanatçılar kıymetli ve zor bir uğraş içinde oldukları için cumhurbaşkanı bile bir şekilde onurlandırmaktadır (Soysal, 2001:148). Doğan, Türkiye’ye gelince annesine rağmen sinema ile ilgili faaliyetlere devam etmektedir. Elinde kamera ile Ankara’nın gecekondu semtlerinde dolaşmak, Sinematek’e üye olmak, sinema üzerine yazılar yazmak, kendi düşüncesindeki amatörler ile birlikte topluluk kurmak, bir dergi çıkarmak sinema sanatı adına yaptıklarıdır (Soysal, 2001: 150). Soysal, bir yandan aile içi çatışmaya malzeme oluştururken diğer yandan toplumun çeşitli kesimlerinin sinemadan, sanattan ne anladıklarını okuyucuya sunmaktadır. Bu kesimlerden ilki Doğan ile aynı düşünceye sahip arkadaş çevresidir. Doğan, önderliğinde sinemaya yeni bir bakış kazandırmayı amaçlamaktadırlar. Düşünceleri şu cümleler ile verilmektedir: “Broşürde yerli sinema kıyasıyla eleştiriliyor, sinemanın toplumdaki yeri ve görevi üstüne görüşler dile getiriliyor, çağdaş sinema konusunda bazı bilgiler verildikten sonra, Türk sinemacıları, Türk halkı karşısında göreve çağrılıyordu” (Soysal, 2001: 150). Soysal, Doğan ve arkadaşlarının düşüncelerini daha somut hale getirmek için belgesel film gösterisinden sonra yapılan tartışmayı okuyucuya sunmaktadır. Tartışmada belgesel filmlerin toplumdaki yeri, Yeşilçam sinemasının halkta yarattığı olumsuzluklar, sinema aracılığı ile yığınlar ile iletişime geçip onları harekete geçirmek konuları ele alınmaktadır (Soysal, 2001: 160). Bütün bunlardan Doğan ve arkadaşlarının sinemaya yeni bir bakış getirmeye çalışan, estetiği öne çıkararak daha sanatın içinden konuşan kişiler olduğu söylenebilir. Özellikle bu düşünceleri şu cümlelerde görmek mümkündür: “Görüntüleri, kendince çok güzel, şairane bir anlatım içinde sunan anlatıcıyla ekrandaki görüntüler arasında tam bir uzlaşmazlık olacaktı. Seyirci bu uzlaşmazlığı hissederek buraların

anlatılamayacağını, ancak yaşanacağını, seyirciliğin yetersizliğini düşünecekti” (Soysal, 2001: 152). Anlaşılacağı üzere estetik kaygıların öne çıktığı bir anlatıdır amaçlanan. Bu estetik kaygı ile çıkılan sanatın başka türlü algılandığını gösteren başka bir çevre ise belgesel konu olan gecekondu semtindekilerdir. Başta çocuklar olmak üzere, onların anneleri sinemadan sadece ünlü olmayı, çok para kazanmayı anlamaktadır. Semtin erkekleri ise daha çok önceden izledikleri filmlere benzer bir film olacağı düşüncesindedir ve çekimlere sıcak bakmamaktadırlar (Soysal, 2001: 154-55). Kısacası Doğan’ın kurguladığı gibi bir çekim gerçekleşmemiştir. Gecekondu semtinin tasarlanan belgeseli ile oradaki gerçeklik ya da sinemadan beklenen aynı değildir. Bu farklılığı daha da öne çıkararak ve Doğan ile zıt düşünceleri ortaya koyan Ali kişisidir. Ortamda herkes Doğan’ın çektiği belgesel ile ilgili yorumda bulunmazken Ali sert bir dil ile eleştirilerini ortaya koymaktadır. Ali uzun bir konuşma ile filmin başarısızlığını ve bunun sebeplerini açıklar. Doğan’ın o ortama yabancı olması, oradaki çocukları tanımaması, söyledikleri ile yaptıklarının uyuşmaması, bahsedilen dinamizmden uzak olması ve gösteri sırasındaki teknik aksaklıklar eleştirdiği meselelerdir denebilir. Bu şekilde Soysal’ın, burada sinema üzerinden burjuva sanat anlayışı ile toplumcu sanat anlayışını çatıştırıp Ali’nin ağzından düşüncelerini aktardığı söylenebilir. Dönem dönem romanlara yansıyan bu tartışma burada sinema üzerinden yapılmaktadır. Bir şekilde romanda konu edilen orta sınıf ya da burjuva yaşantısı sahip Doğan kişisi etrafında dönemin sanat anlayışı veriliyor denebilir.

Melih Cevdet Anday’ın *Gizli Emir* romanında ise bir rejisörün başından geçenler aktarılmaktadır. Romanda işlenen ve daha önce değinilen konuya uygun olarak rejisör de birtakım sorunlarla karşı karşıya kalmıştır. Heykeltıraşın eşi Kutlu, ressam Macit’in eşi Nigâr’ın yanına gitmek için mekânların içinden, apartmanların arasından geçerken rejisörün evine gelir. Daha elini tokmağa attığında içerden “teslim” ve “düşünmüyorum” sesleri gelmektedir. Kapıyı açıp içeri girdikten sonra anlatıcı rejisörün başından geçenleri okuyucu ile paylaşmaktadır. Genç sinema rejisörünün bir filmi baykuş çetesi komandolarının baskını üzerine AYOT’ca gösterimden kaldırılmıştır. Ancak olaylar bununla bitmemiştir. Komandolar rejisörü kaçırmış, sorguya çekip dövmüşlerdir. Onların bir sorusuna düşünmemi önleyemezsiniz cevabını verince dayak yemiş, baygın halde evinin önüne bırakılmış. Kendine geldiğinde artık “düşünmüyorum”, “teslim” cümleleri tekrarlamaya başlamıştır (Anday, 2018: 116-117).

Bu sahneyi dönemin siyasi havasının bir yansıması olarak düşünmek mümkündür. Yaşanılan çatışmaların kurgusal olarak okuyucuya aktarıldığı bu nedenle de sanatın ideoloji ile ilişkisinin ortaya konduğu görülmektedir.

Sinema bu dönemde farklı bakış açılarıyla romanlarda karşılık bulmuştur. Öncelikli mesele alımlıyıcının izlediği sinemanın “büyüleyici” ya da “afyon” gibi olan etkisidir. Örneğin Oktay Akbal’ın romanlarında bir şekilde sanatla ilgisi olan roman kişileri izledikleri filmin etkisinden çıkamamaktadır. Hatta etrafındaki kişiler ile izledikleri filmdeki oyuncuları örtüştürmektedir. Yine diğerlerin de olduğu gibi sinemanın “ideoloji” ile bağda ortaya konmaktadır. Yine Melih Cevdet Anday başka sanatlarda olduğu gibi sinemayı dönemin siyasi ortamı içinde okuyucuya sunmaktadır. Sinemanın meslek olması yine işlenen konular arasındadır. Sevgi Soysal romanında Mevhibe Hanım oğlunun sinemacı olmasını istemez. Bunun ekonomik ve sınıfsal yönlerine değinip sinemaya, sanata bakışı ortaya koymaktadır.

3.8. Tiyatro

Tiyatro bir sahne sanatı olarak modern anlamda Tanzimat’tan beri hem yazarların hem de seyircilerin ilgi alanı olmuştur. Bu ilgi 1950-1980 arası romanda da sürmeye devam etmektedir. Sinemada olduğu gibi tiyatrodaki birçok romanda gidilen bir mekân olarak düşünülmüştür. Bunun yanı sıra kişilerin “rol yapma” anlamında kullanımı da yoğundur. Ancak burada yine “sanat” olarak düşünülen romanlar merkeze alınmıştır.

Pınar Kür’ün *Küçük Oyuncu* adlı eseri adından da anlaşılacağı üzere tüm yönüyle tiyatro sanatının konu edinildiği romanlardan biri olma özelliği taşımaktadır. Eser, daha önce de değindiğimiz gibi Semra adlı anlatıcı kişinin tiyatro oyuncusuken başından geçenleri roman olarak yazıp okuyucuya aktarması sürecini kapsamaktadır. Bu nedenle meselelerden ilki roman ile tiyatro arasındaki farkı ortaya koymaktır. İlk başta daha önce de değinildiği üzere kendisinin aslında bir oyuncu olduğunu ve yaşadıklarını anlatma ihtiyacı duyduğu için yazmaya yeltendiğini bildirmektedir. Burada aslında asıl işinin roman yazmak olmadığını vurgulamaktadır. Devamında ise bu düşüncüyü tamamlayıcı açıklamalara devam etmektedir. İlk olarak olayları tam olarak aktaramadığından şikâyet eder bir tavrı vardır. Bir türlü olayların etkisinden sıyrılamamasından ve “biz”i diye hitap ettiği oyuncuları okuyucunun tanımamasından kaynaklı bir sorun söz konusudur. Ancak bir de roman ile tiyatronun farklı türler olması

diğer bir etkendir. Semra, tiyatrodada daha ilk on beş dakikada kişilerin hemen hemen tüm özelliklerinin okuyucuya verildiğini söylemektedir. Ayrıca daha önce de verildiği üzere oyundan önce ya da tiyatro metninin ilk sayfalarında bunun yapıldığını belirtmektedir... Tiyatro metinlerinde romanın aksine başlangıçta yer alan “ekzpozisyon” (sergileme) bölümünün bu sorunu çözdüğü düşüncesindedir. Roman “anlatmaya”, tiyatro da “göstermeye” dayalı bir sanat olduğu için yöntemleri farklıdır. Bu şekilde yine kurgu çerçevesinde romanın teknik meselelerinin tartışıldığı söylenebilir. Romanda bunun olmadığını daha başlarda ismi geçen birinin ortalarında başkişi olduğunun anlaşıldığını söyleyerek aradaki farka dikkat çekmektedir. Yine de kendisinin girişte yazdığı oyun sahnesinde ise tiyatrodan esinlenerek kişileri tanıttığını belirtiyor (Kür, 2017: 15, 19). Bu bölüm aynı zamanda romanda tiyatro ile ilgili başka konuların da başlangıcı niteliğindedir. Tiyatro oyunculuğunun çeşitli sorunları bunlardan ilkidir. Bu sayfalarda, sahnede ve kuliste oyuncuların yaşadıkları durumlar değişik yönlerden okuyucuya aktarılmaktadır. Daha sonra çeşitli kereler aynı konular farklı kişiler üzerinden tekrar ele alınmaktadır. Provalardakinin tam tersi bir oyunculuk sergileyen ve büyük alkış alan Ayşe'nin (daha sonra Semra kendisi için bu ismi kullandığını belirtir) yaşadıkları bu konuların başlangıcı gibidir. İlk oyununda Semra (Ayşe) dikkatleri üzerine çekmiştir (Kür, 2017: 13-14). Öncelikli olarak yakın arkadaşı Özer, kuliste onu tebrik ettikten sonra oyunun başkişisi Beyhan Barlas'ın tepkisini merak etmektedir. Diğer yandan Semra iyi bir oyunculuk sergilese bile rahat değildir. Sırf iyi oynadığından rolünün elinden alınacağı endişesini taşımaktadır. Sahnede ise Semra'nın gerisinde kalmamak için Barlas, seyirciyi etkileyip daha yüksek alkış almak adına abartılı bir oyun sergilemiştir. Kuliste de benzer şeyler olmaktadır. Güler ile Nurten, Semra'nın oyunculuğunu eleştirmektedir. Sırf alkış almak için yapılanların yanlış olduğunu, oyunculuğun zamanla kazanıldığını vb. dile getirmektedirler. Aslında tüm bunların sebebi sanatçılar arasında var olan çekişmedir (Kür, 2017: 33-37). Bu çekişme günlük yaşamın yanı sıra kuliste başlayıp oyunun sonundaki selamlamaya kadar tiyatronun her yerindedir. Semra, Güler ve Nurten üzerinden sebeplerin bazılarını sıralar: Aynı adama âşık olmak, kostümün daha güzel olması, büyük oda verilmesi, daha çok alkış almaktır. Sonrasında da oyun sonunda sahneye çıkış sırasında olan çekişmeleri gözler önüne sermektedir (Kür, 2017: 38-39). Romanda tiyatro ile ilgili tartışılan diğer önemli mesele “iyi oyuncu” olmak ile “ünlü olmak” arasındaki farktır. Bu anlamda Semra, Özer ve

Cem daha çok iyi oyuncuyu simgeleyen kişilerdir. Beyhan Barlas, Kocak K. (Kemal Kavran) ve diğerleri ise “küçük oyuncu”yu, “ünlü olmayı” temsil edenler olarak romanda yer almaktadır. Eser boyunca bu çatışma sürekli okuyucuya verilmektedir. Özellikle duruşunu hiç değiştirmeyen ve hep olaylara karşı belli bir duruş sergileyen kişi Özer’dir. O, bundan dolayı oyunlarda hak ettiği rollerde değil daha çok yan rollerde oynatılmaktadır. Romanın sonunda sinemadan teklif olsa dahi ünlü olmayı önemsemediği için dikkate almamaktadır. Tüm bunların nedeni Özer oyunculuğa diğerlerinden farklı bakış açısıyla yaklaşmasıdır. Ona göre oyunculuk daha çok bir yorum işidir. “Özer hep derdi zaten, yorumculuktur oyuncunun işi, gerçek sanat değildir, derdi” (Kür, 2017: 15). Oyunculuğu bir yorum gibi gören Özer’in tam karşısında Beyhan Barlas ve Koca K. durmaktadır. Bu ikisi başta birer “ünlü oyuncu”, sonra romanda ima edildiği üzere “küçük oyuncu” ve “arivist” (her türlü fırsatı yaratmak için çabalayan kişi)dir. Romanda okuyucu önce Beyhan Barlas’ın Semra’ya anlattığı olaylardan Koca K.’nin zamanında tiyatronun başına geçmek için yaptıklarını öğrenir. Sonra Koca K.’nin yerini kapmak için Barlas’ın ne tür hallere girdiği verilmektedir. Bu nedenle özellikle Barlas için arkadan iş çevirmesinden dolayı aynı zamanda Bizans ekolü tabiri kullanılmaktadır. “O, iyi rol almak, adını duyurmak, durumunu yükseltmek için türlü numaralar yapan, yerine göre Koca K.’ya yağ çekip yerine göre arkasından vurmağa kalkan Bizans ekolünün adamıydı” (Kür, 2017: 31). Semra kişisi ise “ünlü olmak” ile “iyi oyuncu” olmak arasında gidiş gelişler yaşamaktadır. “Ünlü bir oyuncu olmak isteğimi hiç bir zaman saklamamıştım. (...) Aslında istediğim çok iyi bir oyuncu, yani kendi deyişimle, gerçek bir oyuncu olma. Ama kişi bir yere, gelinceye değin ‘iyi olmak’ ile ‘ünlü olmak’ı birbirine karıştırabiliyor” (Kür, 2017: 31). Romanın sonunda Özer’in belirsiz bir biçimde ortadan kayboluşunun da etkisiyle daha sonra değinileceği üzere kadınlığını kullanmaya çalışan Beyhan Barlas’a ve özellikle Koca K.’ya rağmen kendi halinde “iyi oyuncu” olmayı başarmıştır. Tiyatro ile ilgili ayrıca oyun seçimi, prova ve sahnelenme süreci yine okuyucuya tüm detaylarıyla aktarılmaktadır. Roman bir oyunun sahnelenmesi ve seyircinin selamlanması süreciyle başlamaktadır. İlerleyen zamanlarda Beyhan Barlas’ın rejisörlüğünü yaptığı Eugene O’Neil *Günden Geceye* oyununun tüm aşamaları okuyucuya verilmektedir. Önce Barlas, Semra’nın dâhil olduğu oyuncu kadrosunu seçer. Ardından provalara geçilir. Bu süreçte oyuncular arasındaki çekişmeler ve

sanatçıların egoları üzerinde durulmaktadır. Bunlardan biri Sacide Hanım'dır. Semra'yı çekemediğinden Semra'nın oyunculuğunu eleştirip durmaktadır. Barlas, Semra'ya onun asıl amacını açıklamaktadır. "Kendi kendine oynamaz insan. Oysa bundan haberi yok. Yek derdi sahnede kendisinden başkasını yaşatmamak" (Kür, 2017: 77). Oyunun sahnelenmesi sırasında yaşananlar da bütün ayrıntıları ile verilmektedir. Her ne kadar oyuncular arasında ego çatışmaları, çekişmeler, rol kapmaları olsa bile bu ilk gecede farklı bir dayanışmanın olduğu üzerinde durulmaktadır (Kür, 2017: 92). Anlaşılacağı üzere Pınar Kür'ün, bu şekilde oyunun her aşamasında olup bitenleri detaylı bir biçimde anlattığı görülmektedir.

Reşat Nuri Güntekin'in (1889-1956) son romanı *Son Sığınak* (1961) tiyatronun merkeze alındığı eserler arasında yer almaktadır. Kurdukları "Yeni Tiyatro" etrafında toplanan roman kişileri eserin başından sonuna bir şekilde tiyatro sanatı ile sıkı ilişki içinde olmuşlardır. Daha başlangıçta romanın anlatıcısı Süleyman Bey trenle seyahati sırasında yol kapanınca yine trende tanıştığı Makbule (sahne ismi Ayseven) ile küçük bir kasabada Halkevi'nde sığındığında ortak noktaları tiyatro olan başkalarıyla karşılaşır. Bunlardan ilki trende tanıştığı Makbule Hanım'dır. Diğerleri aynı zamanda askerde beraber oyun sahnelediği Azmi'dir. Ayrıca Halkevi'nde tanıştığı ve de orta oyunu oynayarak tiyatroyla bağlarını gösteren Eyüp Arsoy (Eyüp Hoca) ve Servet Bey'dir. Servet Bey'in o gece teklifi ve sonrasında çabalarıyla "Yeni Tiyatro" adında bir tiyatro kurmaya karar verirler. Roman bu tiyatronun kuruluş aşamasını ve Anadolu'ya turneye çıkmalarını, orada karşılaştıkları olayları, sonra dağılmalarını ele almaktadır. Bu arada ise tiyatro sanatı ile ilgili birçok meseleyi konu edinmektedir. İlk olarak sanatın maddi boyutu gözler önüne serilmektedir. Başlangıçta "Yeni Tiyatro"nun kurulabilmesi için gerekli olan sermayenin nasıl karşılanacağı üzerinde durulmaktadır. Bir mirasyedi olan Servet Bey, tiyatronun patronu konumundadır. Para konusunda savruk olduğundan bunun önüne geçmek için Süleyman Bey'i tiyatroya yönetmen (rejisör) tayin etmektedir. Sonrasında ise Koska'da Sofu Sadullah Paşa konağını tiyatro için uygun hale getirirler (Güntekin, 2018: 48-49). Tiyatro kurulup Anadolu'ya turneye çıktıklarında gittikçe ekonomik kaygılar daha da ön plana çıkmaktadır. Samsun'dan Erzincan'a doğru gidilen turnede konuşulan konular arasında Servet Bey'in ekonomik desteğinin nereye kadar gideceği merak edilmektedir. Erzurum'a geçerken apar topar Servet Bey İstanbul'a gider ve eşinin açtığı davayı kaybettiği öğrenilir. Sonrasında

tiyatronun nasıl yürütüleceği tartışma konusun haline gelir çünkü dönüş masraflarını bile karşılayamayacaklardır. Bu sırada çözüm yollarından birini Makbule sunmaktadır. Üzerindeki ziynet eşyalarını satabileceğini söyler (Güntekin, 2018, 123-126). Bunu gibi sanatçının hem maddi destekçisinin varlığını hem de ekonomik durumunu ortaya koyan durumlarla karşılaşmaktadır. Diğer bir konu kadın sanatçıların yaşadıkları durumlardır. Bu konuda dikkat çeken hikâyeye Makbule'ninkidir. Daha çocukken gittiği tiyatrolara ve oradaki rolleri oynayan Eliza Binemeciyan'a (1890-1891) âşık olur. Tutkusu o kadar yüksektir ki sahneye çıkan ikinci Müslüman Türk kadının kendisi olacağını iddia etmektedir. Ancak yetenekli olsa dahi ailesi başına bir şey gelecek korkusuyla aceleyle orta yaşlı bir avukat ile evlendirmektedir. Tiyatro tutkusu sönmeyen Makbule, üçüncü kocadan da ayrıldıktan sonra Darülbedayi'ye başvurursa bile kabul edilmez. Ardından çaresizlikten tiyatro gibi olmasa da Anadolu'ya giden bir saz ekibinde şarkı söylemektedir (Güntekin, 2018: 41-44). Romanda Makbule, o dönemde sanatla uğraşmak isteyen kadınların yaşadıklarını gösteren en önemli kişidir. Cinsiyetçi yaklaşımlar bu kadarla sınırlı değildir. Servet Bey'in tiyatroya kişi seçiminde, Anadolu'da oyunlar sırasında hem yöneticilerin hem de halkın kadın oyunculara yaptıkları davranışlar da bu başlık altında konu edilebilir. Tiyatrocuların sanat anlayışları ise romanda konu edilen başka bir konudur. Öncelikli olarak Makbule, Eyüp Hoca, Servet ve de Süleyman Bey'in kendi ağızlarından tiyatroya olan bağları anlatılmaktadır. Ayrıca kurdukları "Yeni Türk Tiyatrosu" için oyuncu seçimi yapma süreçleri detaylı bir biçimde verilmektedir. Burada hem tiyatronun hem de oyuncu seçiminin temel ölçütü "Sanat ve ehliye ya da sanat sadece sanat"tır (Güntekin, 2018: 54, 57). Bu düşüncenin yanı sıra yine tiyatronun bir ahlak mektebi olduğu özellikle Servet Bey tarafından sıkça vurgulanmaktadır. Ancak bu iki düşünce Anadolu turnesi boyunca değişikliye uğramaktadır denebilir. Burada da izleyicinin ya da alıcının tutumu devreye girmektedir. Başlangıçta *Kamelyalı Kadın* gibi sanat yönü yüksek oyunlar oynarken sonunda hem halkın tepkisiyle hem de geçine bilmek için tuluat tiyatrosu oynamaya karar verirler (Güntekin, 2018: 145-146). Samsun'daki gala gecesinde *Kamelyalı Kadın*'daki Arman (Armand Duval) ile Margrit (Marguerite Gautier) öpüşme sahneleri sonrasında birkaç kişi erkek oyuncuyu alaya alması izleyicinin tepkisine örnek verilebilir (Güntekin, 2018: 107). Sanatçılar üzerindeki siyasi baskıyı yine romanda görebilmek mümkündür. Daha Samsun'a ilk ayak bastıklarında valinin zoruyla Kızılay

için oyun oynamaları buna örnek gösterilebilir (Güntekin, 2018: 97). Anlaşılacağı üzere Güntekin, bu romanında oyuncudan izleyiciye sahne hayatının birçok yönünü okuyucuya sunmaktadır.

Tarık Buğra'nın *İbiş'in Rüyası* romanı tıpkı Güntekin'inki gibi tiyatro sanatı üzerine bir roman olarak düşünülebilir. Başkişi Nahit'in oyuncu olmak istemesinden Nuran Tiyatrosunu kurmasına ve devam ettirmesine kadar sahne ile hemen her unsur romanda yer almaktadır. İşlenen konulardan biri sanatçının toplum nezdinde kabul görmemesidir. Nahit, daha on iki yaşındayken bir ramazan gecesi izlediği tiyatro oyunundan oldukça etkilenir. O zamandan itibaren sanatçı olmak ister ve sadece izlemeyip eleştirmenlerin yazdıklarını, metinleri okumaya başlar. Babası başlangıçta bunu onaylasa bile oyuncu olmasını istememektedir. Bu nedenle sürekli evde tartışmalar başlar, sonrasında ise evi terk eder. Hatta babası; Vedia tiyatrocusu olduğu için Nahit'in onunla evlenmesini istemez, onu evlatlıktan reddeder (Buğra, 2003: 11, 28). Aynı zamanda okuyucu, bir kişinin sanatçı olabilmek için yaptığı mücadeleleri burada görmektedir. Hem maddi hem de manevi anlamda Nahit sanatçı kimliğini edinene kadar birçok zorluğun üstesinden gelmek zorundadır. Manevi zorluklara örnek olarak o dönem için önemli bir yere sahip Darülbedayi'ye, başka tiyatrolara başvurduğunda karşılaştığı davranışlar ve bir türlü girememesi örnek verilebilir. Maddi olarak ise evden ayrıldıktan sonra kaldığı pansiyonun parasını ödeyemeyince kaçmak zorunda kalması gösterilebilir (Buğra, 2003: 7-12). Daha sonrada tiyatrodaki bir yere gelene kadar Nahit bu sıkıntıyı yaşamaya devam etmektedir. Ayrıca oyunculuğun başlarında karşılaştığı güçlükler de okuyucu ile paylaşılmaktadır. Bunlardan ilki Nahit'in fiziki görünüşüdür. *Jul Sezar* oyunundan sonra tiyatrodaki kalamamasını iri ve büyük burnuna, çarpık çenesine, kısa boyuna bağlamıştır. Ardından eleştirmenlerin kötü dahi olsa bazı sanatçıları el üstünde tutması oyunculuk önünde bir başka engeldir. Muhsin Ertuğrul'la birlikte oynadığı oyun kimilerince aşırı övülmesine rağmen doğruyu söyleyen eleştirmenler olmuştur. Ancak çıktığı ikinci oyunda karşısındaki oyuncuyu tutan eleştirmenler nedeniyle onun oyunculuğu görmezden gelinmiştir. Bu durum onun sanatsal değeri yüksek tiyatroya olan ilk kırgınlığı olmuştur (Buğra, 2003: 23, 26). Değinilen başka bir nokta ise sanatçıların egosudur denebilir. Sahne öncesinde, sonrasında veya çeşitli ortamlarda kendilerini üstün gördükleri ve bunu davranışlarına yansıttıkları görülmektedir. Nuran Tiyatrosunun kuruluş aşamasında Murat Bey'in Nahit'e sorumluluk verdiği sırada böyle

bir olay yaşanmaktadır. Nahit, aslında oyuncuların rollerini ezberlememesinden, başrol oynayan artistin oyuna sarhoş gelmesinden rahatsızdır. Bu sırada ünlü bir oyuncunun nereden çıktı bu adam sözüne karşı Nahit sert bir tepki gösterir. Tepkisi ünlü oyuncunun disiplinsizliğine, soysuzlaştırdığı ününe, kuruntusuna, megalomanlığıdır (Buğra, 2003: 50-51). Romanda “Merhaba İbiş” bölümü bir oyuncu olarak Nahit’in tiyatro tecrübeleri, okudukları, gözlemledikleri sonucunda “İbiş” karakterini yaratma serüvenini anlatmaktadır. Ayrıca sanatçıların birbirini çekememesi tiyatro sanatıyla ilgili olarak okuyucuya yansıtılmaktadır. Romanın temel sorunlarından biridir Sadi Rıza’nın Nahit’e olan kıskançlığı. Aslında daha oyunculuk serüvenlerinin başlarında Muhsin Hoca’dan kabul alıp Darülbedayi’ye kabul alan Sadi’dir. Nahit’in elenmesine sebep olan fiziki görünüş tam tersine onun alınmasını sağlamıştır. Aslında her yönüyle romanda Nahit’in zıt karakteri gibidir Sadi. Nahit nasıl oyuncu olmak için mücadele etmiş ve yavaş yavaş merdivenleri tırmanmış ise Sadi tesadüfen bu yola girmiş, oyunculukta çok tutunamamıştır. Romanın sonunda Sadi’nin kıskançlığı daha da belirginleşmekte, Nahit’in onu sahnede herkesin önünde rezil etmesiyle sonuçlanmaktadır (Buğra, 2003: 212, 223-224). Ayrıca bu bölümde ve öncesinde Sadi’nin kadın oyunculara yaklaşımı dikkat çekmektedir. Nuran Tiyatrosuna geldiğinde Necla’yı kendine âşık etmiştir. Ancak diğer taraftan Hermine’yi de evli olduğu halde yoldan çıkarmıştır. Bununla da yetinmeyen Sadi, Nahit’in eşi Vedia’yi ve de sevdiği kız Hatice’yi (Semra Seha) gözüne kestirmiştir (Buğra, 2003: 56,). Kadın sanatçılara bu yaklaşımın sanat-cinsiyet ilişkisi açısından değerlendirilmesi mümkündür. Bunlara ilaveten romanda diğer romanlarda olduğu gibi hem bir oyunun prova süreci hem de sahnede canlandırılması aşaması da kurgunun içine dâhil edilmiştir. “Bu Gece ve Her Gece” bölümünde oyunun sahnelenmesini, “Derin Sularda” ise oyun provasını görmek mümkündür. Ayrıca Nahit’in yazdığı oyunda yine esere dâhil edilen başka bir metindir. “Tabanca Boş, Tabanca Dolu ve Hangi Çanta” bölümü Sadi’nin hikâyelerinden etkilenen Nahit’in oyunudur. Son olarak izleyicinin sanat eserine gösterdiği tepki de konu edilmektedir. Örneğin Hatice’ye ilk sahneye çıkacağı zaman seyircinin salonu kapılara kadar doldurduğu, sabırsızlandığı, daha yirmi dakika kala perdelerin açıldığı belirtilmektedir (Buğra, 2003: 123, 136). Bunun gibi romanda başka kısımlarda yine oyun sırasında izleyicinin tepkilerinden bahsedildiği görülmektedir.

Sahnenin Dışındakiler Ahmet Hamdi Tanpınar'ın tiyatroyu merkeze aldığı romanıdır denebilir. İlk olarak roman, başlangıç bölümü “Mahalle ve Ev”de anlatıcı kişisi Cemal'in tiyatro yazdığı bilgisi ile başlamaktadır. Doktorluğa değil de edebiyata merakının olduğunu belirten Cemal, Tıbbiye'nin ikinci sınıfında beş perdelik trajedi yazmaya başladığını ifade eder. Yarım kalmış bu eserin ayrıntılarını da okuyucu ile paylaşmaktadır. Cemal samimi bir itiraf olarak ikinci perdede kişilerin birbirini öldürdüklerini, üçüncüsüne suflör ile rejisörün çıkmak zorunda kalacağını, beşinci perdenin sonunda ise dekorların sahnenin bir yangınla yıkılacağını açıklamaktadır (Tanpınar, 2014: 11). Ancak belirttiği üzere bunu tamamlayamamıştır. Cemal'in ve diğer önemli roman kişisi Sabiha'nın tiyatroya merakı ise İhsan'ın birlikte kitap okuma teklifiyle başlamaktadır. Okumayı önerdiği kitap ise Molière'in *Hasis* (Cimri) kitabıdır. Özellikle İhsan; tiyatro, aktör, muharrir (yazar), hayat ve insandan bahsettikçe Cemal de Sabiha da kendilerinde bir değişim olduğunu hissetmektedir. Moliere'in eseri ise en çok Sabiha'yı etkilemiştir. Bir akşam İhsan gittikten sonra Cemal ile yaptıkları sohbet bu konu gündeme gelmektedir. Sabiha meslek seçimi olarak oyunculuğu düşündüğünü nedenleriyle birlikte Cemal'e açıklar. Oyuncuların her gün rol gereği başka hallere bürünmeleri, kişiliğini kendi yaratmak isteyen Sabiha için en önemli özelliktir. O, daha da ileri giderek Cemal'e William Shakespeare'in (1564-1516) *Romeo ve Juliet*'in oyununu oynamayı önermektedir. Burada Sabiha özelinde sorgulanan yine oyunculuktur. İlerleyen sayfalarda Sabiha'nın yine aynı noktaya, yani role girmeye odaklandığı görülmektedir. Her ne kadar Cemal bunun taklitle olacağını söylese de bu cevap onun için yeterli değildir. O, fiziksel özellikleri taklitle çözüleceğini düşünse de asıl özde bir şeyler yakalamak gerektiği düşüncesindedir. Cemal araya girerek tiyatro ile ilgili o dönemin genel havasını okuyucuya sunar. Balkan Savaşı sonrası İstanbul'da insanlar eğlenebilmek için tiyatroya sarılmış, birçok oyun sahnelenmeye başlamıştır. Sanat değeri yüksek olmayan bu tuluât tiyatrolarını izleyenler de hemen hemen aynı seviyededir. Dönemin ihtiyaçlarına cevap vermekle birlikte özellikle gençler arasından tiyatro merakı artmıştır. Sonunda mayıs ortalarında mahalleye dönen Kudret Bey'in rejisörlüğünde *Hasis*'i oynamaya karar vermişlerdir (Tanpınar, 2014: 118-132). Bu kısımda özellikle bir sanatçı olarak oyuncunun rol yapma yeteneği üzerinde durulmaktadır. Ayrıca o dönemki tiyatro tarihi üzerine bilgi edinmek mümkündür. Diğer yandan tiyatro izleyicisinin özelliği hakkında da okuyucuya aktarımda

bulunulmaktadır. Yukarıdaki açıklamalardan anlaşılacağı üzere eserde tiyatro ile ilgili adı öne çıkan isim Sabiha'dır. Cemal, onun yaptığı taklitlerle tiyatroya meyilli olduğunu ortaya koymaktadır. Cemal boğaz ağrısından hasta yatağında yatarken Sabiha, akrabası Sakine Hanım'ı taklit etmektedir. Cemal, o yaştaki çocuğun sadece ses değil, jest ve mimiklere de hâkim olmasına hayranlık duymaktadır (Tanpınar, 2014: 70). Sabiha'nın çocuklukta taklitle başlayan bu serüveni sahnede son bulmuştur. Cemal, bulmak için Sabiha'nın peşine düştüğünde aşama aşama bu süreçten haberdar olmaktadır. Önce rejî Kudret Bey'den *Hasis*'in provaları hakkında bilgi alırken Sabiha ve eşi Muhtar'ın oyunculuğuna değinilir. Kudret Bey, La Fléche'i oynayacak kimse bulamayınca bu rolü alan Muhtar'ın zekâsının yanında yetenekli olduğuna vurgu yapar. En önemlisi ise Sabiha'nın provalarda oyunculuğuyla herkesi şaşırtmasıdır. Son olarak Cemal eve gelen bir tiyatro reklamından Kadıköy'de Kuşdili'nde Nuri Adil kumpanyasında "sahneye çıkacak ilk Türk Kadını" olarak Sabiha'nın rol alacağını öğrenir (Tanpınar, 2014: 215, 326). Sabiha'nın bu durumu aynı zamanda bir kişinin sanatçı olma sürecinin, tiyatro tutkusunun peşinde giden bir kadının hikâyesidir denebilir. Romanda tiyatroya ilgisi olan diğer kişi yukarıda ismi geçen Nuri Adil'dir. O da tıpkı Seniha gibi okul çağında yaptığı taklitler ile bu sanatla ilgilenmeye başlamıştır. Sonunda bir tiyatro topluluğu kurabilmiştir. Burada anlatıcı tiyatronun finans kaynağını da açıklamaktadır. Hasan Bey'in parası sayesinde bu topluluk kurulabilmiştir (Tanpınar, 2014: 326). Burada yine sanatçının maddî koşullarını nasıl sağladığı ortaya konmaktadır. Anlaşılacağı üzere tiyatronun ayakta kalması ancak birilerinin desteği sayesinde olabilmektedir. Tek başına bir tiyatronun yürümesi mümkün değildir.

Tiyatro sanatının romanın temel yapı taşlarından olduğu diğer bir roman Oğuz Atay'ın *Tutunamayanları*'dir. Eserin merkezi konumundaki Selim tiyatronun her yönüyle ilgilenmiş bir kişi olarak okuyucuya sunulmaktadır. "Dün, Bugün, Yarın" balığı altında yer alan, daha önce söylendiği üzere kendi yaşamından kesitleri taşıyan şiirlerde "kanına giren" bir başka sanatın tiyatro olduğunu dile getirmektedir. Kederli olmak isterken gülünç olmasını annesinin ona hamileyken Darülbedayi'de izlediği Hazım Kömükçü'nün (1898-1944) *Lüküs Hayatı* oyununa bağlamaktadır (Atay, 2020: 128). Roman boyunca ise söylediği üzere bunun izlerini taşımakta ve ondan her türlü beslenmektedir. Roman genelinde farklı türlerle okuyucu karşısına çıkan Selim, bu sefer tiyatro provasıyla yer almaktadır. Süleyman Kargı'nın "Mısra 509"un açıklamasından

tiyatronun Selim'in gördüğü rüyanın bir parçası olduğu anlaşılır. Abdülhak Hamid'in provaya hazır olduklarını söylemesiyle metinde Abdülhak Hamid, Maksim Gorki, Alpaslan, Hitler, Fuzuli, Baki, Nedim, Namık Kemal gibi yerli ve yabancı tarihi kişilikler konuşturulmaktadır. Tarihin bir tahrif (aslını değiştirme, yazıda kalem oynatma), rüya gibi yorumlanabilir olduğu açıklamalarına uygun olarak bu kişilerin oyunu prova ettikleri görülmektedir (Atay, 2020: 232-240). Ancak biçim olarak da özellikle bir tiyatro eserini çağrıştırmak biçimde düzenlendiği söylenebilir. İlerleyen sayfalarda yine buna benzer bir üslupla Selim'in tiyatroyla ilişkisi sunulmaktadır. Tiyatro metinlerinde dekorun sunulduğu kısımlara gönderme yapılarak Esat'ın odası anlatılmaktadır. "Bir oda, sahnenin sağında bir kapı. Solda pencere, bir cumba. Sabah. Oda, yarı karanlık. Genç adam, aynı zamanda yatak olarak kullanılan divanın üstüne oturmuş tavana bakmaktadır. Sessizlik. Kapı açılır, Esat girer. Giyinmiştir" (Atay: 2020: 381). Anlatıcı daha başta bu kısmın Selim'in oyunlarının mizansenini olduğunu belirtmektedir. Devamında ise Turgut ile Esat'ı bu mizansenin bir parçası olarak tiyatral bir havada konuşturmaktadır. Anlatıcı romanın başka yerlerinde özellikle Selim'le ilgili olarak bu üslubu tekrarlamaktadır. Bu anlamda farklı anlatım yöntemiyle okuyucunun dikkatini çeken kısım "Ondört"üncü bölümdür. Selim'in tiyatroya merakı bu kadarla kalmaz. Bazı zamanlarda onun sahneye çıkıp oyun oynadığı görülür. Metin, Turgut'a yazdığı mektupta ayrıntılı biçimde Selim'le birlikte sahneledikleri oyundan bahsetmektedir. Bir gün Metin'in odasında otururken Selim, o zamanlar tiyatroya ilgisi de olduğu için başkalarından farklı olarak bir oyun canlandırabileceklerini dile getirir. Bir komedi oynamaya karar verirler. Sonrasında ise Metin, prova aşamasından sahneye konulmasına kadarki süreci ayrıntılarıyla anlatmaktadır. Örneğin eski tiyatrocusu Salih Bey'in oyuncu seçimlerinde dikkat ettiği noktaları, Metin ve Selim'in mahsun olmasından dolayı istediği rolleri alamaması gibi unsurları görebilmek mümkündür. Sonrasında oyunun sahnelendiği zamanda oyuncuların yaşadığı telaş ve heyecan yine okuyucuya aktarılmaktadır (Atay, 2020: 420-428). Bu arada açık bir biçimde söylenese bile başrollerin kaba kişiler olmasından ve de Metin'in tekrar yakınlaştığı, Selim'in de âşık olduğu Zeliha'nın, Selim'e Cleante diye seslenmesinden oyunun Molière'in *Cimri*'si olduğu anlaşılmaktadır. Selim aynı zamanda bir tiyatro izleyicisidir. "4 Mart" tarihli günlüğünde bir gün önce gittiği Henrik İbsen'in (1828-1906) *Hortlaklar* oyunu üzerine düşüncelerini paylaşmaktadır. Burada Selim bir izleyici olarak oyundan

nasıl etkilendiğini vermektedir. Oswald Alving’i ile kendisini özdeşleştirmiş bir Selim söz konusudur. Beynin yumuşamasını ve babasıyla olan ilişkisini eserdeki kişi ile benzer bulmaktadır. Ayrıca onu canlandıran oyuncu hakkındaki düşüncelerini paylaşmakta, onun her gün bu canlandırmayı yapmasına hayret etmektedir. Günlüğü şu cümleler ile bitirmektedir: “Sahneden bana yeni doğmuş bir bebek gibi bakan Oswald Alving’i hiçbir zaman aklımdan çıkaramayacağım. Nietzsche de böyle olmuş diyorlar. Nietzsche. Oswald Alving gibi bir hiç değil ki” (Atay; 2020: 611). Genel itibariyle ise İbsen’in, Oswald Alving’in Selim’i derinden etkilediği anlaşılmaktadır. Diğer bir tiyatro eseri *Hamlet*’tir. Selim’in annesi Müzeyyen Hanım’ın verdiği kağıtlar arasında *Hamlet* üzerine yazılmış notlar bulunmaktadır. Notta Selim, eserin ünlü repliği “to be or not to be” üzerinde durmaktadır. “Yaşamak mı ölmek mi” şeklinde yapılan çevirinin yanlış olduğunu söyleyip açıklamasını yapmaktadır (Atay, 2020. 101). Bunların yanı sıra eserde başka kişiler de tiyatronun farklı alanlarıyla ilgilenmektedir. Bunlardan ilki romanın diğer önemli kişisi Turgut’tur. Turgut da tıpkı Selim gibi bir “oyun”un içinde gösterilmektedir. Safer, Sadi Bey tiyatrosunda her rolü oynadığını söyleyip William Shakespeare’in *Hamlet*’tinden replik söyleyip oyunu başlatmaktadır. Turgut’un rolü Hamlet’tir ve bir süre daha bu tiyatral hava ile metin yazılmaya devam eder (Atay, 2020, 276-286). Selim’le tiyatral bir havada konuşmaları sırasında Turgut’un adını söylediği Necati de oyun yazarıdır. Önce oyunun konusuna değinilir. Küçükburjuva davranışlarını eleştirdiği bir oyunu mevcuttur. Necati’nin oyunu çok kere (dört yüz elli) oynanmış, o kazandığı parayla kendine bir kat almıştır (Atay, 2020: 31). Sanatçının popüler olmasına, elde ettiği maddi kazanca dikkat çekildiği söylenebilir. Ancak burada asıl mesele bütün roman boyunca birçok kez okuyucuya duyurulacak olan “oyun” kavramıdır. Anlatıcı, çoğu defa Selim’in gerçeklerden uzaklaşmak istediğinde kimi zaman metinlerle kimi zaman kendince yarattığı çocuksu “oyunlar” ile kimi zaman tiyatroyu kullanarak oluşturduğu havayla vb. yöntemlerle bunu yaptığını göstermeyi amaçlamaktadır. Burada da Selim’in “oyun”ları ile Necati’nin “oyunu” karşılaştırılmaktadır. Selim gerçek hayatta oyunlar kurgularken Necati kurmaca bir metinle bunu yapmaktadır. Selim bütün işinin, hayatının “oyun” olduğunu açıklamaktadır. Turgut ise onun gibi oynayamayacağını, dayanamayacağını Selim’in de “ürkütücü bir gerçekle” (intiharına gönderme yaptığı düşünülebilir) oyunu bozduğunu söylemektedir. Selim, Necati’nin oyununu da yarım bırakmıştır. Bunu üzerine Turgut,

yine belki metnin tamamında başta Selim'e ve diğer kişilere uyduğunu söyleyebileceğimiz, "Sen bütün oyunların yarısında çıktın" sözünü söylemektedir (Atay, 2020, 31). Bütün oyunların yarısında çıkan Selim bu nedenle bir "tutunamayan"dır. Bu "oyun"ların en ilginç romanın farklı anlatım tekniğinin kullanıldığı "Ondört"üncü bölümde yer almaktadır. Bilinç akışı tekniğinin ağır bastığı bölümde Turgut'un beni de oynat teklifiyle başlayan Selim'in yazdığı piyes, sahnelenme öncesi ve sonrasıyla, radyo spikeri Erdinç Özkaplan'ın ağzından anlatılmaya başlanır. Ancak metinler arasındaki geçiş bununla kalmaz. Aynı zamanda bir futbol maçı, orkestra, reklam metni, Mendelssohn'un Fingal Mağarası uvertürü, Turgut'un metni, Selim'in Viyana arşivlerinde rastlanan ilk eseri vd. de araya girmektedir. Birbirinin devamı gibi anlatılan iki unsur öne çıkar futbol ile tiyatro "oyunu". Bu şekilde metin de bir "oyun" alanına dönüşmektedir. Devamında ise yine ironik bir dille belli bir sınıfa ait olduğunu vurguladığı "tiyatro izleyicisi"ni anlatmaktadır. Örneğin Doktor Sancar (sanat aleminin tanınmış yüzü, avangart tiyatro kuracağı söylenmekte), Gürdal Özener (oyun eleştirmeni), Rıza Bey (tiyatro tenkitçisi) ve eşi Sema Hanım (leylak rengi gece elbisesiyle), Ozan Taray (Ozan tiyatrosu mensuplarıyla), Gülçin Hanım (tanınmış sanatseverlerden, eşi Ahmet Sevnal ödülü düzenlemekte) vb. belli bir sınıfa ait olduklarını vurguladığı kişilerin izleyici olduklarını belirtmektedir (Atay, 2020: 498-506). Bu şekilde sanat-sınıf ilişkisinin yine eleştirel bir dille sorguladığı söylenebilir. Oğuz Atay diğer romanı, başlığından da anlaşılacağı üzere, diğer romanı *Tehlikeli Oyunlar*'da da "oyun"u merkeze almaktadır. Benzer tekniklerle tiyatro, rol yapma, oyun romanın kimi zaman içeriği kimi zaman kurgusu haline dönmektedir. Cevat Çapan kitap için yazdığı önsözde bunu dile getirmektedir:

"Bunların en önemlisi yazarın anlatım özgürlüğünü sağlayan 'oyun oynama' yöntemi. Daha doğrusu, yazarın 'insanların oynadıkları oyunlar' adını verdiği bölümler. Oyun içinde oyunun, roman içinde oyunun ya da roman içinde değişik anlatı biçimlerinin bir araç olarak kullanılması daha önce denenmiş bir yöntem. Ama Oğuz Atay'ın yapıtlarında bu yöntemin bizim yazınımızda benzeri görülmemiş bir ustalık ve zenginlikle kullanıldığı da bir gerçek" (Atay, 2004: 6).

Roman daha "Gecekondu" adlı ilk bölümünde bir tiyatro metni havasında okuyucuya sunulur. Hikmet, Naciye Hanım, Asuman, Kâmil Bey, Hüsamettin Bey bu tiyatronun kişileridir. Aslında romanın başkişisi Hikmet'in gördüğü bir rüya olmakla birlikte anlatıcı olanları bu şekilde okuyucuya aktarmayı tercih etmektedir. İlerleyen sayfalarda

bunun gibi tiyatro metinleri metne sıkça dâhil edilmektedir. Örneğin Nurhayat Hanım'ın oğlu askerden gönderdiği mektupta kendi yazdığı tiyatro metnine de yer vermektedir (Atay, 2004, 13-21, 42). Bu üslubun en ilginç kullanımı ise Hikmet'in annesinin isteğiyle Hidayete yazdığı mektubun devamındadır. Burada klasik tiyatro düzenindeki diyalog formundan vazgeçip sadece konuşanları büyük harfle gösterecek biçimde düz bir metin halinde konuşmalar verilmektedir (Atay, 2004, 51-55). Hikmet bu metinlerin birçoğunda oyundaki kişilerden biridir. Yine Hidayet'e yazdığı bir mektupta bu konudan da bahsetmektedir. İlk olarak Halkevi'nde sahneye çıktığını ve oyunda neler yaptığını ayrıntılarıyla anlatmaktadır. Devamında yıllar sonra aynı sahnede çıktığı başka oyunlardan bahsetmektedir (Atay, 2004, 59-64). Burada "oyun" kavramı yine Selim gibi çok anlamlı kullanılmaktadır. "Büyük Oyun" bölümünde bu durum açıkça ortaya konmaktadır:

"Ülkemiz büyük bir oyun yeridir. Her sabah uyanınca, biraz isteksiz de olsak, hepimiz sahnenin bir yerinde, bizi çevreleyen büyük ve uzak dünyanın sevimli bir benzerini kurmak için toplanırız. Küçük topluluklar olarak, birbirimizden bağımsız davranarak ve birbirimizi seyrederek günlük oyunlarımıza başlarız. Ben, Hikmet VI, zamanında-yani Hikmet I olduğum sıralarda-bu oyunu ciddiye almış ve bütün oyunları heyecanla seyretmişim. Sonunda, kendi oyunumu, bütün bu oyunların dışında ve gerçek olarak yaşamağa karar verdim. İnsanlarımız, aynı piyesi yıllardır aynı biçimde oynamanın yorgunluğu ve gerçeğe bir türlü benzetememenin bezginliği içindeyken ben, bizlere bugüne kadar hiç yararı dokunmamış olan aklın-daha doğrusu, akıl olduğumu sandığımız akıl taklidinin-zincirlerinden kurtularak, bütün ülkeleri ve onların gerçek kişilerini içine alan büyük oyunun heyecanı içinde bulunuyorum" (Atay, 2004: 348).

Oyunların farkında olan ve ona göre rol yapmaya çalışan Hikmet aynı zamanda bu tiyatro metinlerinin yazarı konumundadır. Örneğin Emekli Albay Hüsametdin Tambay ile odasında otururken Hikmet bir yandan oyun yazmaya çalışmaktadır. Albay hem oyun yazmasında ısrar etmekte hem de yazdığı kısımlarda onu düzeltmeye çalışmaktadır (Atay, 2004: 257-275). Okuyucu tiyatro eserinin yazılma aşamasıyla birlikte tiyatro biçiminde yazılmış metin parçalarıyla karşılaşmaktadır. Bunun yanı sıra Hikmet tiyatro oyunları, oyuncular, eleştirilerle de ilgilenmektedir. Örneğin "En Büyük Hazine Aklımızdır" bölümünde Sevgi'nin evinde Nursel Hanım'ın Nikolay Vasilyeviç Gogol'u (1809-1852) izlemeye gittiklerini söylediğinde Hikmet burada bazı tespitlerde

bulunur. İlk Nursel Hanım'ın izleyiciliği hakkındadır tespiti. Onu oyundan zevk alıp sanatçıları tebrik için kulise gidenlere benzetmektedir. Sonra Nursel Hanım oyuncularını sayınca onların Gogol'u oynayacak kadar yetenekli olmadığını savunur. Sonra da Gogol'un ölü olduğuna sadece oyuncular, kulisler, eleştiriler ile bir şekilde adının yaşatıldığını dile getirmektedir. En önemlisi de Hikmet'in aklındaki Gogol'u kimsenin bilemeyeceğidir (Atay, 2004, 403-404). Bu aslında her izleyicinin ya da okuyucunun sanatçı ya da eseri farklı algılayabileceğinin de iması olarak düşünülebilir. Her ne kadar varlığı tartışmalı olsa da (bu yönüyle Olric gibi düşünülebilir) Hüsamettin Albay'ın da tiyatroya ilgisi olduğu hem Hikmet'le yaptığı çalışmalardan hem de onun hakkında yazılan biyografik tarzdaki metinden de anlaşılmaktadır. Metinde Darülbedayi'de izlediği bir oyun nedeniyle tiyatroya küçük yaşta ilgi duyduğu, sonrasında orada figüranlık yaptığı, Otello (Arabın İntikamı) ile Hamlet'ten (Hain Baba) etkilenerken bazı manzum dramlar yazdığı, rejisör M.T.R Hakkı Bey imzasıyla ve Sanayii Âliye ve Terakkiyi Nefise encümeninin kararıyla oyunculığa adım attığını dile getirmektedir. Devamında ise çıktığı roller üzerine açıklamalarda bulunmaktadır. Önce *Hamlet*'te rol aldığı, beğenildiği ve birkaç kişiyi birden canlandırmak zorunda kaldığı bilgisi verilir. Diğer bir konuda gelmeyen kişinin yerine Cornelius rolünü ezberlemesi ancak oyunda diğer kişinin repliği önce söylemesi üzerine ağlaması ve de ikinci perde de yanlış yapması anlatılmaktadır (Atay, 2004: 405-406). Burada sanatçı olma hevesindeki bir kişinin tutkusunu her yönüyle ortaya koymaktadır. Ayrıca beraberinde tiyatro sanatı nedeniyle babasıyla ve toplumla olan çatışmaları da anlatılmaktadır. Tiyatroya ilk kabul aldığı baba mesleği askerliği unutup, uyumadan sokaklarda sabaha kadar mutlu dolaşması nedeniyle babası tarafından sert biçimde eleştirilmiştir. Ayrıca insanların istedikleri işlerle uğraşamamasından yola çıkarak Albay Hüsamettin'in de tiyatro yerine askerlik mesleğine yöneldiğine dikkat çekmektedir. O, yine de emekli olana kadar çalışmaya ve hayal kurmaya devam etmiştir (Atay, 2004: 406). Burada başka romanlarda olduğu gibi meslek olarak sanatla uğraşmanın toplumda kabul görmediği vurgulanmaktadır. Sanatçılar ya geçinebilmek için başka bir işle daha uğraşmak ya da ilgi alanlarını ertelemek durumunda kalmışlardır.

Tiyatro sanatı romanlarda yazarların yakından ilgilendiği bir alan olmuştur denebilir. Özellikle bazı yazarların Tarık Buğra, Pınar Kür "tiyatro" sanatının her aşamasını hatta sahnelenme sürecini dahi esere katmışlardır. Eserler, kurmacanın yoğun olduğu

metinler olarak düşünülebilir. Bu metinler tiyatro sanatçısının yetişme aşamalarına, prova süreçlerine, diğer oyuncularla ilişkilerine kadar birçok konuyu ele almaktadır. Bunun yanı sıra özellikle “oyun” ve “sahne” kavramını çok anlamlılığı göz önünde olmaktadır. Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay bunu eserlerine özellikle taşımaktadırlar. Romanı bir sahneye dönüştürmüş gibidir. Oğuz Atay ise “oyun” alını gibi düşünür. Atay’da türler arası geçiler ile metinlerin birer tiyatroya dönüşmesi söz konusudur.

3.9. Geleneksel Sanatlar ve Zanaat

3.9.1. Minyatür

Geleneksel sanatlardan biri olan minyatür, eski metinlerde anlatılanların canlandırılabilmesi için yapılan resimlerdir. Birçok geçmiş kültürde var olan kendine has kuralları ve uygulamaları olan bir sanat türüdür. 15. yüzyıl ile 18. yüzyıl arasında Osmanlıda da saray yaşamını, savaşları, toplumsal hayatı kaynaklık eden yazmalarda görselliği sağlayan bir unsur olarak kullanılmıştır. Minyatür bu dönem yazarların metinde değişik biçimlerde kullanılmış bir “sanat”tır.

Minyatür sanatını farklı bir yöntemle esere taşıyan kişi Aziz Nesin’dir. *Surname* adıyla birlikte eski şenlikleri anlatan metinlere parodi ve pastiş yöntemleri ile göndermeler yapan bir metindir. Berber Hayri’nin idamı sürecini anlatan ve eserde eski metinleri çağrıştıracak şekilde kullanılan biçime benzer minyatür sanatı da yer almaktadır. Romanda anlatıcı ilk olarak Osmanlı’da surnamenin ne olduğunu ansiklopedik bir biçimde açıkladığı sırada minyatüre yer vermektedir. Burada anlatıcı, surnamelerin Osmanlı dönemindeki şehzadelerin sünnet düğünlerini ve sultanların evliliklerini anlatırken aynı zamanda onların minyatürlerle süslendiğini açıklar (Nesin; 2020: 113). Bu şekilde metinler arası ilişki ile kendi metninde kullandığı türün tüm özelliklerini okuyucuya aktarıp bilgilendirdiği söylenebilir. Anlatıcı öte yandan eserin kurmaca olduğuna da gönderme yapmaktadır. Ayrıca o, metnin tamamında var olan çelişkiyi de belirginleştirmektedir. İlk çelişki “şenlik” sözcüğüyle ilişkilidir. Eski surname eserleri düğün, sünnet gibi mutlu olayları anlatırken burada okuyucuya aktarılan idam olayıdır. Diğer yandan o metinler sarayda yaşayanları ele alır, burada sıradan bir insan konu edilir (Özdemir, 2023: 226). Böylece metindeki ironik noktaya dikkat çekmektedir denebilir. Bundan sonrada hemen hemen yine ansiklopedik bir üslupla geçmişteki

eserlerin anlattığı minyatürleri sayısına kadar vermektedir. Örneğin “Nakkaş Osman eliiki günlük düğünü, çift sayfalı 250 ayrı minyatürle canlandırmıştır. Bu minyatürlerde 16. yüzyılın İstanbul yaşayışı birçok yönleriyle görülmektedir” şeklinde bir üslup kullanılmaktadır (Nesin, 2020: 113). Aziz Nesin minyatürü kurguda kullandığı yöntemle katkı olması için ve daha çok surnamelerin bir parçası olarak ele aldığı söylenebilir. Bu yönüyle bir kültürü yansıttığı da düşünülebilir.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Aydaki Kadın* romanında minyatür bir medeniyet sembolüdür. Selim, Suat’ın odayı düzenleyiş biçimini değerlendirirken Batılı sanatçılarla birlikte Doğu’ya ait minyatürün durumunu izah etmektedir. Bir yanda gerçekleri çizen Honoré Daumier (1808-1879) diğer yanda gerçeküstücü Joan Miró Ferra (1893-1993) yer almaktadır. Bunlara ek olarak Vasili Vasilyeviç Kandinski (1866-1994) ile odanın tek minyatürü aynada el ele verecek biçimde asılıdır (Tanpınar, 1987: 28). Görüldüğü üzere Tanpınar, mimarîde ya da müzikte olduğu gibi minyatürü “medeniyet”in temsili olarak kullanmaktadır. Eserde iki medeniyetin bir çatı altında buluşmasını anlatmak ister gibi Batılı modern sanat ile Doğulu geleneksel sanatı bir arada sunmaktadır. Benzer kullanımı Tanpınar *Mahur Beste*’de “yaldızlı yazı” diye hat sanatını medeniyetin göstergesi olarak izah etmektedir (Tanpınar, 1998: 166) Şeyh Galip’in dizelerinin hatla yazılmış halindeki güzelliğini anlatmaktadır.

Kemal Tahir benzer bir konuyu *Esir Şehrin İnsanları* romanında işlemektedir. Anlatıcı Kâmil Bey’in yaptığı on dört resmin kaynakları üzerine açıklamalarda bulunmaktadır. Aldığı Avrupa kültürüne rağmen bu resimlerde Doğu’nun “Türk hafızın, ezan, mevlit, Kur’an üzerine yaptığı ses oyunları, Türk halısının, Türk çinisinin, Türk minyatürünün öz biçim özellikleri” ruhuna işlemiştir (Tahir, 2005b: 417). Kemal Tahir, Tanpınar gibi metinde Kâmil Bey’in kendi kültüründen uzaklaşmadan, onu harmanlayarak resimlere taşıdığını aktarmaktadır. Bu nedenle onun da kültür ve medeniyetin bir ögesi olarak eserinde minyatürü kullandığı söylenebilir.

Minyatür sanatını ele alan başka bir yazar ise Oğuz Atay’dır. *Tehlikeli Oyunlar*’da daha önce değindiğimiz gibi sanatçı ortamlarını ironik bir dille yerdiği kısımlarda minyatür ve zanaat üzerine bazı noktalara değinmektedir. Atay, yalnızca sanatçıların değil tüm ailelerin çeşitli şekillerde sanatla uğraşmasını eleştirirken hikâyecinin eşinin minyatürle ilgilendiğini dile getirmektedir (Atay, 2004: 225). Devamında yine bu kişilerin ağaç oymacılığı ile köklerle uğraştığını, herkesin onlar için seferber olduğunu izah

etmektedir. Atay ironik bir dil kullanarak sadece sanatçının değil, etrafının da zorunlulukmuş gibi sanatla uğraşmasıyla ilgili eleştirirken minyatür ve başka uğraşları kullanmaktadır.

İncelenen romanlarda geleneksel sanatların kullanımına yoğun biçimde karşılaşılmamaktadır. Bunların arasında daha çok öne çıkan sanat minyatürdür. Kullanıldığı yerlerin kiminde onun benzetme amacıyla eserlerde yer aldığı söylenebilir. Minyatür'ün bir mesele olarak ele alındığı romanlarda ise daha çok geçmiş medeniyetin ve kültürün bir temsili olarak değerlendirildiği gözlenmektedir. Tanpınar, Tahir ile Atay bu konuyu benzer biçimde yani kültür ve medeniyet ögesi ögesi olarak ele almaktadır.

3.9.2. Zanaat

Dönem romanlarında “sanat”ın yanında “zanaat”ın kullanımı yoğun değildir. Ancak kullanılan romanlarda ise girişte bahsedildiği gibi sanat ile zanaat arasındaki ayrımın gözetilmediği, her ikisini de aynı gibi düşünüldüğü gözlenmektedir. Aşağıda “zanaat”ın bu şekilde ele alındığı ve yüceltildiği romanlara değinilmektedir.

Zanaatın ele alındığı romanlardan biri 1973 yılında basılan *Sahnenin Dışındakiler* adlı eserdir. Bu romanda özellikle romanın başkışisi Cemal'in çocukluk yıllarında marangozluğa olan ilgisi verilmektedir. Önce babasının memurluğu nedeniyle buldukları Sinop'ta Delibaş Mehmet Ağa adında bir ustanın yanında vakit geçirerek bir zanaat ile tanışmıştır. “[H]akikatte ise deniz kenarına kurulmuş genişçe bir çalışma yerinde, çam tahtaları, iyi yontulmuş, adeta cilâlı kalaslar, talaşlar, katranlar, halatlar içinde çekiç ve rende sesleri arasında vakit geçirirdim.” (Tanpınar, 2014: 15). İstanbul'a gittiklerinde de kendisine bir uğraş olarak marangozluğu seçmektedir. Marangozluk, onun romanın diğer önemli kişilerinden İhsan ile tanışmasına da aracılık etmektedir. Bu tanışmayla birlikte İhsan'ın roman boyunca Cemal'i etkileme süreci başlamaktadır. Bir çeşit usta-çırak ilişkisi olarak düşünülebilir bu ilişki. Aşama aşama nasihatlerde bulunana İhsan yavaş yavaş Cemal'i etkilemeye başlamaktadır. Öncelikli olarak malzeme, ardından aletin önemine vurgu yapmaktadır. En sonunda ise el üzerine İhsan'ın söylediği sözler dikkate değerdir: “- İnsan, elidir kardeşim, anladın mı? Bizi biz yapan elimizdir. Elin, düşünceni terbiye etsin! Bütün varlığını kendine eline ve elindeki işe ver. Göz, el ve kafa hep beraber çalışmalıdır. Sonra fikrini tashih ederek ilave ediyordu” (Tanpınar, 2014: 18). Devamında da elin çalışması ve insanın onun

emrine girmesi gerektiğini belirtmektedir. İhsan bir yandan zanaatın önemini vurgularken bir yandan da onun için önemli bir unsur olan “elin” kullanımını felsefi bir alt yapıyla aktarmaktadır. Romanda başlangıçta zanaat aracılığıyla kurulan usta-çırak ilişkisi diyebileceğimiz ilişki de elden sonra düşünceye doğru evirilmektedir. Bunun ilk başlangıcı İhsan’ın ona güzel yazı dersleri vermesi olarak düşünülebilir (Tanpınar, 2014: 18). Asıl değişim İhsan Paris’ten döndükten sonradır. Paris’ten dönen İhsan, tarih hocası olarak derslere girmeye başladığında Cemal’de marangozluktan sanata, bilime kısacası düşünmeye doğru giden bir süreç başlamaktadır. İlk karşılaşmalarında İhsan’ın Cemal’e marangozluğu sorması ardından değişimin başlaması bu düşünceleri ispatlar niteliktedir (Tanpınar, 2014: 23). Artık aralarında başka türlü bir usta-çırak ilişkisi söz konusudur: “Onu dinledikçe her gün biraz daha hayran oluyor, içimde bütün ömrümce süreceğim bir bağlılığın, bir nevi aydınlığa doğru devamlı yürüyüşün başında olduğumu hissediyordum.” (Tanpınar, 2014: 46). Cemal, artık el ve zanaatla başlayan gelişim sürecini “aydınlığa doğru devamlı yürüyüşe” dönüştürmektedir.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın diğer romanlarında benzer yaklaşımları görmek mümkündür. 1961 yılında basılan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde Hayri İrdal’ın, saat ustası Nuri Efendi ile ilişkisi de usta-çırak ilişkisine örnektir. Dayısının doğum günü hediyesi olan saat, ertesi sene yolda bulunduğu saat ile ilgisi artan Hayri İrdal, vaktini okuldan çok Nuri Efendi’nin muvakkithanesinde geçirmeye başlamıştır (Tanpınar, 2018: 30). Burada geçirdiği süre boyunca İrdal, ustası Nuri Efendi’den hem saatlere ve zamana dair hem de hayata dair birçok yeni bilgi almakta, tecrübe kazanmaktadır. Aynı zamanda romanın anlatıcısı olan İrdal, onun yanındaki durumu şu cümlelerle özetlemektedir: “Ne gariptir ki, yıllar boyunca merhum üstadımın bu cümlelerini veya benzerlerini dinlemekle gençliğimi yok yere harcadığımı düşünmüş ve azap çekmişim. Hâlbuki refaha, ikbale, insanın hakikî kıymetlerini yapan umumî hizmete onların sayesinde nail oldum” (Tanpınar, 2018: 33-34). Tanpınar bütün roman boyunca bu usta-çırak ilişkisine gönderme yapmaktadır. Ayrıca İrdal’ın her fırsatta Nuri Efendi’yi yücelterek anlattığı görülmektedir. “Rahmetli Hocam” (Tanpınar, 2018: 18), “Sanatının tam ehli” (Tanpınar, 2018: 29), “iyilik yapmak için yaratılmış” (Tanpınar, 2018: 31), “ikinci babam” (Tanpınar, 2018: 116) vb. ifadelerle ustasına olan sevgi ve saygısını dile getirmektedir. Tanpınar, daha önce değinildiği üzere zanaatın asli unsuru olan usta-çırak

ilişkinde vurgu yaparken aynı zamanda ustanın yaşama tecrübesini aktarmasına da değinmektedir.

Selim İleri'nin *Bir Akşam Alacası*'nda zanaatın başörtüsü "yazma" ile romanda yerini aldığı görülmektedir. Romanın ikinci bölümü olan "yazıodası"nda Emre, Cemal Fazıl ve Göksel İstanbul'da boğaz kenarında dolaşırken yazma yapan genç kızlarla karşılaşmışlardır. Kitap boyunca değindiğimiz üzere sanat, siyaset gibi konular üzerine tartışmalar ve fikirler yürüten bu kişiler "yazma" zanaat için de düşüncelerini ortaya koymaktadır. Cemal Fazıl toplumsal bir perspektiften olaya yaklaşmaktadır. Gölgede çalışmalarına dikkat çekmekte ardından da genelleme yaparak çalışan insanların, alın teri dökenlerin zamanla törpülediğine dikkat çekmektedir (İleri, 2010: 96). Olaya daha çok emek-sermaye ilişkisinden bakmaktadır. Göksel ile bu konu üzerine tartışmaktadırlar nasıl törpülediklerini açıklamaktadır: "Bildiği bir giyimkuşam fabrikasını anlatıyordu. İşçi, en düşük ücretle çalıştırılıyordu, gencecik kızlardı makina başında törpülenenler. Kalabalık ailelerin niteliksiz işçileri..." (İleri, 2010: 97). Göksel olaya daha çok nostaljik olarak bakmaktadır. Onun ilgilendiği konu Kandilli yazmalarıdır. Onların nasıl yapıldığını betimleyip artık olmadıklarına dikkat çekmektedir (İleri, 2010: 97) Özellikle sanat ile zanaat arasında bir bağ kurduğunu söylemek mümkündür. Ancak ona göre bir ressam edası ile yapılan Kanlıca yazmaları bir sanat ürünüdür. Gölgelekteki kızların yaptıkları ise değildir. Daha çok ince iş gerektirmesi nedeniyle Göksel'in Kanlıca yazmalarını sanat olarak gördüğü söylenebilir. Emre burada konuşulanları dinlemekte anlatıcı onun iç sesi ile düşüncelerini okuyucuya aktarmaktadır. Emre her iki yönden de yazmalara yaklaşmaktadır. İlk önce onların bir geçim kaynağı olarak 'yoksul evlere' getirisi olup olmadığını düşünmektedir. Bu yönüyle Cemal Fazıl gibi düşündüğü söylenebilir. Diğer yandan onları sanatçı olarak düşünme taraftarıdır: "Yazma boyuyorlardı; bir bakıma sanatçıydılar" (İleri, 2010: 97). Selim İleri de Tanpınar da sanat ile zanaat arasında yakın bir ilişki olduğunu dile getirmektedir. İkisinin de zanaatı, bir sanat olarak düşündükleri söylenebilir.

Romanlarda sanatçıların öncelikli olarak zanaatı dışlayan ya da küçümseyen bir tavır olmadığı gözlenmektedir. Özellikle zanaatın yüceltildiği satırlarla karşılaşmak mümkündür. Tanpınar onun usta-çırak ilişkisi yönüne dikkat çekmekte, kişilerin bu şekilde yetişmelerini konu edinmektedir. Ayrıca ustanın çırağına aktardığı yaşam

tecrübesi yine ele aldığı başka bir özelliktir. Selim İleri, önce zanaatla uğraşan kişileri emek-sermaye yönünden değerlendirir. Sonrada zanaatın sanatla olan ilişkisi üzerinde durur. Ayrıca bu düşünceye paralel olarak eserlerde onun sanattan ayrıymış gibi algılanmadığı görülür. Zanaatın bir sanat, zanaatkârında sanatçı olduğu düşüncesi metinlerde ağır basmaktadır.

4. BÖLÜM: ROMANLARDA SANAT VE SANATÇININ SORUNLAŞTIRILMASI

İncelenen romanlarda yazarların sanat ve sanatçı ile ilgili öne çıkardığı başlıklar bu bölümde ele alınmaktadır. Bu bölümde öne çıkan başlıklar ise şunlardır: Sanat, sanatçı, sanat-alımlayıcı ilişkisi, sanat-cinsiyet, sanat-ideoloji, sanat-piyasa, sanat, sanatçının yüceltilmesi ya da değersizleştirilmesidir.

4.1. Sanat

Sanat daha önce belirtildiği üzere hakkında çokça tartışmanın, açıklamanın yapıldığı bir alan olmuştur. Sanat ürünleri ortaya koyuldukça da bunların devamı gelmektedir. 1950-1980 arasındaki romanlarında da yazarların sanat üzerine tartışmaları çeşitli şekillerde ortaya koydukları, konuyu eserlere daha sık taşıdıkları görülmektedir. Eserlerini kendi sanat görüşlerini ve düşüncelerini açıkladıkları bir hale dönüştürdükleri gözlenmektedir. Romanlarda karşılaşılan ilk mesele sanatın tanımlanmasıdır. Yazarlar eserlerinde yarattıkları yazar, ressam, mimar vb. sanatçı kimliğine sahip kişilerle bunu yapmayı amaçlamışlardır. Birlikte buldukları sanatçı evlerinde, gittikleri meyhanelerde, resim sergilerinde, gazinolarda, eserlerini yazma sürecinde, hatta sokaklarda onları bu konuyu tartışırken görmek mümkündür. Örneğin üçüncü bölümde sıkça değinildiği üzere Selim İleri'nin romanlarında başta Emre olmak üzere eserlerdeki kişiler kendi sanat anlayışlarını açıklarken, bu tartışmaları yaparken görmek mümkündür. Benzer biçimde Muzaffer Buyrukçu bir meyhanede yazar Ayhan ve etrafındaki kişileri sanat üzerine tartışırken okuyucuya sunmuştur. Bütün bu roman kişileri kendi sanat tanımlarını satır aralarında yapmış ve okuyucuya aktarmıştır. Sanatın ne olduğunu açıklarken etkili olan en önemli etken ise sanatçının dünya görüşü olmaktadır. İleride ideoloji bölümünde daha ayrıntılı ele alacağımız üzere konu hem yazarın hem de yarattığı sanatçı kişiliğin siyasi düşüncesi etrafında şekillenmektedir. Örneğin Rıfat Ilgaz'ın *Karartma Geceleri*'nde Mustafa kendisi gibi 1940 kuşağı toplumcu gerçekçilerin örnek bir kişisidir. Bu nedenle romanlarında İkinci Dünya Savaşı'nın halk üzerinde yarattığı zorlukları anlatmayı amaçlamıştır. Sanatı; sömürü düzenine karşı çıkma, halkın sorunlarını kendi sorunu görüp yazma olarak görmesi de yine aynı nedenlere bağlıdır. Diğer yandan Selim İleri'nin *Bir Akşam Alacası*'nda "kristal gece" adlı bölüm enine boyuna bir sanat tartışmasının yapıldığı metin gibi düşünülebilir. Başta yazar Emre,

mimar Göksel, kısa yazılar yazan Ekrem mimarîden romana sanat üzerine tartışmaya girmektedir. Örneğin Göksel günümüzde sanatı herkesin kavramasına gerek olmadığını, bir bilim olarak geliştiğini söylemektedir. Emre ise sanatın toplumsal işlevinin içerikle biçimin dengesinden geçtiğini özün öne geçmemesi gerektiğini ifade etmektedir (İleri, 2010: 15, 42). Orhan Hançerliçoğlu da daha önce de değinildiği üzere hikâye yazarı Ali'ye sanatın bir yanılısma ve yanılıtma olduğunu söyleyerek tanımlama işine girmektedir. Benzer biçimde *Bir Solgun Adam* romanında ressam Nadir Bey resimlerinden bahsederken sanatın “gerçeğin ta kendisi” olduğunu belirterek kendince bir tanım yapmaktadır (Baran, 2022: 38). Ali ve Nadir Bey'in tanımı birinci bölümde değinilen sanatı gerçeğe ilişkilendirerek açıklama yoluna giden düşünürlerin fikirleriyle örtüşmektedir. Benzer biçimde France Farago gerçeğin yansıtılmasını sanatın temel ögesi olarak kabul etmekteydi. Bunların yanı sıra yazarlar ve kurmaca kişileri sadece sanatın değil uğraştıkları hikâye, roman, şiir gibi türlerinin de kendilerince tanımlarını eserlere taşımışlardır. Bu örnekleri üçüncü bölümde görmek mümkündür.

Yazarların sanatın amacını satır aralarında açıklama yoluna gitmeleri ise ikinci meseledir. Eserlerde tanımla birlikte yazarlar sanatın amacını da ortaya koymaktadır. İki konu da birbirinin devamı niteliğin de olsa da kimi romanlarda sadece amacı ortaya koyarak dolaylı olarak tanımı verdiği de söylenebilir. Burada örneğin Tahsin Yücel'in *Vatandaş* romanında Şaban başkışisi korkak da olsa, yalnız da olsa amacının daima gerçeği, somut olanı anlatmak olduğunu ifade etmektedir (Yücel, 1975: 15). Şaban Baş'ın ayakyoluna yazarak sanatta gerçeği yazma başkaldırısı, Adalet Ağaoğlu'nun Tezer'inde başka türlü ifade bulur. *Bir Düşün Gecesi* romanında ressam Tezer, solcu gençlerden yediği tokatı hazmetmeye çalışırken soyut anlatımla da olsa sanatıyla baş kaldırmayı amaçladığını dile getirmektedir. Bu şekilde yazarların sanatın amacını ortaya koyarak yine kendi sanat anlayışlarını ortaya koydukları söylenebilir. Aslında çeşitli dergi, kitap ve makalelerde yazdıkları sanata dair düşünceleri bu sefer kurmaca metinlerinde ifade edip kendilerini açıklamaya devam ettikleri görülmektedir. Örneğin Ferti Edgü *O/Hakkarıde Bir Mevsim* romanında kullandığı şiirsel üslubu deneme türündeki *Tüm Ders Notları* eserinde de devam ettirmektedir. “Sanatçı, yeni sözcükler — sözcüklere yeni anlamlar — yeni renkler — renklere yeni anlatım gücü — yeni sesler — seslerin tükendiği durumlarda, gerekirse gürültüler — bulmak zorundadır.” (Edgü, 2000: 17) bu ifadelerin bir benzerini ise yazdığı kurmaca metninin giriş

kısımında okuyucuya seslenirken “Ama, hem içinde bulunduğum koşullar, hem izlediğim yol, hem de (belki) varmak istediğim yer değişik olduğu için, ben daha sonra başka bir yöntem izledim” (Edgü, 1990: 15) biçimde ifade etmektedir. İkisinde de vurgulanan sanatçının kendine yöntem arayışıdır. Anlaşılacağı üzere romanlar tıpkı düz yazı gibi yazarların sanata dair çeşitli meselelerin tartışıldığı kurgusal metinlere dönüşmüştür.

Sanat çerçevesinde ele alınan bir başka konu ise eserlerde üzerine düşünülen estetik ve teknik unsurlardır. Yazarlar yine eserlerinde tıpkı diğerlerinde olduğu gibi karşılaştıkları ya da uygulamayı amaçladıkları teknik sorunları gündeme getirip kendilerine tartışma alanları oluşturmuşlardır. Konuları güzellik, malzeme, içerik, dil, biçim başlıkları altında toplamak mümkündür. “Güzellik” meselesinin açıklandığı yerlerden biri Oğuz Atay’ın *Tutanamayanlar* romanıdır. Selim, güzeli görmek özelliği olmadığını söylediğinde Günseli, Dürer’i hatırlatıp şunları söyler: “her şeyi gören gözlerinin aynı zamanda güzeli de bulduğunu her şeyi birden çizmeyi başarırsa hiçbir çizgiyi gölgeyi çizgiyle gölge arasında sezilmez ayrıntıları hepsini hepsini Flamanların yaptığı gibi en küçük bir ışığı bir kıvrımı bile sabırla gözleyerek çizebilirse mesele kalmayacağını söyledim” der (Atay, 2020, 461). “Her şeyi görebilmek”, “her şeyi çizebilmek” ifadeleri üzerinden güzele ulaşılabileceğinin anlatımıdır bu ifadeler. Böylece bir anlamda Atay “güzellik” olgusuna nasıl yaklaştığını okuyucuya aktarmaktadır denebilir. Yazarların biçim ile içerik konusuna bakışları sanat anlayışlarına göre şekillenmektedir. Kimi yazarların konu ya da içeriği önde tuttuklarını söylemek mümkündür. Örneğin *Aşamalar* romanında Mehmet, 1950’lerde etkisini göstermeye başlayan İkinci Yeni üzerine yapılan tartışmaları ayrıntılı bir biçimde yer vermektedir. Bir yandan bu şiir anlayışının oluşumuna etki eden siyasi, toplumsal arka planını verirken diğer yandan konuyu değil, biçimi öne çıkarmasının topluluğun suçlanmasında etkili olduğu vurgulanmaktadır. Aynı şekilde Gülsüm’ün hikâyeci öğretmen arkadaşı da 1950-1960 arasında ortaya çıkan hikâyecilerin de benzer şekilde biçim arayışı içinde olup toplum sorunlarını ele almadıklarını belirtmektedir (İlgaz, 1977: 97-98). Daha önce değinildiği üzere “1950 kuşağı” hikâyecilerinin alışılmışın dışına çıkarak eserlerinden biçimsel denemeler yapmaları eleştiri konusu olmaktadır. Kimileri de içerikle biçim arasında bir dengenin olması gerektiğini vurgulamayı amaçlarlar. Ağaoğlu’nun ressam kişisi Tezel daha önce de ifade edildiği üzere resimlerinde işçileri anlatmadığı için solcu iki genç

tarafından saldırıya uğradıktan sonra resmine dair açıklamalarda bulunmaktadır. Daha çok etrafında yaşadığı, gördüğü nesnelere resminde yer alırken nasıl biçime, renge dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Barut rengini her yerde barut kokusu duyduğu için o şekilde boyadığını ifade etmektedir (Ağaoğlu, 2019b: 51). Benzer konulara (teknik, anlam, ışık vb.) “Resim” bölümünde değinildiği üzere *Cehennem Kraliçesi*’nin Belkıs’ı da roman boyunca değinilmektedir. Benzer biçimde teknikle ilgili olarak özellikle roman ve hikâye sanatında yazarlar “anlatıcı” unsurunu tartışır hale gelmişler ve kurgu içinde denemeler yapmışlardır. Daha sonra dil konusunda da eserlerde görüşlere yer verildiği görülmektedir. Örneğin Selim İleri’nin Emre’si bir retorik çalışması olarak bir cümlelerin farklı biçimlerini yazıp üzerine düşünmektedir. Ayrıca bahsedildiği üzere dil konusunda karşılaştığı güçlükleri okuyucu ile paylaşmaktadır. Benzer konuları Orhan Hançerlioğlu’nun Ali’sinin de metnini oluştururken okuyucu ile paylaştığı görülmektedir. Onun öne çıkardığı sorun “dil devrimi” ile ortaya çıkan öz Türkçecilik meselesidir. Tahsin Yücel’in *Vatandaş*’ında dönem sanatçıları eleştirilirken ortaya atılan mevzulardan biri de dildir. Şaban, edebiyatın özellikle şiirin attık sözcüğe dayandırıldığını ve bunun sonucunda ise bilinçli değil de rastlantılardan doğan bir anlamın ortaya çıkmasını eleştirmektedir.

Dönem yazarlarının kurmaca ürünlerinde poetik metin yazarmış gibi sanat konusunda belli konuları öne çıkardıkları görülmektedir. Bunlardan ilki sanatın tanımıdır. Yazarlar romanlarında çeşitli ortamlarda yapılan tartışmalarda ya da kendi kendilerine yaptıkları konuşmalarda sanatı tanımlama yoluna gitmişleridir. Bu noktada dikkat çekici nokta sanatın tanımı, sanatçının siyasi görüşüne ve estetik anlayışına göre şekillenmektedir. Bu noktada özellikle toplumcu gerçekçilerin sanatta “ideolojik” çerçevede bir tanım getirdikleri görülmektedir. Bireyi öne çıkaranların ise estetik tanımları amaçladıkları söylenebilir. Ayrıca benzer biçimde kimileri sanatın gerçeğin bir yansıması olarak düşünürken kimileri de tanım için daha başka noktaları öne çıkarmayı yeğlemektedir. Aynı unsurları sanatın amacı içinde söylemek mümkündür. Bu başlık altında da siyasi ve estetik görüş belirleyicidir. Bunun dışında sanat ile ilgili estetik ve teknik meselelerin eserlere taşındığı söylenebilir. Güzellik, malzeme, konu, biçim, romanın, hikâyenin yapı unsurları ve dil öne çıkan unsurlardır.

4.2. Sanatçı

Sanat eserinin yaratıcısı konumundaki sanatçı, birinci bölümde üzerinde ayrıntılı biçimde durulduğu gibi birçok tartışmanın, araştırmanın konusu olmuştur. Bu tartışma ve araştırmalar sanatçılar, yeni sanat eserleri ortaya koyduğu sürece devam edecek gibi durmaktadır. Ancak bu konuların tartışma alanı sadece bilimsel ya da felsefi mecralar olmaktan çıkmıştır. Özellikle Rönesans’la birlikte sanatın özerk bir alan olması sanatçıya eseri üzerine düşünme ve bunu ona yansıtma olanağını beraberinde getirmiştir. Bu sırada kendi sanatçı kimliği de tartışmanın konuları arasında yer almıştır. Türk edebiyatında yine 1950 sonrasında sanatçıların eserlerinde sıkça bu tartışmalara yer verdiği görülmektedir.

Sanatçının kimliği eserlerde değinilen ilk konudur. Yazarlar ortaya koydukları ürünlerde yarattıkları kişilikler üzerinden bir “sanatçı kimlik”i oluştururlar. Bu kimliğin belirlenmesinde yine ideoloji, sanat anlayışı, dönemin toplumsal koşulları vb. etkili olmaktadır. Örneğin Melih Cevdet Anday’ın *Gizli Emir* romanında sanat ve sanatçı üzerine yapılan tartışmalar söz konusudur. Bunlardan birinde Ressam Fikri toplumsal koşullar ile sanatın, sanatçının ilişkisi sorgulanırken, sanatçıyı bilinçsiz bir biçimde büyüdü diye nitelediği sanata bağlı bir kişi olarak tanımlamaktadır (Anday, 2018: 76). Anlaşıldığı gibi toplumsal koşullardan bağımsız sadece sanatına bağlı bir sanatçıdır burada verilen. Ancak eserlerdeki her sanatçı kişi duruma bu şekilde yaklaşmaz. Rifat Ilgaz’ın Mustafa’sı ise topluma, halka dair gerçekleri ilk söyleyenin iktisat profesöründen önce sanatçı olduğunu ifade etmektedir (Ilgaz, 2016: 124). Diğer yandan Tahsin Yücel *Vatandaş*’ta ilkel insanlar gibi sürekli mücadele edip yaşanılanları haykıran ve sürekli oluşum, arayış için de olan bir sanatçı tanımı yapmaktadır (Yücel, 1975: 18, 79). Bu örnekleri daha da çoğaltmak mümkündür. Ancak hepsinde ortak olan şudur: Romanlarda her yazar düşünce yapısına, estetik algısına, sanata bakışına vb. göre kendi sanatçı tanımını yapmaktadır.

Sanatçı ile ilgili diğer öne çıkan konu onların eserini ortaya koyma süreçleridir. Bu dönem romanlarda yazarların, sanatçıların yaratma süreçlerini metin içinde kurguya dâhil ettikleri görülmektedir. Bu durum romanın gelişimi bölümünde değinildiği üzere 1970’lerdeki Türk edebiyatındaki değişimin eserlere yansımalarının bir göstergesidir. Bunu özellikle kurmaca-gerçeklik ilişkisinin metinler aracılığıyla tartışmaya açıldığı bir süreç olarak düşünmek mümkündür. Kimi zaman yazar, kimi zaman şair metnini

yazarken, kimi zaman ise bir ressam resmini boyarken sunulmaktadır. Bu konuda hepsinde olmasa bile bazı romanlarda postmodern metinlerin vazgeçilmezi olan “üstkurmaca” tekniğinin kullanılmaya başlandığı söylenebilir. Tekniğin özü yazarların dış dünyanın gerçekleri yerine yazma işine odaklanıp süreci eserlerine taşımasıdır. Bunu öne çıkaran metinler Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar*, *Tehlikeli Oyunlar*, Pınar Kür’ün *Küçük Oyuncu*, Adalet Ağaoğlu’nun *Yazsonu*’dur. Bunun dışında Tarık Buğra’nın *İbiş’in Rüyası*, Muzaffer Buyrukçu’nun *Bir Olayın Başlangıcı*, Rıfat Ilgaz’ın *Karartma Geceleri* gibi metinlerde de bir metnin yazılma sürecini görebilmek mümkündür. Anlaşılacağı üzere bu dönemde artık klasik roman algısının yıkıldığı ve modernist bakış açısının eserlerde karşılık bulduğu söylenebilir.

Eserlerde ele alınan meseleler arasında sanatçının ürününü yayımlama, sergileme süreci de vardır. Her alımlayıcı ya da okur önüne gelmiş olan ürünün öncesi üzerine çok fikir sahibi değildir. Ancak bazı kişilerin bu süreci merak ettiği de söylenebilir. Bu dönem eserlerinde bu sürecin romanın bir parçası olduğu ürünlerle karşılaşmak mümkündür. Sanatçının bir ürün ortaya koyduktan sonra onu izleyici ya da okuyucu önüne getirme süreci en iyi Muzaffer Buyrukçu’nun *Bir Olayın Başlangıcı* romanında ele alınmaktadır. Genç bir hikâyeci olan Doğan’ın “Yağmurlu Bir Gece” adlı eserini çalıştığı matbaadaki yazı işleri müdürü Reşat Bey’e verene kadar yaşadığı duygu durumları, gel gitleri tüm ayrıntısıyla okuyucuya aktarılmaktadır. Yayımladıktan sonraki coşkusu ve gururlanışı da yine metnin konusudur. Kısacası burada genç bir yazarın eserini ortaya koyma sürecinin her aşaması mevcuttur. Benzer durum Melih Cevdet Anday’ın *Gizli Emir* romanında vardır. Ancak roman boyunca sergi hazırlığı yapılsa da ne zaman açılacağı, açıldığında ne olacağı belli değildir. “Resim” bölümünde değinildiği üzere sergi ile ilgili tedirgin bir bekleyiş söz konusudur.

Bu dönemde, yine oluşum romanın (bildungsroman) bir alt başlığı olan sanatçı romanlarının (Künstlerroman) özelliklerini taşıyan eserlerle karşılaşmak mümkündür. “(...) [S]anatçı romanı, bir sanatçının gelişimini, onun sanatçı olmasıyla ilgili sorunları, gerçeklikle sürtüşmelerini, uyumsuzluklarını, yaratıcılık yanını, gerçek ve kurmaca dünyaları arasındaki bağlarını, kısacası sanatçı sorunsalını konu alan türdür” (Aytaç, 1990: 287). Alıntıda bahsedilen özellikleri barındıran romanların bu dönemde arttığını söylemek mümkündür. Üçüncü bölümde ne süreçler geçirdiklerini ayrıntılı biçimde verdiğimiz Rıfat Ilgaz’ın *Karartma Geceleri*, Tarık Buğra’nın *İbiş’in Rüyası*, Muzaffer

Buyrukçu *Bir Olayın Başlangıcı*, Pınar Kür'ün *Küçük Oyuncu*, Adalet Ağaoğlu'nun *Yazsonu*, Selim İleri'nin *Ölüm İlişkileri*, *Cehennem Kraliçesi*, *Bir Akşam Alacası* bu tarz romanlar arasında değerlendirilebilir. Bu romanlarda kimi zaman bir tiyatroçunun kimi zaman bir yazarın ya da şairin vb. sanatçı olma süreçlerinin ayrıntılarıyla aktarıldığı görülmektedir. Örneğin *İbiş'in Rüyası* bir tuluat oyuncusunun daha çocukluktan başlayarak tiyatroyla olan bağı ve ilerleyen zamanlarda bunun için yaptığı mücadele ortaya konmaktadır. Benzer bir hikâye ile *Küçük Oyuncu*'da karşılaşılmaktadır. Burada ise özellikle Semra kişinin tiyatrodaki "iyi oyuncu" olmak için girdiği süreç anlatılmaktadır.

Diğer bir konu ise sanatçının yaptığı işin bir "meslek" olarak ele alınmasıdır. Romanların birçoğunda sanatçı olmak gayesi taşıyan insanların karşısına bu mesele çıkmaktadır. Çeşitli nedenlerle çevresindeki insanlar onların sanatçı olmasını ya da sanatla uğraşmasını istememektedir. Bunlardan ilki sanatın maddi kazancının olmayacağı düşüncesidir. Sonra sanatın toplumda kabul gören bir durum olmaması yine sebepler arasındadır. Kimi zaman da ailenin ait olduğu sınıf açısından sanatçı olunamayacağı fikri ağır basmaktadır. Örneğin Sevgi Soysal'ın *Yenişehirde Bir Öğle Vakti*'nde oğlunun atom fizikçisi olmasını arzulayan Mevhibe Hanım, onun serseriler gibi "filmci" olmasını istememektedir. Ayrıca anneye göre köklü bir aileden geldikleri için bu işle uğraşmak yakışık almamaktadır. Bu konuyu işleyen yazarlar arasında Oğuz Atay da bulunmaktadır. *Tutunamayanlar* romanında babasına ressam olmak istediğini söylediğinde, Selim'e böyle bir meslek olmadığını ifade etmektedir. Benzer biçimde Muzaffer Buyrukçu'nun roman kişisi Doğan, babasının hikâye yazmasını ya da yazarlık yapmasını istemediği birisidir. Adalet Ağaoğlu'nun Tezel'i de ailesine bağımlı olmadan kendi ayakları üzerinde durmak çabasında olan bir ressamdır. Annesi de ağabeyi de sanatla uğraşmasına sıcak bakmamaktadır. Selim İleri de özellikle kişilerin ilgilendiği sanat dallarının meslek olarak algılanmamasını çeşitli biçimlerde ele almaktadır. Romanlarda sanatçıya engel olan baba, anne, ağabey gibi kişileri çoğaltmak mümkündür. Ayrıca bu kişilerin onlara engel olmasında toplumda sanatçının maddi ve manevi bir değerinin olmaması önemli nedenlerden biridir.

Sanatçı ile ilgili öne çıkan diğer bir husus ise aralarındaki rekabettir. Toplumcu, bireyci vb. fark etmeden yazarların romanlarda sanatçı çekişmelerini dile getirmekten geri durmadıkları görülmektedir. Bazen sanatçı kendi "kıskançlığını" itiraf ederken bazen de

diğer sanatçıların onu çekemediğini ortaya koymaktadır. “Sanatçılar arasındaki kıskançlık ve sinsî rekabet, dostluk ve dayanışma kadar doğaldır. Önceki gece meslektaşına içini döken biri, ertesi günkü sergi açılışında daha dün can ciğer kuzu sarması olduğu kişiyi tanımamazlıktan gelebilir” (Saehrendt, Kittl, 2012: 106). Bu konuda sanatçıların birbirlerine oynadıkları oyunları göstermesi açısından *Ali* romanı iyi bir örnektir. Ali, rakiplerine alt etmek için takma adla eleştiri yazıları yazmakta, genç yazarlara hem kendini övdürmekte hem de rakiplerin yerdirmektir. Hikâyesini yazma sürecinde ise rakipleri sanki gölge gibi onu takip etmekte, kendi kendine tartıştığı konularda onların ne düşündüklerini önemsemektedir. Tarık Buğra'nın *İbişin Rüyası*'nda ise Sadi Rıza eserinde Nahit'in tam zıttı bir kişilik olarak çizilmektedir. Roman boyunca ona olan kıskançlığı artmakta romanın sonunda da büyük bir yıkıma sebep olmaktadır. Kanto oynayan kadınlar arasındaki çekişmelere de romanda yer verilmektedir. Pınar Kür'ün *Küçük Oyuncu* romanında yine tiyatro oyuncularının kıskançlıkları verilmektedir. Semra romanın ilk bölümünde sahnede gösterdiği başarı nedeniyle diğer oyuncular Nurten ve Güler tarafından kıskanılmakta ve eleştiriye maruz kalmaktadır. Bu kıskançlık bazen de sanatçı olmayan kişilerle ilişkili olarak verilmektedir. Muzaffer Buyrukçu'nun *Bir Olayın Başlangıcı*'nda gazeteye düzeltme yazısı koydurup Doğan'ın önüne engel koyan Celal Bey sanatçı olmayan kişilere örnektir.

Romanlarda sanat ile birlikte sanatçı ele alınan diğer bir konudur. Burada yazarların önce sanatçının kim olduğu üzerine tıpkı sanatta olduğu gibi kendi siyasi düşüncelerine, estetik anlayışlarına göre tanımlamalar gittikleri görülmektedir. Buna ilaveten sanatçının eserini yayımlama ya da sergileme süreci ele alınan meselelerden olmaktadır. Yazarlar bir aşama daha öteye giderek üst kurmacanın imkânlarını romana taşımışlardır. Bazı romanlarda okuyucu eserin yazılma sürecine dâhil olmaktadır. Yine bu dönemde sanatçının ortaya çıkışındaki hemen her aşamanın anlatıldığı “sanatçı romanları” özelliği gösteren eserlerle karşılaşmaktadır. Ayrıca sanatçıların birbiriyle olan rekabetleri, kıskançlıkları yazarların değinmeden geçemediği bir konudur. Yazarların yine romanlarda olumlu ya da olumsuz çizdikleri eleştirmenlere de yer verdiği görülmektedir.

4.3. Sanat-Alımlayıcı (Okur, Seyirci, Dinleyici) İlişkisi

Sanatçı ve onun ortaya çıkarttığı sanat eserini sonrasında alımlayacak üçüncü bir kategoriye ihtiyaç vardır. Okur, izleyici, seyirci, dinleyici ya da alımlayıcı diyeceğimiz bu kategori sanatın, sanatçının değerlendirilmesi, anlaşılması için oldukça önemlidir. Bunun bir göstergesi olarak yirminci yüzyılda, diğerlerinin yanında okur merkezli kuramlar edebiyat incelemelerinde yerini almıştır. “Alımlama Estetiği” bunlardan biridir. Bu kuramların gelişmesinde yazılan modernist romanların (James Joyce, Frans Kafka vb.) etkisi çoktur. Bu romanlarda okurun yorumlaması için sonu da dâhil olmak üzere kapalı bırakılan yerler yoğun olarak bulunmaktadır. Buna yanında yazarlar sanat, sanatçı sorunlarını romanlarına taşıdıkça onun alıcısı konumundaki kişileri de olaya dâhil etmişlerdir. Dönem romanlarında da yazarların alımlayıcıyı roman kurgusunun parçası haline getirdikleri görülmektedir.

Sanatı tanımlarken daha önce belirtildiği üzere bazı araştırmacılar yaratıcılık ve süreç gerektiren bir uğraşı olmasının yanında alımlayıcı ile ilişkisine de vurgu yapmaktadır. Sanat; sanat yapıtı, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkinin bir yansıması olarak ortaya çıkmaktadır. (Taşdelen, 2012: 33). İzleyenin öneminin arttığı bir zamanda bu dönemdeki yazarlar da yazdıkları eserlerde “alımlayıcı”yı göz ardı etmemektedir. Romanlara bakıldığında çok farklı şekilde alımlayıcılarla karşılaşmak mümkündür. O, kimi zaman sanatçının en yakın arkadaşı olup onun eserlerini değerlendirmekte kimi zaman bir sergide bulunmakta ya da onunla aynı masada romana dâhil olmaktadır. Alımlayıcı yaptığı yorumlarla sanatçıya olan beğenisini sunduğu gibi onu sert eleştirileriyle yermektedir. Bu sert tepkilerden biri daha önce değindiğimiz üzere Adalet Ağaoğlu’nun *Bir Düşün Gece*’si romanında yer almaktadır. İlk gördüğünde farklı izleyiciler olduğu için sevinen Tezel, resimlerinde işçi sınıfını anlatmamasından dolayı kızın tokatına maruz kalmıştır (Ağaoğlu, 2019b: 52). Bazı sanatçı kişilerin kendi alıcılarını bulma süreci yine romanlarda anlatılmaktadır. Muzaffer Buyrukçu’nun *Bir Olayın Başlangıcı*’nda Doğan, bindiği otobüste gazetede kendi hikâyesini yanındaki kadının görüp okuması için özel çaba sarf etmektedir. Bu kişinin ilk okuru olduğunu söylemeden edemez. O dönemde popüler olan sinemanın alımlayıcı (seyirci) üzerindeki etkisi ise “büyülenmek” ya da bir çeşit “afyon”dur. Örneğin Selim İleri’nin *Destan Gönüller*’inde sinemada film izleyen Yusuf “iki saatlik afyonla “doyup eve döndüğünden bahsetmektedir. Benzer şekilde sanatçıların okura, alımlayıcıya bakış

açısı da eserlerde ele alınmaktadır. Yine Selim İleri'nin *Bir Akşam Alacası*'nda Emre okurların, eleştirmenlerin ve yakın çevresinin hep aynı şeyleri yazıyorsun yargılarıyla boğuştuğunu ifade etmektedir (İleri, 2010: 15-16). Bu anlamda dikkat çekici bir sınıflandırma Muzaffer Buyrukçu'nun *Gürültülü Birkaç Saat*'inde yer almaktadır. Ayhan okuyucuları ikiye ayırmaktadır. Bir yanda terbiyeli olup sordukları sorulara kısa cevaplar verdiği okurlar; diğer yanda ise ukalalar yani kendisine akıl verip, yazılarını gösterip, değerlendirmesini isteyenler bulunmaktadır.

Alıcı/alımlayıcının başka önemli bir boyutu olarak düşünebilecek eleştirmeler de romanlarda yerini almaktadır. “Eleştirmenler estetik sistemleri belirli sanat eserlerine uygular, onların değerlerine ilişkin yargılara ve bu eserlere değer katan şeyin ne olduğuna dair açıklamalara ulaşırlar” (Becker, 2013: 174). Eleştirmenin böyle bir görevi söz konusudur. Ancak romanlarda eleştirmenler genelde olumsuz bir bakış açısıyla okuyucuya sunulmaktadır denebilir. Bazı romanlarda onların yaptığı eleştiriler ile sanatçıların verdiği tepkiler ele alınmaktadır. Örneğin eleştirmenlerin sanatçıları yönlendirebilme güçlerine *Aşamalar* romanındaki hikâyeci Fahamettin iyi bir örnektir. O, eleştirmenlerin söylediklerini önemseyerek kuramsal kitapları anlamadığından kurmaca kitaplara, gazete ve dergilerde çıkan yazılara yönelmiştir. Kendini geliştirme çabası içine girmedi onlar etkili rol oynamıştır. Bazılarında ise eleştirmenler, kişilerden biri olarak romanda yer almaktadır. Örneğin üçüncü bölümde değindiğimiz üzere Melih Cevdet Anday'ın *Gizli Emir*'inde eleştirmen Hulusî romanın bir kişisidir. Eleştirmen kimliğine uygun olarak da tüm tartışmaların içindedir. Benzer şekilde Afet İlğaz'ın *Aşamalar* romanında eleştirmen Yakup, eleştirmen Mahir Kayra bu duruma örnek verilebilir. Romanda Sevda, ona incelediği yazardan bahseden Mahir Kayra ve Profesör İhsan ile Sabahattin Ali üzerine tartışırken görülmektedir. Bu noktada en ilginç benzetme *Tutunamayanlar*'ın Turgut'undan gelmektedir. Daha öncede belirttiğimiz üzere onları “karga”ya benzetmektedir. Bu konuda Selim İleri'nin Emre kişisi romanlarda hem eleştiri yapan hem de eleştirilendir. Her iki durumda da daha önce ifade edildiği gibi Emre durumu “kıskançlık” olarak değerlendirmektedir.

Sanatçının ve sanat eserinin takipçisi durumunda olduğunu söyleyebileceğimiz alımlayıcı bu dönem eserlerinin ele aldığı konulardandır. Eserlerde onun değişik biçimlerde yer aldığı görülmektedir. Kimisinde alımlayıcının yargılayıcı bir üslupla sırf “ideolojik” nedenlerle sanatçısını tokatladığı görülmektedir. Kimisinde ise ilginç bir

biçimde kendi alımlayıcısını bulmaya ve yaratmaya çalışan sanatçı söz konusudur. Ayrıca sanatçının etrafında davranışlarını beğendiği ya da beğenmediği alımlayıcılar yer almaktadır. Benzer biçimde eleştirmenin yine romanlarda bu konunun devamı niteliğinde yer aldığı görülmektedir. Eleştirmenlerin değerlendirmeleri sanatın bir parçası olarak yazarlarca ele alınmıştır. Romanlarda genel anlamda eleştirmenin olumsuz bir çizgide çizildiğini söylemek mümkündür. Anlaşılacağı üzere dönem eserlerinde alımlayıcı, sanat ve sanatçı ile birlikte eserlerin konusu olmaya başlamıştır.

4.4. Sanat-Cinsiyet İlişkisi

Bir yönüyle bireysel bir uğraşı olmakla birlikte sanatın toplumla olan ilişkisi göz ardı edilemez. Ayrıca toplumda var olan birçok unsur gibi “erkek” ve “kadın” kimlikleri de sanatın içinde yer almaktadır. Bu kimliklerin sanat eserlerinde nasıl ortaya konduğu 1970’lerden sonra ortaya çıkan feminist eleştirinin etkisiyle araştırma konusu olmaya devam etmektedir. Gelişmelere paralel olarak dönem romanlarında sanat-cinsiyet ilişkisini ortaya koyan unsurların bulunduğu gözlenmektedir.

Sanat-cinsiyet ilişkisinde öne çıkan meselelerden ilki, kadın yazarların özellikle bu konuyu metinlerinde vurgulamalarıdır. Bunların başında Pınar Kür’ün *Küçük Oyuncu*, Leyla Erbil’in *Tuhaf Bir Kadın* ve Afet İlğaz’ın *Aşamalar*; Emine Işın’ın *Tutsak* romanı sayılabilir. Pınar Kür’ün *Küçük Oyuncu* eserinde bir tiyatro oyuncusu olan Semra’nın aynı zamanda kadın olmasından kaynaklı karşılaştığı sorunlar konu edilmektedir. Bu konu ilk olarak Beyhan Barlas ile Semra arasındaki bir konuşmada ortaya konmaktadır. Tiyatro çıkışında Barlas, Semra’yı evine bırakırken tiyatrodaki iyi kadın oyuncuların azlığından bahsetmektedir (Kür, 2017: 53). Daha önce değinildiği üzere “iyi oyuncu” romanda Özer, Cem, Semra arasında en çok tartışılan konudur. Ancak burada ayrıca kadına yapılan vurgu önemlidir. Kadının bir sanat alanını uğraşı olarak edinmesi başlı başına bir meseledir. Ayrıca uğraştığı alanda bir yere gelebilmesi de başka bir zorluktur. Romanda Semra, bu zorluğu çeşitli kereler okuyucuya göstermektedir. Bu zorluklardan ilki kadınlar arasındaki çekişmedir. Diğer kadın oyuncular Nurten ve Güler, daha önce değinildiği üzere romanın başında Semra’yı rolündeki başarısını çekemedikleri için eleştiri yağmuruna tutmuşlardır. Semra, bu iki kadın arasında çeşitli sebeplerden kaynaklı çekişmeleri ortaya koymuştur. Bu çekişmeler romanda sanatçı kadınların sadece erkekler tarafından değil hem cinsleri

tarafından da engellendiğinin göstergesidir. Ancak yine de kadına en büyük asil engeller erkekler tarafından yapılmaktadır. Bunu romanda her yönüyle ortaya koyan Koca K. (Kemal Kavran) adlı roman kişisidir. Koca K., Semra'nın sahne aldığı tiyatronun yöneticisidir. Ancak Semra onu tanıtırken şu ifadelere yer vermektedir: “Başta onu size tanıtmayı unuttum. Bizim tiyatronun yöneticisi, diktatörü, en başoyuncusu, en eşsiz rejisörüdür kendisi” (Kür, 2017: 58). Anlaşılabileceği üzere Koca K. sadece yönetici değil her yönden iktidarı elinde tutan bir kişidir. Türlü yöntemler ile iktidarını hep koruyabilmiştir. Koca K.'nın Semra'nın yaşamına ilk etkisi onun, nişanlısı Cem'le Paris'e gitmesine engel olmasıdır. Koca K.'nın bu davranışı romanda sonraki gelişmelerin ana nedeni olarak düşünülebilir. Eğer Semra; Paris'e gitmiş olsaydı roman başka bir yere doğru akabilir, başka bir Semra, eser ortaya çıkabilirdi. Diğer bir durum ise tiyatrodaki konuşulan ve birkaç kez de roman kişilerinin bahsettiği durumla en sonunda kendisinin de yüzleşmesidir. İlk olarak Gülay aracılığı ile bu konuya değinilmektedir. Koca K.'nın görevlendirmesiyle daha önce bahsedildiği üzere Beyhan Barlas'ın yöneteceği Eugene O'Neill'in *Günden Geceye* adlı oyununda Caatlen (hizmetçi kız) rolünü Gülay'a verilmiştir. Ancak o, hizmetçi rolünü beğenmediği için kabul etmemiştir. Gülay, daha önemli rollerde oynamak istemektedir. Gülay'ın bu isteğinin arkasında tiyatrodaki dönen dedikodu etkilidir. Çünkü onun Koca K.'nin gözdesi olduğu söylenmektedir (Kür, 2017: 60). Buna benzer bir durum romanın ilerleyen sayfalarında tekrar konu edilmektedir. Barlas, Koca K.'nin kurduğu tezgâhı açıklar ve tiyatrodaki her güzel kıza “el attığını” belirtir (Kür, 2017: 80). Tüm bu konuşmalar, dedikodular sonunda gerçeğe dönüşür. Semra da Koca K.'nin tuzağına düşmek üzeredir. Koca K. *Kral Lear* oyununu sahneye koymasına için bir İngiliz yönetmen getirtir. Roller dağıtılmak üzeredir. Koca K. oyundaki Cordelia rolünün Semra'ya verildiğini ona bildirir. Semra başlangıçta yeteneklerinden dolayı rolün ona verildiğini ve Koca K.'nin koynuna girmeden bunu başarmış olduğunu düşünmektedir (Kür, 2017: 171-172). Ancak gerçekler öyle değildir. Provaların üçüncü günü çıkışta Koca K. şoförü aracılığıyla onu evine davet eder. Evde gerçek amacını açıklar. Koca K. rolün karşılığında Semra ile yatmak istediğini dile getirir (Kür, 2017: 209-220). Semra da sanatçı, iyi oyuncu olmak için her ne kadar çabalasa dahi gerçekler görüldüğü gibi değildir. Koca K. erkek egemen dünyanın bir yansıması olarak Semra'ya da diğer kadınlara yaptıklarını yapma amacıyla hareket etmektedir. Semra ise sistemi bozan bir

kadın oyuncu olarak romanda yer almaktadır. Benzer durumlar *Tuhaf Bir Kadın*'da yaşanmaktadır. Daha önce söylediğimiz üzere erkek sanatçılar, şair olmak isteyen Nermin'le yattıkları dedikodusunu yaymaktadır. Nermin onlarla yüzleşme yoluna gider ancak şairler suçu birbirine atmaktan öteye gidemezler. Yine başka bir seferinde erkek sanatçıların olduğu ortamda açık açık kimin onunla yatmak istediğini sorar. Herkes tepkisiz kalmaktadır. Burada önemli olan Nermin'in açıklamalarıdır. Nermin dost bildiği bu insanların ikiyüzlülüklerine vurgu yapmaktadır. Cinsiyet ayrımını vurgulamaktadır. Atatürk devrimcisi gibi geçinseler de bu sanatçıların Türk kadınına kendilerine eşit görmediklerini, kadınlarla sanat konuşmayı kendilerine yediremediklerini, zora gelince de “oralarnı” ortaya çıkarttıklarının dile getirmektedir (Erbil, 2009: 62). Emine Işınso *Tutsak*'ta ise bu kadar sert olmamakla birlikte hem sanatçı hem anne hem eş olan Ceren'i anlatmaktadır. Bir yandan da Ceren'in resim sanatındaki başarısını sindirmeye çalışan hatta onu hafife alan, ününü hazmetmek için genelevde kadınlarla yatan eşi Orhan vardır. *Aşamalar* romanının da ise eşini aldatan, döven, onu sekreter gibi kullanan sanatçı erkekler bulunmaktadır. Bu duruma benzer birçok durum başka kadın yazarların romanlarında ele alınmaktadır.

Diğer bir mesele erkek yazarların konuya yaklaşımlarıdır. Bu konuda öne çıkan bazı yazardan bahsedilebilir. Muzaffer Buyrukçu'nun *Gürültülü Birkaç Saat* ile Tarık Buğra'nın *İbiş'in Rüyası*, Tahsin Yücel'in *Vatandaş*'ıdır. *Gürültülü Birkaç Saat*'te daha çok hikâyeci Ayhan'ın çevresinde sanata ilgisi olan kişilerin kadına bakış açısı sunulmaktadır. Romanın başında Ayhan'ı bulmak için derneğe gittiği sırada Sait ile Tarık o akşam Nermin'i kimin “götüreceği” üzerine iddiaya girmektedir. Bu iddia romanın kalan kısmında ilişkilere yansımaktadır. Erkeklerin, düşüncelerinden dolayı Ayhan'a karşı tavır geliştireseler de altta yatan sebeplerden biri Nermin'i elde etme çabasıdır denebilir. Tarık Buğra'nın eserinde ise değindiniz üzere kanto oynayan sanatçı kadınlara seyircinin bakış açısında da yine cinsiyetçi bakış hâkimdir. *Vatandaş*'ta ise başka bir bakış açısı okuyucuya sunulmaktadır. Şaban, kendisinin de dikkat çektiği üzere şiirlerini ayakyoluna yazdığı için sadece erkek okurlara ulaşabilmektedir. Yazar bunu dert etmektedir ve her yerde tuvaletlerin kadın erkek diye ayrılmasının saçma olduğunu dile getirmektedir. Bir anlamda cinsiyetçi yaklaşımı bu şekilde eleştirdiği düşünülebilir.

Romanlarda dönem yazarlarının eserlerde sanat-cinsiyet ilişkisini ele aldıkları görülmektedir. Özellikle kadın yazarlar bu durumu etraflı bir biçimde ele alıp cinsiyet ayrımını eleştirmektedir. Bu noktada erkek sanatçıları dünyasına ayna tutarak onların kadına bakış açılarında gösterdikleri tutarsız davranışları gösterme çabası içinde oldukları gözlenmektedir. Ayrıca buna bağlı olarak erkek sanatçıların kadın sanatçıları her açıdan ezmeye çalıştıkları ortaya konmaktadır. Özellikle erkek sanatçıların kadını cinsel bir obje olarak değerlendirmeleri söz konusudur. Onlara göre kadın kolay elde edilip yatağa götürülebilecek bir varlıktır çoğu zaman. Erkek yazarlarda belirgin bir biçimde olmasa dahi bu konu yine ele alınmaktadır. Onların konuyu kadın yazarlar kadar detaylı işlemedikleri söylenebilir.

4.5. Sanat-İdeoloji İlişkisi

İnsanın bulunduğu her yerde iktidardan bahsetmek mümkündür. Toplumsal hayatla birlikte iktidar olgusu temel tartışma meselelerinden biri haline gelmiştir. Bu nedenle günümüzde birçok bilim dalı onun tanımı ve içeriği hakkında araştırmalar yapmaktadır. Ancak temelde toplumsal hayatta iktidarı belirleyen iki önemli olgu yöneten ve yönetilendir. Bu iki unsur etrafında iktidarın yönetimi, sistemi, kurgulanışı ve topluma sunulma biçimi sürekli değişmiş ve gelişmiştir. Sanatın, iktidar ile ilişkisi bu noktada başlıyor diyebiliriz. Otoriter ya da demokratik iktidarın başka araçları kullandığı gibi sanatı da yönetilenleri ikna etmek amacıyla kullandığı söylenebilir. Sanatın toplulukları etkileme gücü iktidarlar tarafından kullanılagelmiştir. İlkel topluluklardan günümüz modern devletlerine kadar tüm iktidar mekanizmaları sanatın bu yönünü öne çıkartmayı yeğlemişlerdir. Bu noktada iki önemli kavramdan daha söz etmek gerekir. Birincisi ideoloji, ikincisi propagandadır. İktidar, ideoloji ve propaganda birbirini tamamlayan yapı taşlarıdır. Ahmet Cevizci *Felsefe Sözlüğü*'nde ideoloji ile ilgili açıklamalarda "Genel olarak siyasi ya da toplumsal bir öğretiyi meydana getiren ve siyasi ve toplumsal eylemi yönlendiren düşünce, inanç ve görüşler sistemi; bir topluma, bir döneme ya da toplumsal sınıfa özgü inançlar bütünü" demektedir (Cevizci, 2000: 489). İktidarlar bu ideolojiyi topluma aktarabilmek için de propagandayı kullanmaktadır. Propaganda araçlarında en güçlüsünün sanat olduğu bilinmektedir. John Berger'e göre ise tüm sanat için bu söz konusudur. "Bütün sanat eserlerinin ideolojik bakımdan etkili olduğu doğrudur; hatta sanat dışında başka bir amaç gütmediklerini açıkça söyleyen sanatçıların

eserlerinin bile” (Berger, 2007: 44). Alıntıdan anlaşılacağı üzere kimi zaman örtük bir biçimde bile olsa sanat eserinde ideoloji daima işin içindedir. Bu nedenle sanat, propaganda için önemli bir araç olmuş, olmaya da devam etmektedir.

1950’lerdeki toplumsal yaşamdaki hareketliliğe romanın gelişimi bölümünde daha önce değinmiştik. Özellikle toplumsal yaşamdaki gelişmelere paralel olarak bu dönemde ideolojiyi merkeze almış ve ondan beslenen “toplumcu gerçekçi” sanat anlayışı etkili olmaktadır. Sol ideolojinin toplumsal sorunları çözmek için önerdiği argümanlar, özellikle emek-sermaye ilişkisi, işçi sorunu, sınıf mücadelesi gibi konuları yazarlar eserlerinde işlenmeye devam etmişlerdir. Ancak bu durum her sanatçı tarafından kabul görmüş değildir. Özellikle yine 1950’lerde şekillenen ve edebiyat dünyasında yer edinmeye çalışan, bireyi merkeze koyan bir anlayışın hız kazandığı görülmektedir. Bu değişimi başka edebiyat türlerinde de görülmektedir. Örneğin hikâyede “1950 Kuşağı” diye adlandırılan yazarlar (Demir Özlü, Ferit Edgü vb.) varoluşçuluktan etkilenerek, bireyi merkeze alıp konularını çeşitlendirmiştir. Şiirde de yine “İkinci Yeni” şairleri benzer yönelimler göstermektedir. Toplumsal yaşamdaki gelişmelerin eserlere yansımaları olarak dönem romanlarında ideoloji merkezinde öne çıkan tartışmanın “bireycilik”, “toplumculuk” olduğu görülmektedir. Dönemin genel havasına örnek oluşturacak olay 1958’de Yunus Nadi Roman Armağanı yarışmasında gerçekleşmiştir. Burada birincilik kazanan jüride Halide Edip Adıvar (başkan), Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, Cevat Fehmi Başkurt, Vâlâ Nureddin, Orhan Kemal, Haldun Taner ve Behçet Necatigil bulunmaktadır. Yarışmada birinci Fakir Baykurt’un (1929-1999) *Yılanların Öcü*, (1959) ikinci ise Yusuf Atılgan’ın (1921-1986) *Aylak Adam* (1959) romanıdır. Bu sırada gerekli oy sağlanamamış, Behçet Necatigil ile Haldun Taner oyunu Yusuf Atılgan’a kullanmışlardır. Orhan Kemal, pazarlık sonucu Fakir Baykurt’u birinci yapıp “romanın namusunu kurtardıklarını” anlatmakta ve romanları değerlendirmektedir.

“(…) *Yılanların Öcü*, sanırım *Aylak Adam*’dan daha iyi, özü, meselesi olan bir roman...*Aylak Adam*’ı okudum. O da güzel roman doğrusu. İşçilik güzel. Ama romanın meselesi ne? Getirdiği yorum ne? Bir delikanlı var, geliri kıyak. Bir çevresi var, Baylan çevresi sanki. Ressamı var, şairi var, kızı var, oğlanı var. Fındıklı apartmanları, Akademi züppeleri... Sanatmanat, aşk-maşk, hepsi var. Ve oğlan aylak. Sevimli, hoş bir avare. Ama biraz filozof. Bunalan genç adamlar ve meyhaneler. Ve bu adam yaşıyor. Sevişiyor. Güzel. Romanın kapağını kapatınca

bana vermek istediği bana duyurmak zahmetine katlandığı mesaj ne? Kaypak bir mesajı var ama, bir roman için, hem de iyi bir roman için bu yetmez. Fakir yoğun. Dört başı mamur. Yorumu var, meselesi var, ağırlığı var... romancı ustalığı var” (akt. Koçak, 2017: 12).

Alıntılardaki yaşanmış olayın dönem romanlarında yazılanlara örnek teşkil ettiği söylenebilir. Halkın o dönem yaşadığı çıkmazları, özellikle sol ideolojiyi romanda anlatmak zorunluluğu üzerinden ortaya çıkan tartışmalarda eserlerde okuyucuya sunulan. Bu konuyu özellikle Selim İleri her yönüyle ele almıştır denebilir. Eserlerinde yarattığı Belkıs, Emre, Mehmet gibi “sanatçı” olma özelliği gösteren kişiliklerle bir yandan “sanat” meselelerini tartışırken bir yandan da toplumsal yaşamdaki çatışmaları, “toplumcu gerçekçilik”i ve ideolojik bakış açılarını okuyucuya sunmaktadır. Arka planda toplumsal hayatı özellikle *Bir Akşam Alacası*’nda net bir biçimde ortaya koymaktadır. 1970’li yılların Türkiye’sidir çizdiği. Örneğin Cemal Fazıl, o dönem çeşitli biçimlerde öldürülen sanatçı-aydın kişilerin temsili olarak romanda yer almaktadır. Cemal Fazıl, kimliği bilinmeyen iki kişi tarafından sokakta vurularak öldürülmüştür (İleri, 2010: 234). Ayrıca sürekli sokaklarda akan “kan”ı ırmağa benzetip toplumdaki çatışmayı çeşitli biçimlerde anlatmaya çalışmıştır. “Bölünmüşlük” dediği bu durumun bir yanında kurt gibi uluduklarını söylediği “komando”lar (sağ görüşlü gençler) diğer yanında kendi içinde fikir ayrılıklarına düşmüş “sol” bulunmaktadır. Arkadaşlarıyla sürekli gündemi yakından takip edip bunun üzerine tartışmalar yapmakta, kendilerince çözüm yolları bulmaya çalışmaktadırlar. Emre daha önce belirtildiği üzere bu yaşananları konu alan bir “siyasi” roman yazma arzusundadır. Ancak bu noktada daha önce de değinildiği gibi o dönem yaygın olan “toplumcu gerçekçi” bakış açısından ya da “ideolojik” saplantılardan uzak bir roman yazmak istemektedir. Ancak yine de Emre daha önce yazdığı roman ve hikâyelerden dolayı özellikle sol çevreden ve yazarlardan tepki almakta, en çok da “gerici” olarak değerlendirilmektedir. Onu bu nedenle bireyci” ve “küçük burjuva” olarak değerlendirmektedirler. Hatta kendisinin de bulunduğu solcu geçinen kişileri hikâyeleştirmek istediğinde bu çevrenin baskısıyla karşılaşmaktadır. Benzer biçimde aldığı ödülünden dolayı önce de belirtildiği üzere “sol” bir örgüt tarafından tehdit edilmektedir. Bunlar Emre’ye karşı sol çevrenin, genel anlamda toplumcu gerçekçilerin eleştirileridir. Romanlarda Emre, bu düşüncelere karşıt görüşler sunup ideolojik önceliğin sanata zarar verdiğini anlatmaktadır. Örneğin Emre, daha öncede değinildiği

üzere, söylemlerinden sol görüşe sahip bir şairin, onun eserleri hakkında yaptığı değerlendirmeye karşı çıkmaktadır. Roman boyunca düşünsel alt yapısı eksik solun göklere çıkarılmasının, nesnel koşullar olmadan “devrim”den bahsetmenin gereksizliğini düşünmektedir. Yine hiçbir temeli olmadan “işçi sınıfı” sözünün bu kadar çok ortalarda dolaşmasından rahatsızlık duymaktadır. Rahatsızlık duyduğu diğer konular edebiyata özgüdür. İlk önce yine “toplumcu gerçekçi” çizgide köyü yazan yazarların tutumunu eleştirmektedir. Onların göç ettikleri kentlerdeki çelişkiler yerine sürekli köyü anlatmalarının bir süre sonra “yapaylığa” neden olduğunu söylemektedir. Ayrıca yine daha önce soyut kaldığını düşündüğü “işçi sınıfı”nın edebiyatının dönemin genel havasından yani moda olmaktan sıyrılmadığını ifade etmektedir. Bu şekilde Selim İleri o dönemde öne çıkan “ideolojik” sorunları bunun hem topluma hem de sanata yansımaları edebiyat aracılığıyla eleştirme çabasında olmaktadır. Aynı şekilde toplumcu gerçekçiliğin eksikliklerini yarattığı roman kişiler üzerinden anlatma uğraşındadır. Muzaffer Buyrukçu da benzer şekilde *Gürültülü Birkaç Saat* romanında roman kişileri üzerinden “ideoloji”nin sanat eserindeki yerini tartışmaya açmaktadır. “Hikâye” bölümünde değinildiği üzere Sait tarafından “sürrealist”, anlamsız diye nitelendirilen Ayhan’ın, “toplumcu”ların sanatçıya bakış açısını eleştirdiği kısımlar bulunmaktadır. Tıpkı Emre gibi o da toplumdaki çatışmaya dikkat çekmektedir. Ayhan, toplantıları sağcıların bastığını, ilericilerin taşlanıp dövüldüğünü söyleyip konuyu kitap okumanın önemine getirmektedir. O dönemde bunu yapmadan sadece “eylem” diye direktip sokağa dökülenleri eleştirmektedir. O da Emre gibi bazı şeylerin temelsiz olduğunun farkındadır. Bu noktada eleştirilerini “toplumcu”lara yapmaktadır. Onların sanatçıları temelsiz bir şekilde küçümsediğini ve saldırdıklarını söylemektedir. Bundan sonra yine “ideoloji”nin, “siyaset”in merkezde olduğu bir tartışma yürütülmektedir. Ayhan sanatçının toplumda önder olup yol açtığını söylemektedir. Tekrar konuyu toplumlara getirerek bu düşündeki kişilerin (Tarık, Sait) “nutuk edebiyatı” istediklerini belirtmektedir. Tarık, o dönem toplumda yaygın olan bir duruma dikkat çekmektedir. Düşüncelerinden ve eylemlerinden dolayı sanatçılar gibi tıpkı kendilerinin de hapis yatıp çile çektiklerini belirtir. Özellikle 12 Mart romanlarında sıkça işlenen hapis olgusunun burada da var olduğu görülmektedir. Tarık tekrar nasıl bir sanatçı beklediğinin resmini çizmektedir. Bu resimde sanatçı yine “sol” pencereden çizilmektedir. Sanatçının her yaptığıyla devrimci olduğunu düşünmektedir. Sanatçı,

ezilen halkı için çalışırsa saygı duyulan kişidir. Benzer biçimde Tarık'ın bakış açısına sahip Sait de dikkat çekmektedir. O konuşulanlara katılmasa da sonrasında insanların yaşadığı zor şartlar varken kişilerin “Sanat, sanat” diye tutturmalarına tepkilidir. Buyrukçu, bir meyhanede konuştuğu kişilerle çok sesli bir koro oluşturmuş gibidir. Bir yanda “ideoloji”den bağımsız sanata kendi dinamikleriyle yaklaşanlar ve bu nedenle “toplumcu” anlayışa eleştirel bakanlar diğer yanda düşünceyi, eylemi, toplumsal koşulları öne çıkarıp eserlerde işlenmesini isteyenler. Muzaffer Buyrukçu'nun daha çok Ayhan'ın perspektifinden olaylara yaklaştığı ve bu nedenle sanatta estetik kaygıyı öne çıkarttığı söylenebilir. Yukarıdaki örneklerde olduğu gibi romanlarda dönemin siyasi, toplumsal hareketliliğinin yoğun olarak ele alındığı görülmektedir. Bu noktada dikkat çekici roman Melih Cevdet Anday'ın *Gizli Emir* adlı eseridir. Eserde daha önce değinildiği üzere heykел, ressam, yazar, eleştirmen gibi sanatla ilgili kişilerin sergi açma süreçleri anlatılmaktadır. Buraya kadar anormal bir durum söz konusu değildir. Ancak sergiyi açabilmeleri için kentteki bütün kuralları düzenleyen ve orayı yöneten AYOT'tan (Asayışı Yerleştirme Olağanüstü Teşkilatı) izin almaları gerekmektedir. O dönemki yönetimi ve otoriteyi düşündüren bu kurum sanatçılar için temel bir sorun olarak verilmektedir. Ayrıca romanda beklenen ve kitaba adını veren bir “gizli emir” söz konusudur. Burada yazarın yine bir otoriteye dikkat çekmek için “emir” sözcüğünü vurguladığı düşünülebilir. İçeriğinin ne olacağı ne getireceği bilinmese de herkes o emri beklemektedir. Ayrıca yine romanda sergilere ve sanatçılara saldıran “baykuş çetesi komandoları” söz konusudur. Önceden de belirtildiği üzere “Komando” o dönemde “sağ” ideolojiyi benimsemiş gençler için kullanılan bir tanımdır. Bu şekilde dönemin toplumsal çatışmalarının da romana yansıdığı söylenebilir. Bunun tam tersi bir durum ise Emine Işınsoy'un *Tutsak* romanında ele alınmaktadır. Musul-Kerkük olaylarının içinde yer alan Tarık üzerinden dönemin “sol” ideolojisi eleştirilmektedir. Önce toplumcu gerçekçi çizgide yer alan Mahmut Makal'ın *Bizim Köy* üzerine profesör ve aynı zamanda siyasetçi Turan Feyzioğlu'nun övgü yazmasına sert tepki göstermektedir. Makal'ın memleketi sevmek yerine bir rezilliği ortaya koyarcasına köyü anlatmasını eleştirmektedir. Devamında yine yazarlar üzerinden güncel siyaset üzerine yorumlarda bulunmaktadır. “Moskova'da yetiştirilmiş kızıl Barzani'nin belediye başkanı olmasıyla birlikte *Bizim Köy*'ün oraya girmesine ve gazetelerde birkaç solcu yazarın şiir ve hikâyelerinin yayımlanmasına yine tepki göstermektedir (Işınsoy, 2018: 131-132).

Burada şunu da belirtmek gerekir. Kitabın 1975 yılına ait baskısında solcu sanatçılar arasında Nazım Hikmet'in de adı geçmektedir. Ancak elimizdeki kitapta isim kaldırılmıştır. Emine Işınsoy da sağ pencereden dönemin olaylarına bakış açısını sunmaktadır.

Eserlerde özellikle heykel sanatında “resmi ideoloji”nin eleştirisine yer verildiği görülmektedir. Cumhuriyet'in 1923'te kuruluşu ile birlikte Mustafa Kemal Atatürk'ün çizdiği ilke ve inkılapların, modernleşmenin, toplumun her alanında yapılan yeniliklerin halka hızlıca anlatılması, yaygınlaştırılması gerekmektedir. Bu amaç doğrultusunda birçok araçla birlikte sanat ve sanatçılar da gerekeni yapmaktaydı. Edebiyattan resme, müziğe birçok sanat dalında modernleşme unsurları ele alınmaktadır. Bunlardan biri de heykel olmuştur. Sanatçılar devletin de desteğiyle yaptıkları heykellerde Kurtuluş Savaşı, ulus bilinci, milli birlik ve kimlik gibi konuları anlatır hale gelmişlerdir. Benedict Anderson (1936-2015) *Hayali Cemaatler* kitabında içleri boş da olsa Meçhul Asker anıtlarının her yanına “ulusal imgelerin” sindiğini belirtmektedir (Anderson, 1995: 23). Anıtlar, heykeller belirtildiği üzere bir çeşit propaganda aracına dönüşmüşlerdir. Ancak 1950'den sonra şekillenen yeni siyasi hayat ve toplumsal yaşamdaki dönüşümler birçok alanda bakış açısının değişmesine neden olmuştur. Ayrıca cumhuriyetin ikinci kuşağı diye sayabileceğimiz bu dönem yazarları geçmiş, Türk modernleşmesini sorgular hale gelmiştir denebilir. Romanlarda da bu sorgulama başka konularla birlikte özellikle heykel sanatı üzerinden yapılmaktadır. Fakir Baykurt *Yılanların Öcü*, Adalet Ağaoğlu *Ölmeye Yatmak* ve Oğuz Atay *Tutunamayanlar*'da, Atay'ın tabiriyle “büyük adamların” heykelinin her yere dikilmesini eleştirmektedir. Diğerlerinden farkı olarak Fakir Baykurt'un daha çok Demokrat Parti'yi eleştirdiği söylenebilir. Ancak 1935'te açılan, cumhuriyetin, Türk modernleşmesinin bir imgesi gibi düşünebileceğimiz, *Güvenpark Anıtı* (Güvenlik Anıtı) hem Ağaoğlu'nun hem de Atay'ın eserlerinde ele alınmaktadır. *Ölmeye Yatmak*'ın Aysel'i, Ali'si; *Tutunamayanlar*'ın Selim'i “Türk” imgesini, altında yazan sözü, heykellerdeki figürleri kendilerince sorgulamaktadır. Eserlerde kimlik meselesi üzerinden sorgulamanın yapıldığı, heykeller ile bir bağ kuramayan roman kişilerinin düşünceleri ortaya konmaktadır.

1950-1980 döneminde siyasi ve toplumsal yaşamdaki hareketlilik her yönüyle bu döneme ait romanlara yansımış bulunmaktadır. Öncelikli olarak edebiyat dünyasında

“ideoloji” merkezli toplumcu gerçekçi, bireyci tartışmasının eserlerde yoğun bir biçimde ele alındığı görülmektedir. Toplumcu gerçekçi çizgideki yazarlar eserlerinde sol ideolojiyi merkeze alıp bunu okuyucuya verme çabasında olmuşlardır. Bu nedenle daha önce belirtildiği gibi söylev üslubu ile eserlerinde sanat ve sanatçı konusunu ele almaya devam etmişlerdir. Diğer yandan sanata estetik çizgilerle yaklaşılması gerektiği yaratılan sanatçı kişilikler tarafından okuyucuya verilmek istenmiştir. Bu konuda öne çıkan isim Selim İleri'dir. Selim İleri, romanlarında bu konuları etraflı bir biçimde roman kişilerine tartıştırmaktadır. Romanlarda sanatın propaganda ya da ideolojiye araç olup olmaması meselesi de ele alınan diğer bir meseledir. Burada yazarın ideolojisinin metindeki bakış açısını da belirlediği söylenebilir. Örneğin Emine Işın'ın diğer yazarlardan farklı olarak olayları sağ ideoloji merkezinden okuyucuya sunmaktadır. Sonrasında ise yine romanlarda “resmi ideoloji”nin eleştirilerine de yer verildiği görülmektedir. Resmi ideolojinin eleştirisi heykel sanatının etrafında şekillenen temel bir meseledir. Yazarlar heykel sanatının resmi ideoloji ile ilişkisini tartışma meselesi haline getirip eleştirmişlerdir. Kısacası bu dönemde romanlarda sanat-ideoloji ilişkisi yoğun olarak ele alınan bir konu olmuştur.

4.6. Sanat-Piyasa İlişkisi

Sanat eseri, sadece sanatçının bir köşede kendi halinde ürettiği bir çalışma değildir. Daha önce değindiğimiz üzere Rönesans ile başlayan sanat ve sanatçının biricikliği beraberinde onun maddi değerinin oluşmasına ve bir “mal” olarak algılanmasına neden olmuştur denebilir. Günümüzde sanat müzayedelerinde milyon dolarla satılan sanat eserleri bunun önemli bir kanıtıdır. Ayrıca aynı mantıkla sanat eserlerinin bir yatırım aracına dönüştüğü de söylenebilir. Bu nedenle eserin “sanat” olması ile birlikte “piyasa”da yer alması da söz konusudur. “Piyasaya sürülmesi”, “piyasa koşulları”, “piyasada kazandığı değer” gibi başlıklar sanat eserinin bu özelliğini belirlemektedir denebilir. Bu dönem yazarları da bu ekonomik ilişki sırasında ortaya çıkan durumları çeşitli yönlerden eserlerinde ele almışlardır.

Sanatçıların bu konuda ele aldıkları ilk mesele, özellikle eseri piyasaya süren yayınevleriyle yazarlar arasında yaşanan durumlardır. Eserlerin yayımlandıktan sonraki süreçte sanatçıların yaşadıkları sıkıntıları ele almaktadırlar. Sıkıntılardan ilki Selim İleri'nin *Ölüm İlişkileri* romanında okuyucuya sunulur. Burada yazar, sanatçıyı

doğrudan etkileyen piyasa koşullarına dikkat çekmektedir denebilir. Emre, kâğıt zamlarından sonra yayınevlerinin yeni baskı yapmadığını vitrinlerde eski kitapların olduğunu belirtmektedir. Ayrıca dolaylı yollardan kitap fiyatlarının artması nedeniyle okur sayısı da düşecektir (İleri, 1985: 186). Bu durum yazarın ekonomik durumunu zor durumda bırakmakta başka işlerle uğraşmasını gerektirmektedir. Çeviri yapmak durumunda kalan Emre oradan da istediğini bulamaz çünkü karşısına “soyguncu yayınevi” sahipleri çıkmaktadır (İleri, 1985: 112). Kitabın formasını bahane ederek ücreti arttırmamaktadır. Tüm bunlar ise yazarlığın bir “meslek” olmasındaki engellerdir. Ekonomik olarak yeterli kazancı elde edemeyen sanatçı bunun bir sonucu olarak taptığı işi bir meslek olarak görmekte zorlanmaktadır. Daha önce değinildiği gibi aynı bakış açısı toplumda yaygın olarak görülmektedir. Bunun bir sonucu olarak anne, baba vb. kişiler çocuklarının “aç kalacakları”, “geçinemeyecekleri” düşüncesiyle sanatla uğraşmalarını istememektedir. Adalet Ağaoğlu çeşitli düz yazı metinlerini topladığı *Yeni Karşılaşmalar* kitabında yayıneviyle yaşadığı sorunlar sonunda şunları dile getirmektedir: “Kitaplarımın maddi değerlerinden de çok, manevi değerlerinin önde tutulması, bu ‘artideğer’e hakkının verilmesi yönünde gösterilecek özen, benim artık fazlasıyla duyarlı olduğum bir nokta” (Ağaoğlu, 2011: 61). Anlaşılacağı üzere yazarların gerçeklikte yaşadıkları bu problemleri çeşitli biçimlerde kurguya dönüştürdükleri söylenebilir. Benzer durumlara önceki bölümlerde değinildiği üzere Afet İlgaz da *Aşamalar*’da ele almaktadır. Burada olaya farklı bir bakış açısı da getirilmektedir. Şair ve aynı zamanda öğretmen olan Gülsüm, yayınevlerinin siyasi düşünceye katkısını dile getirmektedir. Demokratik güç olarak devrime hizmet ettikleri kanaatinde. Bu düşünce yine sanatın o dönemdeki siyasi düşünceyle nasıl paralel hareket ettiğini göstermektedir.

Bir başka mesele ise sanat eserinin değerli bir metaya dönüşmesi üzerinedir. Yazarlar çeşitli “sanat”lar üzerinden bunu ele almaktadır. Sanat eserinin özellikle alıcıda yüksek değer kazanmasının koşullarını Melih Cevdet Anday’ın *Gizli Emir* romanında etraflıca işlenmektedir. Öncesinde “Heykel” bölümünde değinildiği gibi genç baykuş çetesi komandolarının baskını sonrasında zarar gördükleri halde “eski bir kalıntı” muamelesi gören sanat eserlerinin satın alınıp vitrinlerde sergilenmesi, taklitlerinin yapılması söz konusudur. Sanatçılara yapılan baskınlar göz ardı edilse dahi sanat eserinin kutsanması ve piyasada değer kazanması her koşulda devam etmektedir. Günümüzde de

geçerliliğini koruyan bu durum sanat dünyasında yaşananların bir özeti gibidir. Benzer süreçlere Adalet Ağaoğlu *Bir Düşün Gecesi*'nde değinmektedir. Tezel artık sanat kaygısı gütmeyen sadece kazanç elde etmek için resim yapmaktadır. Resimlerini de dilenci çocukların resimlerini seven “aptal” turistlere ve paçası düşük köylülere meraklı “bizim yoksulseverler” dediği kişilere “boyayı boyayıverip” satmaktadır (Ağaoğlu, 2019b: 52). Gelen parayla da Londra’da tatile gitmektedir. Her ne kadar sanat alıcıları eleştirilse bile yine de onun ekonomik getirisi göz ardı edilmemektedir. “Sanat faaliyetinin piyasada gerçekleştiği durumda sanatçı her zaman izleyicileri veya müşterileri çekmeye çalışarak mali destek arayabilir (ve olasılıkla bulur)” (Becker, 2013: 230). Sanatçı, isteyerek ya da istemeden de olsa belirtildiği gibi piyasa koşullarına göre hareket etmektedir denebilir. Tüm bunlar sanatın ulvi yönü yanında metalaşım piyasada maddi değer kazandığının göstergesidir.

Zengin (burjuva) sınıfına ait insanların sanata verdiği destek bir başka konudur. Burada daha önce de değinildiği üzere Rönesans’ta destekleriyle sanatın gelişmesine katkısı olduğu söylenen “Medici” ailesine benzer kişiler genelde ironik bir dille metinlerde eleştirilmektedir. Sanat piyasasını şekillendirme özelliği bulunan bu kişileri daha çok Oğuz Atay, Adalet Ağaoğlu metinlerinde yoğun olarak ele almaktadır. Oğuz Atay, *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*’da bu kişileri “sanatsever” diye adlandırmaktadır. Bunların başında Ahmet Sevnal ve eşi Gülçin Hanım gelmektedir. Ahmet Bey’in sanat için yaptıkları şunlardır: Yönetmen, oyuncu ve teknisyenler için bir tiyatro ödülü düzenlemek, tiyatro (Harvard’da okuyan oğluna hediye etmek üzere) ve sanat galerisi açmak, sanat dostları derneği kurup sosyetenin sanata ilgisini attırmak, evinin düzenlemesini mimar, dekoratör ve ressama (diğer iş adamlarına örnek olması dileğiyle) yaptırmaktır (Atay, 2020: 505-506). *Tehlikeli Oyunlar*’da ise sanatçılar arasında dönen ilişkiler ironik bir dille anlatırken yine sanat piyasası da konu edilmektedir. Daha önce üzerinde durulduğu gibi bir sanatseverin, “akrabaressam”dan aldığı resmin beş kat sürülen boyası kalorifer fazla yandığı için aksa da esere verdiği kıymet daha da atmıştır. Eserde ele alınan diğer bir noktada sanatçıların “iç pazarı”dır. İç pazarda her şey takas usulüdür ancak bazı kartvizitlilerden yine de gelir sağlanmaktadır. Bazı kartvizit sahibi sanatçıların ise eserleri para ödemediği söylenmektedir (Atay, 2004: 227). Anlaşılacağı üzere sanatçıların kendi içlerinde oluşturdukları “pazar”ın detayları verilip yine mizah yoluyla eleştirisi söz konusudur.

Bu dönem eserlerde sanat piyasa ilişkisinin çeşitli biçimlerde ele alındığı görülmektedir. Bunlardan ilki piyasa koşullarını belirleyen yayınevleridir. Yayınevleri “sömürü” kurumları olarak eleştirilmekte gerekli ekonomik kazancı sağlamakta engel olarak görülmektedir. Diğer bir konu ise piyasa koşullarında metaya dönüşen sanat eserleridir. Olumlu ya da olumsuz her koşulda sanat piyasasında eserin bir pazarı olması eleştirilmektedir. Ama yine de bir yandan ekonomik bir getirisi olması nedeniyle de sanatçılar tarafından göz ardı edilememektedir. Son olarak özellikle burjuva sınıfına ait belli bir “sanatsever” çevrenin sanata verdiği maddi bir destek olduğu üzerinde durulmaktadır. Sanatçının kendi başına ayakta kalabilmesi gerekirken başkalarına duyulan maddi ihtiyaçtan dolayı bu konu mizahi bir biçimde eleştirilmektedir.

4.7. Sanat, Sanatçının Yüceltilmesi ya da Değersizleştirilmesi

Sanat ve sanatçı, zanaattan ayrıldıktan sonra kendi dinamiklerinden beslenen bir özerk alan olmuştur. Daha önce değinildiği üzere özellikle Rönesans’tan sonra sanat da sanatçı da değer verilen, kutsanan iki olgu olmuştur. Günümüz koşullarında yine bu süreç devam etmektedir. Müzelerde, sergilerde, imza törenlerinde vb. sanat ve sanatçının yüceltildiği söylenebilir. Aynı sebepten ötürü de bu ikisinin değersizleştirildiği söylenebilir. Onların bu kadar değer görmesi bazı çevreleri rahatsız edebilmektedir. 1950 sonrasında bu durumların romanlarda yazarlar tarafından ele aldığı gözlenmektedir.

Sanatın, sanatçının yüceltilmesi konusunun özellikle estetik bakış açısının öne çıktığı romanlarda ele alındığını söylemek yanlış olmaz. Ancak özellikle sanatçının yüceltilmesi konusunda öne çıkan isim Nazım Hikmet’tir. Daha önce ideoloji bölümünde değindiğimiz etkenlere bağlı olarak hemen hemen birçok romanda onun yüceltilmesi söz konusudur. Bunda şair kimliğinin yanında hapisane hayatı, siyasi engeller, ülkeden kaçışı ve de politik kimliği de etkilidir denebilir. Nazım Hikmet’e ait bu durumların hepsi, yazılan romanlarda ele alınmış ve ondan hayranlıkla söz edilmiştir denebilir. Örneğin Adalet Ağaoğlu’nun Aysel’i onu o kadar yüceltmektedir ki onu Bursa’da hapisanede ziyaret etmek istemektedir. Romanda Ali de Aysel de yasaklı olduğu için onun şiirlerini not etmektedir. Pınar Kür’ün *Yarın Yarın* romanında Fransız Josette burjuva bir yazar olan Baudelaire’in karşısına Nazım Hikmet’i koymaktadır. Selim ise onun Nazım’ı kendisinden daha iyi bildiğini söylemektedir.

Tutunamayanlar'ın Selim'i de vatan haini bildiği Nazım Hikmet'in şiirlerini okumaktadır. Bu ve benzeri örnekleri çoğaltmak mümkündür. Aynı zamanda romanlarda bazılarında Nazım Hikmet ile Yahya Kemal iki farklı dünyanın temsili olarak yer almıştır. Sonuç itibariyle Nazım Hikmet romanların çoğunda yüceltilmektedir. Emine Işınsoy'un Tarık'ı ise ideoloji bölümünde belirttiğimiz üzere onun şiirlerinin Kerkük'te çıkmasına karşı çıkmakta bir anlamda değersizleştirmektedir. Başka sanatçıların da böyle değersizleştirilmesi söz konusudur. Bunun yanı sıra kurmaca kişiliğe sahip sanatçılarda romanlarda aynı şekilde yüceltilmekte ya da değersizleştirilmektedir. Kurmaca kişilere örnek olarak Muzaffer Buyrukçu'nun Ayhan'ı ve Doğan'ı gösterilebilir. Romanda etrafındakiler Ayhan nezdinde sevgileri kuvvetli olduğu için tüm sanatçıları “peygambere” benzetmektedir. Doğan ise gazetede yayımlanan hikâyesinden sonra başta sevdiği kız olmak üzere arkadaşları tarafından yüceltilen bir roman kişisidir. Diğer yandan bu konuda dikkat çekici örnek *Tehlikeli Oyunlar*'dadır. Sanatçıların kendi aralarında kurdukları ilginç, küçük dünyayı eleştirip, komikleştirerek değersizleştiren Oğuz Atay'dır. Sanatçıların hatta ailelerinin her sanat alanıyla uğraştığı, herkesin “tanınmış” olduğu, özel yaşantılarının da karışık olduğu “bulanık bir ırmaktır” bu küçük dünya. Atay, sistemli bu şekilde sanatçıları ve onların kurdukları dünyayı sert bir dille eleştirmektedir. Pınar Kür'ün *Küçük Oyuncu* adlı romanı ise tiyatro sanatçıları üzerinden değersizleştirme ve yüceltmeyi yapmaktadır. Birkaç yerde bu durumla karşılaştığı gözlenmektedir. İlki William Shakespeare'in *Kral Lear* eserini sahnelemek için İngiltere'den gelen yönetmen ile ilgilidir. Semra'nın gözünden bakıldığında bu kişinin değersizleştirildiği görülür. Ünlü bir yönetmen olmadığını sadece Peter Brook'un asistanlığını yaptığını ve taşrada Shakespeare sahnelediğini belirtir. Semra için dikkat çekici noktalar “ünlü” olmaması ve “taşra”da oyunlar sahnelemesidir. Bu yönüyle aslında bir anlamda onun önemli bir kişi olmadığını okuyucuya duyurma çabasıdır denebilir. Öte yandan ise diğerlerinin bakış açısını da gözler önüne sermektedir. Burada ise öne çıkarttıkları onun “Shakespeare'in ülkesinden” gelmesi ve yönetmenliği “Türklerden daha iyi yapması”dır. Bu nedenle de tüm tiyatrodaki büyük ilgi görmektedir. Tiyatronun yöneticisi konumunda olan Koca K. bile onun her sözünü dinlemektedir (Kür, 2017: 169). Burada ise sanatçının yüceltilmesinin örneği ile karşılaşılmaktadır. Romanda Semra'nın övgüleri daha çok değer verdiği Özer için yapılmaktadır. Özer'in okuldan arkadaşı

Faruk'un yönettiği bir televizyon oyununda rol almış ve sonucu da olumlu olmuştur. Özer'in katılmadığı toplantı sonrasında Semra, eve dönüp ona yapılan tüm övgüleri aktarmıştır. Semra onu Orson Welles ile Laurence Oliver ile bir tutmakta ve Koca K.'nin artık ona kötü rol veremeyeceğini ifade etmektedir (Kür, 2017: 186-187). Tüm bunlar hem başkaları hem de Semra tarafından Özer'in yüceltilmesine örnektir. Bu yüceltme ilerleyen sayfalarda devam etmektedir. Televizyona çıktığından beri Özer'e bir sürü mektup gelmektedir. Özer'in sanatçı olarak yüceltilmesine son örnek yapımcı Ayhan Sözer'in gelip ona teklifte bulunmasıdır. En önemlisi de onu ikinci bir Yılmaz Güney yapacağını söylemesidir (Kür, 2017: 194-195). Burada Özer, diğerinde olduğu gibi dönemin önemli bir sanatçısıyla birlikte verilerek övülmektedir.

Konuyla ilgili öne çıkan diğer bir mevzu ise "ünlü" olma konusudur. Romanlarda sıkça bu konu olumlu ve olumsuz yönüyle ele alınmaktadır. Konu yoğun bir biçimde *Aşamalar* romanında Sevda başta olmak üzere birçok kişinin ağzından değerlendirilmektedir. Örneğin önceden de belirtildiği üzere Samatya'da bir meyhanede buluşulan sanatçı ortamında genç bir ressamın ileride oradaki ünlü sanatçılar gibi olma arzusu aktarılır. Kendisi gelecekte onların ötesine geçip "ünlü" olacağını "ezik" bir mutluluğunu yaşamaktadır. Erhan Bener'in *Kedi ve Ölüm*'ünde de Zahit'in tek arzusu kendinden önceki ressamı aşarak ünlü olmaktır. Yine bu anlamda Orhan Hançerlioğlu'nun hikâyeci Ali'si de ilginç bir örnek teşkil etmektedir. Sekiz aydır yazı yazamayan Ali sorgulamasında yeterince ünlü olmamanın kaygısına değinmektedir. Başkaları tarafından az bilinmesinin (yeterince ünlü olmaması) bir yazarın yazma sürecinde üzerinde yarattığı baskıyı göstermesi açısından önemlidir. Sanatçıların bu çabası en çok da sanatın bireysellik gerektiren bir çabanın ürünü olmasına bağlanabilir. "Sanatsal performanslarda veya yaratılarda güçlü bir sanatsal şahsiyet damgası görme isteği her yerde gözlenebilir. Bireysel ifadenin bu büyü, hatta bazen neredeyse saplantı haline gelen etkisi, kişiler arası tanıma ve değerlendirmeye alakalı evrilmiş bir adaptasyonun sanattaki uzantısı olduğuna kanıttır" (Dutton, 2017:264-265). Güçlü bir şahsiyet damgası göstermek çabasının bir yansıması olarak sanatçı bilinmek ve tanınmak arzusunun içinde taşıyan bir kişiliğe dönüşmektedir denebilir. Bu sayede ise sanatçının ünlü olma çabası başkaları tarafından çalınma arzusu taşıyan "romantik kahraman imgesi"ne dönüşmektedir (Zolberg, 2013: 177). Yazarların eserlerinde, sanatçı kişiler aracılığıyla bu arzuyu sıklıkla ele aldığı görülmektedir.

Sanatın yüceltilmesi ya da değersizleştirilmesi yine özellikle sanat tartışmalarının olduğu romanlarda daha çok öne çıkmaktadır. Selim İleri, Adalet Ağaoğlu, Leyla Erbil, Emine Işın, Muzaffer Buyrukçu, Oğuz Atay gibi yazarların bu konuya değindikleri söylenebilir. Örneğin *Tutsak*'da Ceren, gençlere milletin karakteriyle yoğrulmuş incelik kazanmış sanatı yücelterek kendi yüreklerini dinleyip o sanatı bulmalarını öğütlemektedir. Selim İleri daha önceden de değinildiği üzere *Bir Akşam Alacası*'nda farklı sanatçı kişilikler ağzında güzellik, sanat üzerine birçok tartışma yaptırmakta, bu sırada sanatı yüceltmektedirler denebilir. Değersizleştirilmesine örnek yine “ideoloji” başlığında değindiğimiz bazı konular örnek gösterilebilir. Selim İleri'nin Emre'si ile Adalet Ağaoğlu'nun Tezel'i daha estetik kaygılarla oluşturdukları eserlerinden dolayı ve özellikle “işçi”leri anlatan sanat ürünleri ortaya koymamalarından ötürü solcu gençler tarafından eleştirilmektedirler.

Sanat ve sanatçının yüceltilmesi romanlarda çok sık karşılaşılan durumlardandır. Bu noktada özellikle dönemin koşullarına bağlı olarak Nazım Hikmet'in birçok yazar tarafından çeşitli durumlara gönderme yapılarak yüceltildiği söylenebilir. Nazım Hikmet'ten yola çıkarak yazarların gerçek sanatçı kişileri romanlarında konu ettikleri söylenebilir. Onun bazı eserlerde Baudelaire ya da Yahya Kemal ile karşılaştırılarak okuyucuya aktarıldığı gözlenmektedir. Bunu yanı sıra romanlarda yaratılan kurmaca sanatçı kişiler de okurlar ya da etrafındaki kişiler tarafından yüceltilmektedir. Muzaffer Buyrukçu'nun Ayhan'ı ile Doğan'ı bu şekilde çevrelerinde yüceltilmektedir. Ayhan'a yapılan yüceltme “peygamber” benzetmesi ile yapılmaktadır. Tıpkı yüceltme gibi değersizleştirme de konular arasında bulunmaktadır. Burada yazarın ya da kurmaca kişilikteki sanatçının siyasi görüşü, sanat anlayışı etkili olmaktadır denebilir. Ayrıca yazarların sanatçılarla birlikte “ünlü” olma meselesini metinlerinde ele aldıkları gözlenmektedir. Romandaki kurmaca kişilerin “ünlü” olmak için yaptıkları çabalar ya da onun getirdiği olumlu ya da olumsuz durumlar ele alınmaktadır. Aynı durum sanat için de geçerli olmaktadır. Sanata hangi pencereden bakıldığı onun değersizleştirilmesi ya da yüceltilmesinde etkilidir. Bu noktada “ideoloji” sanatın değersizleştirilmesi ya da yüceltilmesi konusunda yine etkili bir unsur olmaktadır.

SONUÇ

1950-1980 arası Türk edebiyatının farklı alanlarında görülen çeşitlilik romana yansımıştır. Tematik ve teknik anlamda yeni arayışların öne çıktığı romanlar söz konusudur. Buna bağlı olarak sanat ve sanatçının romanlarda çeşitli bakış açılarıyla ele alındığı görülmektedir. Ayrıca romanlara bakıldığında bazı yazarların genel atmosfer, estetik anlayışlarının benzerliği, yakın tarihte kitap yayımlamaları gibi çeşitli nedenler ile sanat dallarına aynı bakış açısıyla yaklaştığı gözlemlenir. Bazı yazarlar ise dünya görüşü ve amaçlarının ayrı olmasından dolayı konuyu farklı farklı ele almaktadır. Burada 1950-1980 yılları arasında Türkiye’deki gelişmelere bağlı olarak yazarın ya da eserlerde yaratılan sanatçı kişilerin siyasi düşünceleri farklılığın oluşmasında etkili olmaktadır. Ayrıca yazarların, yarattıkları kişilerin ait oldukları sınıfları sık sık vurgulamaları yine bu ayrılıkta etkili olmaktadır. Buna ek olarak dönemdeki hâkim edebiyat anlayışları diyebileceğimiz bireyi öne çıkaran sanatçılar ile Toplumcu Gerçekçi bakış açısı eserlerdeki farklılığın başka bir nedenidir.

Edebiyat başlığı altında yer alan “hikâye” bölümünde yazarların ele aldıkları konuların başında “tematik” unsurlar öne çıkmaktadır. Romanlarda hikâye yazma çabası içinde olan yazar kişiler, eserlerinde işleyecekleri konuları etraflı biçimde tartışmaktadır. Özellikle Selim İleri, hikâye ile uğraşan Emre kişisini hem yazdığı hem yazmak istediği konuları değerlendirirken okuyucuya vermektedir. Benzer biçimde Muzaffer Buyrukçu ve Orhan Hançerlioğlu yine roman kişilerinin uğraştığı temel mesele olarak temayı öne çıkarmaktadır. Bu nedenle uzun zamandan beri edebiyatta kurgunun öncelikli ögesi olarak görülen temanın dönem yazarlarında etkisini sürdürdüğünü söylemek mümkündür. Diğer yandan yazarların artık kurmaca-gerçeklik ilişkisini metinlerinde sorunsallaştırdıkları gözlenmektedir. İncelenen tüm metinlerde yazarlar, hikâyelerini yazarken ya da onlar üzerine düşünürken dış gerçekliği kurguya nasıl dâhil ettikleri üzerinde durmaktadır. Selim İleri’nin Emre’si; gerçek dünyaya ait olan çocuklukta yaşadığı acıları yazmakta, kurguya dönüştürmektedir. Muzaffer Buyrukçu’nun Doğan’ı içinde bulunduğu matbaa ortamını hikâyeleştirmeyi tasarlamaktadır. Ayrıca buna ek olarak yazarlar bir adım daha öteye geçip kurmaca içinde kurmacayı metinlerine taşımışlardır. Bilindiği üzere 20. Yüzyıldan sonra sanat eserinin gerçeği temsil ettiği düşüncesi zayıflamış, daha da tartışılır hale gelmiştir. Bu süreçte gerçeğin yerini kurmaca içinde kurmacanın aldığı söylenebilir. Ancak bu yazılan eserleri

postmodernizmden ziyade deneysel roman çizgisinde düşünebiliriz. 1955 yılında ilk basımı yapılan *Ali* romanı bu konuda dikkat çekicidir. Hikâye yazarı *Ali* bir yandan yazarlık ve metin hakkında sorgulamalarını yaparken diğer yandan kurguladığı ürünün belli bölümlerini okuyucu ile paylaşmaktadır. Benzer biçimde 1969’da basılan *Bir Olayın Başlangıcı* romanında Doğan’ın hem gazetede çıkan hem de tasarladığı hikâyeden kesitler yer almaktadır. Sonuç itibariyle bunları yazarların roman kurgusuna dair yeni arayışların bir yansıması olarak düşünmek mümkündür. Hikâye sanatı üzerine romanlarda teknik olarak başka unsurlarla da karşılaşılmaktadır. Bunların başında dil konusu gelmektedir. Eserlerdeki kişiler, özellikle hikâyede kullanacakları sözcükler üzerine düşünürken verilmektedir. Kimisi (Emre) sözcükler üzerine düşünmeden aklına geldiği gibi yazdığını ifade ederken kimisi (Doğan, Ali) ise onları seçerken ki süreci, yaptığı düzeltmeleri okuyucuya göstermektedir. Bu noktada dikkat çekici metin yine *Ali*’dir. İncelenen eserler içinde bu konuyu daha detaylı ele aldığı söylenebilir. Konuyla ilişkili olarak o dönemde “öz Türkçeçiler”in, özellikle Nurullah Ataç’ın yaptığı uygulamaların eleştirildiği gözlenmektedir. Bunun dışında eserlerde yine kurgunun bir parçası olan hikâyenin yapı unsurlarına (olay, kişi, zaman ve mekân) dair değerlendirmeler yapılmaktadır. Örneğin *Ölüm İlişkileri* eserinde Emre hikâyede artık bir ana olay etrafında şekillenen yan olayların anlatımının yeterli olmadığını düşünüp “bilinç akışı”nı çağrıştıracak biçimde gelişi güzel, dağınık iç konuşmaların olması gerektiğini savunur. Anlaşılacağı üzere klasik yerine modern anlatım tekniklerini kullanmaktan bahsetmektedir. Artık yukarıda değinildiği üzere bu dönemde eserlerde yenilik arayışının yansımaları görülmektedir denebilir. Diğer yandan klasik tekniklerle yazmayı tercih eden roman kişileri de mevcuttur. Ali, klasik hikâyelerde olduğu üzere metnin mutlaka bir sonu olması gerektiğini yoksa “kopuk filmlere” benzediğini düşünmektedir. Anlaşılacağı üzere 1950’lerdeki edebiyat dünyasındaki özellikle hikâye türündeki çeşitliliğin romanlarda yer aldığı görülmektedir. Buna ilaveten eserlerde özellikle kişilerin, mekânın ve zamanın tasarlanış süreci diğer teknik unsurlar olarak eserlerde konu edilmiştir. Örneğin Ali, yaratılan hikâyenin okuyucunun gözünde canlanabilmesi için kişi ve mekânın betimlenmesi gerektiği üzerinde durmaktadır. Diğer yandan hikâye sanatı başlığı altında dönemin önemli tartışma konularından olan Toplumcu Gerçekçilik ile bireyi öne çıkaran anlayışın çatışmasına yer verilmektedir. Muzaffer Buyrukçu *Gürültülü Birkaç Saat*’te Ayhan ve çevresindekiler üzerinden

tartışmayı romana taşımıştır. Ayhan toplumcuların yazardan sürekli “nutuk edebiyatı” istemesinden şikâyet etmektedir. Benzer bakış açısı Ali ile Emre de söz konusudur. Bu noktada yazarların genel itibarıyla Toplumcu Gerçekçi sanat anlayışını eleştirdikleri söylenebilir. Ayrıca yazarın, eleştirilenler içinde bulunduğu, çevresinden etkilenmesi, sanatçıları arasındaki çekişmeler yine hikâye sanatı ile ilgili öne çıkan konulardır.

Roman bölümünde özellikle yazarların kurmaca dünyayı öne çıkaracak biçimde konuyu işlediği görülmektedir. Adalet Ağaoğlu, Oğuz Atay, Selim İleri, Pınar Kür gibi modernist çizgideki yazarların roman yazma sürecini eserlerine dâhil ettikleri ve böylece roman sanatını sorun haline getirdiklerini söylemek mümkündür. Örneğin Adalet Ağaoğlu, edebiyat bilimcilerin *Yazsonu* romanını üst kurmaca ve postmodern bir ürün olarak değerlendirmelerinden duyduğu heyecanı okuyucu ile paylaşmaktadır. Bu noktada 1970’lerden sonra yazarların eserlerinde bu teknikleri bilinçli bir biçimde bilerek ve isteyerek kullandıkları söylenebilir. İncelenen yazarların tıpkı hikâyede olduğu gibi hemen hepsi yarattıkları kurmaca içinde kurmacalığa vurgu yapacak biçimde yazar kişilerin yazma süreçlerini, ortaya koydukları metinleri romana dâhil etmektedir. *Yazsonu* bir yandan eserin yazılışını bir yandan da romanın taslak metinleri içeren bir metindir. Ayrıca buna bağlı olarak eserlerde okuyucunun elinde tuttuğu metnin yazar kişinin ürünü olduğu hissi yine okuyucuya verilmeye çalışılan başka bir özelliktir. Mesela Halide Edip Adıvar girişte roman kişisine dair bilgileri verdikten sonra kalan kısmın onun romanı olduğunu okuyucuya bildirmektedir. Bu süreçte yine hikâyede olduğu gibi “roman sanatı” üzerine yazarların bazı konular üzerinde durdukları gözlenmektedir. Örneğin Pınar Kür’ün *Semra*’sı başından geçen anıları, gerçekleri kurmacaya dönüştürürken zorlandığı yerler üzerinde durmaktadır. Zorlanmasını ise yazar olmamasına bağlamaktadır. Pınar Kür, giriş kısmında bunu bilinçli olarak yaptığını belirtmektedir. Bu şekilde daha önce değinildiği üzere yazarların gerçeklik, kurgu, kurmaca ilişkisini sorunsallaştırdıkları söylenebilir. Konuyla bağlantılı olarak romanlarda teknik ile ilgili özellikle “anlatıcı” üzerinde durulmaktadır. Bilindiği üzere klasik roman kurgusuna sahip eserlerde genelde III. tekil (O) anlatıcı ya da I. tekil (Ben) anlatıcı kullanılmaktadır. İncelenen hemen hemen tüm yazarlar metinlerde kurgu sorunları hakkında düşünürken anlatıcıyı da mesele edinmektedir. Örneğin Pınar Kür romanın girişinde O anlatıcı ile *Semra*’nın Ayşe adıyla sahnede oynadığı bir oyunu aktarır. Ardından *Semra* araya girip roman yazma ile ilgili

sorgulamalar yaptığı kısımda bu sefer nedenleriyle birlikte Ben anlatıcı kulanacağını belirtir ve devamında bu anlatıcı ile konuları anlatmaya devam eder. Ferti Edgü, anlatıcı üzerine düz yazıda yaptığı denemelerin bir benzerini romanında da uygulamaktadır. Aynı konuyu önce Ben anlatıcı ile sonra O anlatıcı ile aktarmaktadır. Anlaşılacağı üzere romanın kurgusuyla birlikte anlatıcı yazarların eserlerinde tartıştıkları bir konuya dönüşmüştür. Eserlerde yer alan bu tartışmaları sonraki dönemde etkili olaya başlayan postmodern anlatıya hazırlık olarak düşünmek mümkündür. Bunun yanı sıra romandaki yazar kişilerin olay örgüsü, kişi, zaman ve mekân üzerine durdukları görülmektedir. Örneğin *Küçük Oyuncu*'nun Semra'sı, yazarların her şeyi bildikleri halde olay örgüsünü nasıl kurguladıklarını merak etmektedir. Benzer biçimde *Yazsonu* romanında anlatıcı yazarın kafasında tasarı halindeki mekân, zaman ve kişinin aşama aşama bir metne dönüşmesini tüm yönleriyle görebilmek mümkündür. Eserlerde ele alınan diğer bir mesele dil olmaktadır. Yazarlar, seçtikleri konuya uygun üslup ya da dil bulma çabalarını yine romana taşımışlardır. Örneğin Oğuz Atay bu konuyu ironik bir üslupla okuyucuya verir. Selim; Turgut'un biyografisine uygun bir üslubu, yaslandığı kitaplıkta sanki kitaplardan ona gizemli bir biçimde geçmiş gibisine bir anda komik bir biçimde buluverir. Selim İleri'nin Emre'si ise yazar olarak dil ile ilgili tüm hesaplaşmalarını retorik kavramıyla birlikte sunmaktadır. Okuyucu doğrudan bir retorik çalışması olarak aynı cümlenin farklı yazılışları üzerine düşünen yazar Emre ile karşı karşıyadır. Bununla birlikte yine hikâyede olduğu gibi yapıya ait olay örgüsü, kişi, zaman ve mekân unsurları roman kişilerinin ele aldığı diğer konulardır. Diğer önemli bir nokta romanlarda karşılaşılan “ön söz” ya da “son söz”lerin kurmacılığa vurgu yapılan bölümler olarak romanlarda kullanılmasıdır. Doğrudan bu başlıkla verilmese bile Oğuz Atay'ın *Tutunamayanları*'ı buna en iyi örnektir. Aynı şekilde *O/Hakkaride Bir Mevsim*'de karşılaşılan bu bölümler aynı amaca hizmet etmektedir. Diğer yazarların, yine kurguya dair açıklamaları öne çıkardıkları benzer bölümleri girişte romanlarına dâhil ettikleri görülmektedir. Hikâyede olduğu gibi burada yine ideolojinin edebiyata yansımaları söz konusudur. Özellikle Selim İleri bu konuyu romanlarında sıkça ve etraflıca dile getiren yazar olmuştur. Anlaşılacağı üzere bu dönemde kurmacaya dair konular her yönüyle yazarların romanlarında tartıştıkları meseleler haline gelmiştir. Romanlarda “şiir” konusunun temelde iki biçimde işlendiğini söylemek mümkündür. Birincisinde daha çok dönemin siyasi yapısına uygun olarak şiir ve şairler ideolojiyle

birlikte düşünölmüştür. Örneğın Adalet Ağaoğlu özellikle *Ölmeye Yatmak* romanında hem sol hem de sağ ideolojinin şiire yansıdığı noktaları ve bu şiirlerin hangi amaçlarla yazıldığını ele almaktadır. Bir yanda İlhan ve onun milliyetçi duygularla okuduğı, yazdığı şiirler yer almaktadır. Diğer yanda ise kız kardeşi Aysel'in Nazım Hikmet'e hayranlığı dile getirilmektedir. İncelenen romanların birçoğunda Nazım Hikmet kimi zaman şiiriyle kimi zaman ise yaşamıyla, ideolojiyle bağlantılı bir figür olarak ele alınmıştır. *Tutsak* romanında Kerkük'te solcu yazarlarla birlikte Nazım Hikmet'in şiirlerinin yayımlanması Tarık tarafından eleştirilmiştir. Öte yandan *Yarın Yarın*'da Josette, Selim'in kendi toplumunun sanatçısı olan Nazım Hikmet'i yeterince bilmemesini yermektedir. Genelde romanlarda yine ideolojik bakış açısıyla o başka şairlerle karşılaştırılarak okuyucuya verilmiştir. Daha önce değinildiği gibi bunlar Yahya Kemal, Ahmet Haşım, Charles Baudelaire'dir. Anlaşılacağı üzere dönem eserlerinde şiir, şair genelde ideolojik bir perspektifle okuyucuya sunulmuştur. Diğer yandan eserlerde insanın duygu dünyasındaki durumları anlatabilmek için yazarlar şiir sanatına başvururlar. *Yazsonu* romanında şiirin bu yönü detaylı bir biçimde okuyucuya sunulmaktadır. Doğan'ın okuduğı şiirden etkilenen Nermin, insana ait duyguları ve düşünceleri söze dökebildikleri için şairlerin iyi ki var olduklarını dile getirmektedir. Bunlara ilaveten eserler arasında hikâye ve romanda olduğu gibi şairi merkeze alıp onu anlatan “şair romanı” diyebileceğimiz metinler söz konusudur. *Vatandaş* ile *Karartma Geceleri* bu tarz romanlara örnektir. Bu eserlerde şairlerin şiir yazma süreçleri her yönüyle konu edilmektedir. Bahsedilen eserler başta olmak üzere romanlarda şiire dair tematik ve teknik meseleler üzerinde durulmaktadır. *Aşamalar* romanında Halil İrmak'ın şiirlerinin teması, İkinci Dünya savaşı yıllarında bireyselden çok toplumsal konulardır. *Karartma Geceleri*'nde ise Mustafa işleyeceği yeni konu için biçim arayışına girmektedir. Ancak dönemin genel havasına uyarak biçimle uğraşmak yerine yine özü önemsemektedir. Ayrıca şiirinde serbest ölçüyü tercih edip konuşma diline yakın ifadeler ile yazmayı tercih etmektedir. Buna ilaveten şiirlerde “aruz vezni” kullanmak meselesi yine yazarların üzerinde durduğu bir konu olmaktadır. Örneğın Çetin Altan *Viski* romanında “Ukala Bücür” etrafındaki şairlerden bir cümlenin aruz veznini bulmasını istemektedir. Özetle yazarlar kendi sanat anlayışlarını ima edecek biçimde, metinlerde temaya ve biçime dair açıklamalara, tartışmalara yer vermişlerdir. Ayrıca edebiyat tarihinde yer almış divan edebiyatı, 1940 Toplumcu şiir, İkinci Yeni

şiri gibi konular da ele alınmıştır. Bu noktada özellikle 1950’lerde edebiyat dünyasında var olan İkinci Yeni etrafındaki tartışmalar eserlere yansımıştır. Aynı biçimde divan edebiyatına olumlu ya da olumsuz yaklaşımlar yine yazarların eserlerinde yer almıştır. Sevinç Çokum’un *Zor* romanında müfettişin, öğrencilere divan edebiyatının öğretilmesine gerek olmadığını düşünmesi buna örnek gösterilebilir. Yazarın dünya görüşü, sanat anlayışı bu konulara yaklaşımda çoğu zaman etkili olmuştur.

“Dans” bölümünde yazarların onu daha çok günlük yaşamdaki yeriyile değerlendikleri söylenebilir. Bu anlamda romanlarda daha çok dekor özelliği göstermektedir. Örneğin “dans etmek” bir eğlence ya da bir çiftin yakınlaşmasına aracı olan bir eylem olarak konu edilmektedir. İncelediğimiz eserlerde ise farklı bakış açıları ile “dans” sanatının okuyucuya yansıtıldığı söylenebilir. Tarık Buğra’nın *İbiş’in Rüyası* eserinde daha çok dönemin gerçeklerine uygun biçimde kanto ve kantocuların sahne yaşamı yansıtılmaktadır. Kantocuların seçiminden sahneye çıkıp sanatlarını icra etme sürecine kadar tüm ayrıntılar eserde işlenmiştir. Özellikle sahne arkasında ve önünde olanlar oyunun sergilenmesi sırasında okuyucuya verilmektedir. Bu noktada özellikle seyircinin kantocu kadınlara bakışı sanat-cinsiyet ilişkisi açısından dikkat çekici olmaktadır. Adalet Ağaoğlu ise romanın genel konusuna uygun biçimde dansın bir modernlik, batılılaşma göstergesi olduğu üzerinde durmaktadır. Romanın girişinde müsamere sırasında Cumhuriyet’in idealist Öğretmeni Dünder Bey tarafından planlanan ve çocuklara yaptırılan modern danslar ironik bir dille okuyucuya verilmektedir. Bu şekilde Ağaoğlu’nun tüm romana yayılan toplumun modernleşme çabasını eleştirdiği görülmektedir.

“Heykel” sanatı romanlarda daha çok ideolojik boyutuyla ele alınmaktadır. Özellikle Oğuz Atay’ın ifadesiyle “büyük adamların” valiler, kaymakamlar ya da başka kişiler tarafından siyasi ve ideolojik amaçlarla köy, kasaba ya da kent meydanlarına dikilmesi ve bunun toplumda yarattığı hava meselenin özünü oluşturmaktadır. Örneğin *Yılanların Öcü*’nde vali tarafından barışın sembolü olarak dikilmesi amaçlanan heykel için muhtar aracılığıyla para toplanması köy halkı için başlı başına bir problem olmaktadır. Aynı şekilde *Ölmeye Yatmak*’ta Adapazarı kaymakamı yenilikçi tutumunun bir yansıması olarak on altı adet heykeli köyler dâhil olmak üzere çeşitli mekânlara dikmeyi amaçlamaktadır. Bu şekilde yazarlar bir yandan bürokrasinin bu heykelleri dikme amaçlarını sorgularken diğer yandan da ortaya çıkan ironik tabloyu okuyucuya

sunmaktadır. Aynı zamanda özellikle Adalet Ağaoğlu ile Oğuz Atay, “Güven Park Anıtı” ile bir yandan Türk modernleşmesini bir yandan ise heykellerde yansıtılan figürler üzerinden Türk kimliği hakkında sorgulamalar yapmaktadırlar. Ayrıca heykelin maddi boyutu, sanat-piyasa ilişkisi doğrultusunda ele alınmıştır. Özellikle onun maddi getirisinin sanatçılara sağladığı imkânlar bazı romanlarda konu edilmiştir. Romanda yapı unsurları arasında yer alan mekândan farklı olarak “mimarî”ye bir “sanat” perspektifinden yaklaşan eserlere bakıldığında daha çok bu sanat “medeniyet” ve “modernleşme” etrafında düşünülmüştür. 1950’lerden sonra hızlı şehirleşmeyle birlikte ortaya çıkan gecekondu kültürü ve apartmanlarla başlayan estetik bozulma romancıların özellikle ilgilendiği bir konu olmuştur. Selim İleri, yarattığı mimar Göksel karakteri ile yok olan “yalı kültürü” ve bununla doğrudan bağlantılı toplumsal yaşamdaki bozulmayı anlatmaktadır. Pendik’e kurulan tersane ile Boğaz’ın kenarına dikilen apartmanlar bu süreçte özellikle vurgulanan mimarî bozulmalardır. Benzer biçimde Tanpınar da Hayri İrdal üzerinden modernleşmeyle ilgili eleştirisini dile getirmektedir. Hayri İrdal mahalleye yapılan apartmanları modern mimarî, modern konforu ve modern insanı sevdiği için olumlu bir durum olarak görmektedir. Ayrıca Saatleri Ayarlama Enstitüsü için açılan yarışmadan İrdal’ın onu tasarlamasına kadar olan süreç yine aynı ironik yaklaşımla okuyucuya aktarılmaktadır. Kısacası mimarî sanatı incelenen romanlarda modernleşme ve medeniyet değişiminin anlatımı için kullanılmıştır.

Romanlarda “müzik” sanatı yine mimarîye benzer bakış açısıyla okuyucuya sunulmaktadır. İncelenen romanlarda yazarlar genel olarak dekor amaçlı kişileri müzik dinlerken ya da söylerken okuyucuya sunmaktadır. Bu amacın dışında “sanat” diye bakıldığında özellikle “medeniyet”, “kültür” ile birlikte düşünülen bir tür olmuştur. Özellikle Selim İleri, Ahmet Hamdi Tanpınar, Muzaffer Buyrukçu benzer bakış açıları getirmiştir. Örneğin Ahmet Hamdi Tanpınar onun daha çok bir medeniyetin ve “büyük cemiyetin parçası” olduğunu *Mahur Beste*’de farklı kişiler aracılığıyla sunmuştur. Diğerlerinde yine bu bakışın benzerlerinin olduğu söylenebilir. Hem Muzaffer Buyrukçu hem Selim İleri Batı ve Doğu’nun temsili olarak müzik sanatını kullanmaktadır. Ayrıca her ikisi de gecekondu, çarpık şehirleşmeyle birlikte ortaya çıkan kültür erozyonunu müzik üzerinden okuyucuya aktarmaktadır. *Gürültülü Birkaç Saat*’in ve *Bir Akşam Alacası*’nın ortak ifadesi olan “minibüs müziği” bu amaçla kullanılmakta ve ona göre kültüre dair sosyolojik değerlendirmeler yapılmaktadır.

Romanlarda özellikle “ressam” olan roman kişilerinin çokça bulunduğu gözlenmektedir. Ayrıca yazarların hem ressamları hem de onların dünyasını, ortaya koydukları ürünleri daha yakından anlatabildikleri görülmektedir. Bu nedenle resim sanatı farklı bakış açıları ile romanlarda yer almıştır. Öncelikli olarak yazarların eserlerinde resim sanatı ile ilgili bazı tematik ve teknik konulara girebildikleri görülmektedir. Örneğin Adalet Ağaoğlu’nun Tezel’in satmak için yaptığı resimlerde işlediği temayı, anasının eteğine yapışmış dilenci çocuk resmi, okuyucu ile paylaşır. Benzer biçimde Selim İleri’nin Belkıs’ı ekmek ile soğan resmini inşaat işçilerinden esinlenerek yaptığını belirtmektedir. Öte yandan yazarlar, yarattıkları ressam kişilerin konularını işlerken kullandıkları teknikler üzerinde de durmaktadırlar. Melih Cevdet Anday’ın *Raziye*’sinde ressam yeğen doğayı nasıl resmetmesi gerektiğini teknik boyutlarıyla sorgulamaktadır. Oğuz Atay ise Selim’in Günsel’i ile tanıştıktan sonra resmindeki değişimi anlatırken yine teknik konulara değinmektedir. Selim çini mürekkebi kullandığından, ışık ve gölge meselesini daha çözemediğinden vb. bahsetmektedir. Resim sanatı ile ilgili öne çıkan başka bir konu sanatın ideoloji ve modernleşme ile olan ilişkisidir. Diğer bölümlerde olduğu gibi burada yine yazarlar, ressamlar ve ortaya koydukları eserler üzerinden işlemişlerdir. Oğuz Atay’ın ressam Hüseyin Bezenel’i bir tutunamayan sanatçı profili oluşturup modernleşme eleştirisi olarak okuyucuya sunduğu söylenebilir. Adalet Ağaoğlu ise Aydın kişisinin modernleşme çabasını roman, dans vb. alanlarda olduğu gibi resim sanatı üzerinden de göstermektedir. Benzer yaklaşımları resim sanatı ile ideoloji ilişkisinde görmek mümkündür. *Tutsak* romanında Ceren’in Tarık’ın Turancılık düşüncesinden etkilenerek bu uğurda resim yapmayı amaçlaması konuya örnek verilebilir. Ayrıca resim sanatı konusunda öne çıkan diğer bir mesele ressamlığın meslek olarak algılanmamasıdır. Tezel, Selim, Ceren, Belkıs tüm bu roman kişileri benzer biçimde yakın çevrelerinden ya da toplumda yaptıkları sanat uğraşısının bir meslek olarak görülmemesini eleştirmektedir. Buna bağlı olarak sanatçıların maddi koşulları yine işlenen konular arasındadır. *Kedi ve Ölüm*’de Zahit’in resimlerindeki değişimin bir nedeni de günlük yaşamı sürdürebilmesi için gerekli olan maddi koşullardır. Belkıs ise ailesinin maddi desteği olmasa içinde bulunduğu imkânları sağlamakta zorlanacaktır. Kısacası eserlerde bir yandan sanatın inceliklerine dair sorgulamalar yapılırken diğer yandan da ressam olmanın maddi ve manevi zorlukları okuyucuya verilmektedir.

“Sinema” bu dönemde rağbet gören bir sanat olmasından dolayı romanlarda sık sık ele alınmıştır. Ancak genel olarak sinema, eğlence kültürünün bir parçası olarak ve güzel vakit geçirilen bir mekân şeklinde değerlendirilmiştir. Bunun yanı sıra sinemanın bir sanat ürünü olarak ele alındığı romanlar söz konusudur. Yazarların dikkat çektiği birkaç nokta öne çıkmaktadır. Bunlardan ilki sinemanın izleyici üzerindeki etkisidir. Hemen hemen tüm eserlerde bu etki üzerinde durulduğu söylenebilir. Özellikle Oktay Akbal’ın ifadesiyle onun “afyon” gibi kişileri büyüdü bir atmosfere sokması yazarlar için önemli olmuştur. Konuyla alakalı Yusuf Atılgan’ın C.’si bu büyülenmenin etkisinde kalmış hatta bir çeşit “katarsis” yaşamış, “sinemadan çıkmış insan”nın özelliklerini detaylı bir biçimde anlatmıştır. Bir sonraki aşamada kocaman sinemalar yapıp insanlara buralarda iyi filmler izleterek onların olumlu yönde sanattan etkilenmesini önermektedir. Sinemanın bu büyüdü etkisi roman kişilerinin kendileri ya da etraflarındaki insanları perdedeki oyuncularla özdeşleştirmesiyle devam etmektedir. *Çocukluğumun Soğuk Geceleri*’nde anlatıcı-kışı *Guguk Kuşu* filminde kendisiyle aynı süreçleri geçiren oyuncuyla sıkı bir bağ kurmaktadır. *Suçumuz İnsan Olmak*’ta Nedret kendini bir sinema afişindeki oyuncunun yerine koymaktadır. Bu şekilde gerçeklerden, bulunduğu mekândan ya da zamandan kaçmak isteyen roman kişileri çareyi sinemada aramaktadır. Diğer yandan yazarlar tıpkı diğerlerinde olduğu gibi sinema sanatında kurmaca gerçeklik ilişkisini gündeme getirmektedir. Çoğu zaman sinemanın kurmacalığı ön plana çıkarılırken gerçekle olan farkı gündeme getirilmektedir. Bu konuda örnek gösterilecek metinlerden biri *Sokaktaki Adam*’dır. Hasan sinemada kurmaca olduğu için her şeyin “mülayim” karşılandığına vurgu yapmaktadır. Gerçek yaşamda bir “orospuyu” herkes küçümserken sinemanın kurgusu içinde daha farklı algılandığına dikkat çekmektedir. Benzer biçimde Yusuf Atılgan’ın *Zebercet*’i kurmacaya vurgu yaparak izlediği filmin söylediği ya da sunduğu yalana herkesin çabucak inandığını ifade etmektedir. Dönemin havasına uygun olarak sinema sanatı ideolojiyle olan ilişkisiyle sunulmaktadır. Faik Baysal’ın *Drina’da Son Gün*’de anlatıcı Almanların Stalin’e karşı sinemayı propaganda amacıyla kullandıklarına değinmektedir. *Bıçağın Ucu* romanında da sanatla ideoloji ilişkisine birçok örnek verilebilmektedir. Bunlardan biri ise Halim’in rol aldığı ve öldürülen bir öğretmenin anlatıldığı *Nankör Topraklar* bir hafta içinde yasaklanmasıdır. Ayrıca diğer sanatlarda olduğu gibi sanatçıların maddi koşulları sinemayla birlikte ele alınmaktadır. Biraz önce değinilen Halim kişisi felsefe öğretmeni

Doğan Bey tarafından ailesinin ekonomik koşulları iyi olduğu için sinemaya yönlendirilir. Doğan Bey sanatçıların yaşadığı zorlukların farkındadır ki Halim ve arkadaşları bunu hatırlatır biçimde en çok içinde buldukları maddi koşulları dile getirmektedir. Buna bağlı olarak romanda sinema oyuncularını için kullanılan ifade “meteliksiz aktörler”dir. Sinema konusunda yazarların dikkat çektikleri başka bir unsur ise onun şehirle olan ilişkisidir. Roman kişilerinin hemen hepsi taşradan şehre geldiklerinde sinema ile tanışmaktadır. Konunun döneme uygun olarak 1950’lerde başlayan şehirleşmeyle bir bağı olduğu söylenebilir. *Çocukluğun Soğuk Geceleri*’nin sinemada anlatıcı kişisi henüz “taşra bahçelerinin ağaçları altındaki durgunluğu yaşarken” kız kardeşi Süm kent yaşamına çoktan alışmıştır. Benzer şekilde *Tutunamayanlar*’da Selim, *Döner Ayna*’da Hanife yine şehre gelince sinemayla tanışmışlar ve onun etkisinde kalmışlardır.

İncelenen romanlar arasında doğrudan “tiyatro” sanatını ve sanatçıları konu edinen eserler bulunmaktadır. Bu metinlerde tiyatronun provadan sahnelenişine kadar her yönüne değinildiği gözlemlenir. Oyunculuk, seyirci, sahne, kulis vb. yazarların ele aldığı konular arasındadır. Reşat Nuri Güntekin’in *Son Sığınak*, Pınar Kür’ün *Küçük Oyuncu*, Tarık Buğra’nın *İbiş’in Rüyası* tamamen kurgusunu tiyatro sanatı üzerine kurmuş metinlerdir. Eserlerde tiyatro ile ilgili öne çıkan ilk konu kurmaca içinde kurmacanın bir başka yöntemi olarak tiyatronun prova sürecinin ve oyunun oynanmasının anlatıma dâhil edilmesidir. Yazarlar bir biçimde sahnede canlandırılan oyunu olduğu gibi anlatarak bunu yapmaktadır. Pınar Kür’ün *Küçük Oyuncu*’su doğrudan tiyatro eserinin oyuncular tarafından sahnede oynanması ile başlamaktadır. Benzer biçim *İbiş’in Rüyası*’nda “Bu Gece ve Her Gece” bölümü oyunun sahnelenişini aktarmaktadır. Bu sahnelenişin farklı bir teknikle anlatılışı ise Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar*’ındadır. Tüm romana yayılan “oyun” meselesi burada yine başvuru olan bir unsur olmaktadır. Aynı anda tiyatro oyunun sahnelenişini ile futbol maçıının anlatımı bir arada yapılmaktadır. Anlatımı yapan kişi ise bir spikerdir. Kurmaca içinde kurmaca, oyun içinde oyun hatta türler arasında geçişe kadar birçok teknik, yöntem bir aradadır. Oğuz Atay aynı zamanda eserlerinde tiyatro biçiminde yazılmış kısımları yine türler arasındaki geçişe örnek olacak şekilde sıkça kullanmaktadır. Özellikle *Tehlikeli Oyunlar*’da bu yöntemin uygulandığı görülmektedir. Eserlerle tiyatro konusunda öne çıkan başka bir mesele oyunculuk üzerinedir. Yazarlar, oyuncu olma sürecinde kişilerin

karşılaştıkları her durumu ortaya koymuşlardır. Bunların ilki yine diğer sanatlarda değinildiği gibi oyunculuğun meslek olarak algılanmaması meselesidir. Erkek ya da kadın oyuncu olmak isteyen roman kişileri çevresindekiler tarafından çeşitli nedenlerle bu düşüncelerinden uzaklaştırılmaya çalışılmıştır. Romanlarda *Son Sığınak*'ın Makbule'si, *İbiş'in Rüyası*'nın Nahit'i ve *Tehlikeli Oyunlar*'ın Hüsametdin Albay'ı aileleri (özellikle babaları) tarafından tiyatroyla uğraşması engellenen kişilerdir. Oyunculukla ilgili öne çıkan diğer bir unsur ise aralarındaki rekabettir. Kuliste ya da sahnede oyuncuların birbirlerini kıskanması ve birinin diğerine çıkarttığı zorluklar konu edilmektedir. Bu rekabet konusu hemen hemen incelenen tüm romanlarda değinilen husustur. Diğer bir konu ise oyuncunun “ünlü olma”sı ve tiyatro sanatının maddi boyutu çeşitli bakış açıları ile sunulmaktadır. “İyi oyuncu olma” ile “ünlü olma” arasındaki temel farklara Pınar Kür *Küçük Oyuncu*'da ayrıntılarıyla ele alınmaktadır. Tiyatronun maddi boyutu genelde yaşanan zorluklar üzerinedir. Bu zorluklar *Son Sığınak*, *İbiş'in Rüyası*'nda ele alınmaktadır. Tam tersine *Tutunamayanlar*'da ise Necati oyundan kazandığı para ile kendisine bir kat alabilmektedir. İncelenen romanlarda tiyatro izleyicisi üzerinde de sıklıkla durulmaktadır. Örneğin *Son Sığınak*'ta yüksek oyunlar sergilemek için Anadolu turnesine çıkan tiyatro ekibi izleyiciden gelen tepkiler nedeniyle tuluat tiyatrosu sergilemek zorunda kalmaktadır. Kısacası olumlu ya da olumsuz izleyicinin tiyatroya etkisini yazarlar eserlerinde konu edinmişleridir. İncelenen eserlerde “geleneksel sanatlar” ve “zanaat” konusu çok fazla yer bulabilmiş değildir. İncelenen romanlarda minyatür daha çok yapılan benzetmenin bir ögesi niteliğinde yer almıştır. Sanat olarak düşünülüp ele alınan eserlerde ise onun bir kültür ve medeniyet unsuru olması üzerinde durulmuştur. Bunlar arasında dikkati çeken Aziz Nesin'in *Surname*'sidir. Bu romandan parodi ve pastiş teknikleri ile surnamelere gönderme yapılırken onların içinde yer alan minyatürler de unutulmamıştır. Eserde yer yer ansiklopedik bilgiler ile surnamelere ve minyatürlere değinilmiştir. İncelenen romanlarda zanaat ise olumlu bir bakış açısıyla okuyucuya sunulmaktadır. Ayrıca başlangıçta değinilen sanat ile zanaat ayrımına yazarların önem vermediği görülmektedir. Onun daha çok sanatın bir parçası gibi görme düşüncesi ağır basmaktadır. Örneğin Ahmet Hamdi Tanpınar, zanaat konusunda onun önemli bir özelliği olan usta-çırak ilişkisine dikkat çekmektedir. Aynı zamanda ustanın sadece zanaatını değil yaşam tecrübesini çırağına aktarması yine ele aldığı diğer bir yönüdür.

İleri bu konuyla ilgili olarak daha çok geleneği temsil ettiklerinden dolayı değerinin bilinmesi gerektiği düşüncesi öne çıkmaktadır. Selim İleri ise diğer konularda olduğu gibi zanaatla uğraşanların toplumsal konumlarına ve zanaatın sanatla olan ilişkisine dikkat çekmektedir.

Çalışmanın dördüncü bölümde anlaşılacağı üzere romanlarda sanat ve sanatçı başlığında öne çıkan belli başlı konular olduğu gözlenmektedir. Sanat konusuna yazarların kimi zaman kendileri kimi zamanda yarattıkları sanatçı kişiliklerle bir bakış açısı sundukları söylenebilir. Bu başlık altında öne çıkan ilk konu onu tanımlama çabasıdır. Her ne kadar incelenen metinler kurmaca olsa bile satır aralarında düz yazı metinlerinde olduğu gibi yazarların kendi sanat tanımlarına yer verdikleri görülmektedir. Ayrıca benzer bakış açısıyla hikâye, roman, şiir vb. türlerin yine eserlerde tanımlandığı söylenebilir. Sanatın tanımından sonra yazarlar ortaya koydukları ürünlerde onun amacını ifade etmişlerdir. Kimi romanda amaç doğrudan ifadelerle verilirken kiminde ise daha soyut ve dolaylı yollardan izah edilmektedir. Mesela Tahsin Yücel'in Şaban'ı birinci yolu tercih ederken, Adalet Ağaoğlu'nun Tezel'i ikincisini yöntem olarak kullanmaktadır. Ayrıca eserlerde türlere ilişkin estetik ve teknik unsurlara değinildiği görülmektedir. Özellikle yukarıda değinildiği üzere hikâye, roman ve şiir başlıklarında tematik ve teknik konuların öne çıktığı söylenebilir. Örneğin kimi romanlarda İkinci Yeni şiiri tartışmaları hem tematik hem de teknik unsurlar göz önünde bulundurularak yapılmaktadır.

Sanatçı konusu ise romanlarda işlerken yazarlar, sanat başlığında olduğu gibi onu tanımlama çabası içindedir. Bu tanım yapılırken yazarların dünya görüşü, düşünce yapısı, sanata bakışı vb. öğeler etkili olmaktadır. Örneğin Rıfat Ilgaz'ın Mustafa'sı toplumcu sanat anlayışından dolayı herkesten önce gerçekleri ilk söyleyenin sanatçıları olduğunu ifade etmektedir. Melih Cevdet Anday'ın ressam Fikri'si ise onu büyülü diye nitelediği sanata bağlı bir kişi olarak görmektedir. Sanatçı ile ilgili diğer bir konu ise onların eserlerini ortaya koyma süreçlerinin anlatımıdır. Bu konu 1970'lerde daha önce değindiğimiz gerçeklik-kurmaca ilişkisinin tartışmaya açılmasının metinlerdeki yansımaları olarak düşünülebilir. Buna bağlı olarak kimisinde yazarlar hikâye ya da roman yazarken kimisinde şairler şiirlerini kurgularken kimisinde ise ressamlar resimlerini yaparken konu edilmektedir. Benzer biçimde bir sanatçının ortaya koyduğu ürünü yayımlama ya da sergileme süreci yine ele alınan meseleler arasındadır. Bu dönem eserlerin bazılarında yazarların, sanatçının dünyasını etraflı bir biçimde ortaya

koyabilmek için yayım ya da sergi aşamasını romana dâhil ettikleri gözlenmektedir. Bu konuda öne çıkan Muzaffer Buyrukçu'nun *Bir Olayın Başlangıcı* adlı romanıdır. Romanda genç bir yazar adayı Doğan'ın hikâyesini yayımlama süreci ve sonrası ayrıntılı biçimde aktarılmaktadır. Ele aldığımız bu konularla doğrudan ilişkili biçimde yine bu dönemde “sanatçı romanı” tarzında yazılmış eserler söz konusudur. Çocukluktan başlayıp tiyatro sahnesine çıkıp oyunlar sergileyene kadar tüm süreci anlatan *İbiş'in Rüyası* bu tarz romanlara örnektir. Sanatçının uğraşısının bir meslek olarak algılanması yazarların üzerinde durduğu diğer bir konudur. Sanatla uğraşmak isteyen kişilerin karşısına bu konu bir sorun olarak çıkmaktadır. Özellikle aile çevresindeki anne, baba ya da ağabey gibi kişiler onların sanatı bir meslek olarak edinmelerine karşı çıkmakta ve çoğu zaman onlara engel olmaktadır. Bunun sebeplerinden biri sanatçıların maddi koşullarıdır. Ailelerde ya da toplumdaki genel algı sanatçının maddi kazancının yeterli olmayacağı ve “aç kalacağı” üzerinedir. Diğer bir sebep ise sanatın toplumda herkes tarafından kabul ya da kıymet gören bir uğraşı olmamasıdır. Sanatçılar arasındaki rekabet ise öne çıkan diğer bir başlıktır. Konu toplumcu ya da bireyci anlayışa sahip olup olmadığı fark etmeden hemen her metinde ele alınmaktadır. Rekabet romanlara daha çok “kıskançlık” şeklinde yansımaktadır. Sanatçılar arasındaki bu kıskançlık onların birbirinin arkasından oyunlar çevirmeye ya da birbirlerine sert eleştiriler yapmalarına neden olmaktadır. *Ali* romanı bu oyunlara okuyucuya göstermesi açısından iyi örnektir. Başka eserlerde de benzer örnekleri görmek mümkündür. *İbiş'in Rüyası*'nda okuyucu roman boyunca Sadi Rıza'nın Naşit'e olan kıskançlığına şahit olmaktadır.

İncelenen romanlarda öne çıkan diğer bir başlık sanat-alımlayıcı ilişkisidir. Romanlarda sanatçının arkadaşı, sergiyi dolaşan kişi ya da perdedeki filmi izleyen biri olarak okuyucu karşısına çıkmakta ve eserler hakkındaki düşüncelerini paylaşmaktadır. Burada bazen okurundan memnun bazen de ona tahammülü olmayan sanatçılardan bahsetmek mümkündür. Aynı şekilde sanatçıya tepkisini sert biçimde gösteren alımlayıcılar mevcuttur. Alımlayıcının sanat üzerine yaptığı yorumlarda diğer konularda olduğu gibi ideolojik yaklaşım da etkili olmaktadır. Tezer'in resmini ya da Emre'nin hikâyelerini sert dille eleştirip tepki gösterenler bunun sebebini ideolojik nedenlere bağlayarak açıklamaktadır. Ayrıca bir yönüyle alımlayıcı olan eleştirmenler hakkındaki düşüncelere de romanlarda yer verilmektedir. Yazarlar romanlarda yarattıkları eleştirmen kimliğine

sahip kişiler üzerinden yorumlarını ortaya koyarlar. Genelde yazarların eleştirmenlere tutumu olumsuzdur denebilir. Bu noktada Oğuz Atay'ın onlar için kullandığı imge dikkat çekmektedir. Turgut onları eserlerine yapacakları olumsuz yorumlar nedeniyle “karga” diye nitelemektedir.

Konuyla ilgili romanlarda öne çıkan diğer bir başlık ise sanat-cinsiyet ilişkisidir. Bu konuda kadın yazarların, eserlerinde erkek sanatçıların tavırlarını sert bir dille eleştirdikleri görülmektedir. Bu konuda öne çıkan isim ise Pınar Kür ve Leyla Erbil'dir. Örneğin *Tuhaf Bir Kadın*'ın Nermin'i sanatçı erkeklerin davranışlarını ortaya dökmek ve onları eleştirmek için sert davranışlara ve sözlere başvurmuştur. Bu şekilde erkek sanatçıların kadına tutarsız ve yanlış davranışlar sergilediklerini ortaya koymuşlardır. Bazı erkek yazarlar da konuyu ele alsalar bile kadınlar kadar yüksek sesle tepkilerini ortaya koymazlar.

Tez boyunca dönemin siyasi havasının romanlara yoğun etkisi olduğu sanat-ideoloji başlığından anlaşılmaktadır. Daha önce değinildiği üzere sol ya da sağ düşünceye sahip ya da bağımsız sanatçıların bu konuyu mutlaka değerlendirdikleri görülmektedir. Kimisinde siyasi yaşamdaki gelişmeler romanın arka fonunu oluşturmaktadır. Sanatçılar bu ortamdan etkilenip eserlerini ortaya koymakta ya da tasarlamaktadır. Selim İleri; bu siyasi ortamı dile getiren, eleştiren ve sanatın, sanatçının bu durumdan nasıl etkilendiğini ortaya koyan isimlerin başında gelmektedir. Benzer biçimde *Gizli Emir*; dönemin siyasi havasını ve bunun sanatçılar üzerinde yarattığı etkiyi, özellikle baskıyı anlatan romanların başında gelmektedir. Ayrıca özellikle “heykel” üzerinden sanatı her türlü ideolojiyle bağının romanlarda sorgulandığı görülmektedir.

Sanat-piyasa ilişkisinde ise öncelikli konu yazarların yayınevleriyle yaşadıkları sorunlardır. Yayınevlerinin yazarların emeklerinin karşılığını verememeleri temel sorundur. Selim İleri'nin Emre'si sürekli bu durumdan şikâyet etmekte geçine bilmek için çeviri yapsa bile “soyguncu yayınevleri” yine emeğinin karşılığını vermemektedir. *Aşamalar*'da yine emek-sermaye ilişkisi çerçevesinde bu konuya yaklaşılmakta, yazarlar kendi yayınevini kurabilmek için çeşitli yollar aramaktadır. Piyasa konusunda öne çıkan diğer bir husus ise sanat ürününün “meta”laşması ve maddi değeridir. İncelenen romanlarda sanat piyasasında kötü, çirkin, iyi vb. özelliğine bakılmadan bazen sadece “moda” olarak sanat eserinin “mal”a, “meta”ya dönüşmesi ve değer kazanması söz konudur. Melih Cevdet Anday *Gizli Emir*'de sanat takipçilerinin tahrip

edilen eserlere tarihi bir kalıntı muamelesi yapıp satın almalarını, vitrinlere koymalarını ve taklitlerini yapmalarını ironik bir biçimde ele almaktadır. Konuyla ilişkili olarak özellikle “zengin”, “burjuva” sınıfının “sanatsever” niteliğiyle sanatçıya verdiği destek de burada önemli bir mesele olur. Yazarlar romanlarında bu konuyu çeşitli yönlerden ele almaktadır. Örneğin “sanatsever” *Son Sığınak*'ta kurulacak tiyatro için maddi kaynak sağlayan kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Oğuz Atay ise hem *Tutunamayanlar*'da hem de *Tehlikeli Oyunlar*'da bu çevreyi eleştirilerine malzeme etmektedir. Ahmet Sevnal ve eşi Gülçin Hanım sanata destek olmak için ödülün sanat galerisi açmaya kadar hemen her şeyi yapmaktadır.

Dördüncü bölümde öne çıkan diğer bir başlık ise sanat, sanatçının yüceltilmesi ya da değersizleştirilmesidir. Bu konuyu en iyi özetleyen roman *Gürültülü Birkaç Saat*'tir. Burada sanatçı, sezgilerinin kuvvetli olması nedeniyle “peygambere” benzetmesi onun yüceltilmesinde öne çıkan önemli bir örnektir denebilir. Bir başka nokta ise eserlerde dönemin siyasi havasını siyasi havasına uygun olarak çeşitli biçimlerde Nazım Hikmet'in isminin sıkça yer almasıdır. Kimilerinde hapisanede ziyaret edecek kadar ona duyulan hayranlık işlenirken kimisin de siyasi görüşünden dolayı eserlerinin yayımlanmasına tepki söz konusudur. Konuyla ilgili diğer bir nokta ise onun çoğu zaman Yahya Kemal Beyatlı ile birlikte değerlendirilmesidir. Sanatçıların kişiliklerine ya da eserlerine yönelik olumsuz eleştiriler yapılarak değersizleştirilmeleri de söz konusudur. Örneğin Oğuz Atay, özellikle onların kurdukları, kendilerine has küçük dünyalarında sanatın her çeşidiyle ilgilenmelerini, herkesin tanınmış olmasını ve özel yaşamlarındaki “bulanıklığı” eleştirerek bunu yapmaktadır. Sanatçının yüceltilmesi konusunda “ünlü olmak” yine sıkça romanlarda değinilen başka bir başlıktır. Herkes tarafından bilinmek, sürekli göz önünde olmak, adından söz ettirmek gibi ifadeler ile anlatılabilecek bu durum olumlu ya da olumsuz olarak romanlarda işlenmiştir. Pınar Kür, daha önce değinildiği gibi “ünlü olma”nın karşısına “iyi oyuncu”luğu koyarak onu eleştirmektedir. Bu konu sıklıkla *Aşamalar* romanında ele alınmıştır. Sanatçıların ve onların etrafındaki kişilerin “ün” üzerine düşünceleri ve tutumları yine eleştirel bir biçimde ele alınmaktadır. Sanatın ise roman kişilerinin yaptığı çeşitli tartışmalar ya da anlatıcıların söylemleri ile sanatçılar gibi yüceltilmesi, değersizleştirilmesi yine eserlerde karşılaşılan bir durumdur. Örneğin Selim İleri'nin romanlarında kişiler sanat üzerine tartışırken aynı zamanda onu yüceltmektedir. Diğer yandan yine aynı

romanlarda ideolojik nedenlerle başkaları tarafından ortaya koydukları sanat ürünleri değersizleştirilmektedir.

Anlaşılacağı üzere 1950 ile 1980 arasında incelenen romanlarda öncelikli olarak sanat türlerinin kendilerine özgü olan birtakım unsurlar ile ayrıntılı değerlendirildiği ve bazı unsurlarının sorunsallaştırıldığı görülmektedir. Diğer yandan sanat ve sanatçıya dair alımlayıcıdan piyasa ilişkilerine kadar birçok unsurun romanlarda tartışıldığı söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Abacı, T. (2000). *Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik*. İstanbul: Pan Yayınevi.
- Adivar, H. E. (1974). *Kerim Usta'nın Oğlu*. İstanbul: Atlas Basımevi.
- Adivar, H. E. (1954). *Döner Ayna*. İstanbul: Güven Basımevi.
- Ahmad, F. (1995). Modern Türkiye'nin Oluşumu (Y. Alogan, Çev.) İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Ahmet Mithat Efendi. (2000). *Çengi*. (E. Ülgen ve F. Andı, Ed.) Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi. (2000). *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar*. (A. Ş. Çoruk, Ed.) Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2008). "Tanpınar'da Kent İmgesi". *"Bir Gül Bu Karanlıklarda" Tanpınar Üzerine Yazılar*. (A. Uçman ve Handan İnci, Hz.) (s.395-396) İstanbul: 3F Yayınevi.
- Ağaoğlu, A. (2004). *Damla Damla Günlükler I*. İstanbul: Alkım Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2011). *Yeni Karşılaşmalar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2012). *Damla Damla Günlükler III*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2019a). *Ölmeye Yatmak*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2019b). *Bir Düğün Gecesi*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2020). *Yazsonu*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Akalın, Ş. H., Toparlı, R., Gözaydın, N., Zülfikar, H., Argunşah, M., Demir, N., ... Gültekin, B. (2005). "Değer". (s.483) Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akalın, Ş. H., Toparlı, R., Gözaydın, N., Zülfikar, H., Argunşah, M., Demir, N., ... Gültekin, B. (2005). "Estetik". (s.654) Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akalın, Ş. H., Toparlı, R., Gözaydın, N., Zülfikar, H., Argunşah, M., Demir, N., ... Gültekin, B. (2005). "Roman". (s.1660) Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları
- Akalın, Ş. H., Toparlı, R., Gözaydın, N., Zülfikar, H., Argunşah, M., Demir, N., ... Gültekin, B. (2005). "Sanat". (s.1695) Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akalın, Ş. H., Toparlı, R., Gözaydın, N., Zülfikar, H., Argunşah, M., Demir, N., ... Gültekin, B. (2005). "Yargı". (s.2135) Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Akalın, Ş. H., Toparlı, R., Gözaydın, N., Zülfikar, H., Argunşah, M., Demir, N., ... Gültekin, B. (2005). "Zanaat". (s.2223) Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akbal, O. (1980). *Garipler Sokağı*. İstanbul: Tekin Yayınları.
- Akbal, O. (2005). *Konumuz Edebiyat*. İstanbul: Dünya Kitapları.
- Akbal, O. (2018). *Suçumuz İnsan Olmak*. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık.
- Akbal, O. (2019). *İnsan Bir Ormandır*. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık.
- Akyüz, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Akşin, S. (2007). *Kısa Türkiye Tarihi*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Altan, Ç. (1978). *Viski*. İstanbul: Hürriyet Yayınları.
- Altuğ, T. (2012). *Son Bakışta Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Altuğ, T. (2016). *Kant Estetiği*. İstanbul: Payel Yayınları.
- Andaç, F. (2005). "Yazı Yordamı İçinden Öyküye Bakarken". *Hece Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*. (46-47) (s.204-210) Ankara: Hece Yayınları.
- Anday, M. C. (1977). *Aylaklar*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Anday, M. C. (2018). *Gizli Emir*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Anday, M. C. (2019). *Raziye*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Anderson, B. (1995). *Hayali Cemaatler*. (İ. Savaşır, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Antakyalıoğlu, Z. (2013). *Roman Kuramına Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Antmen, A. (2008). *Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Apaydın, Mustafa (2007). "Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* Adlı Romanında Mizah ve Hiciv Öğeleri" *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 16 (1) (s.45-68).
- Aristoteles. (1995). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi,
- Artun, A. (2014). *Sanat Emeği*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atay, O. (2004). *Tehlikeli Oyunlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atay, O. (2020). *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atılğan, Y. (2003a). *Aylak Adam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atılğan, Y. (2003b). *Anayurt Oteli*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Atsız, Nihal. (2017). *Ruh Adam*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Aynakulova, G. (2014). “Fergeneda Moğol İstilası Öncesi Zanaat ve Ticaret”. *Gazi Türkiyat*. (14) (s.157-168)
- Aytaç, G. (1990). *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İnceleme*. Anlara: Gündoğan Yayınları.
- Bahtin, M. (2001). *Karnavaladan Romana*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baran, S. (2022). *Bir Solgun Adam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2013). *Dilin Çalışma Sesi*. (A. Ece – N. K. Sevil – E. Gökteke, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baykurt, F. (2022). *Yılanların Öcü*. İstanbul: Litaratür Yayınları.
- Baysal, F. (1955). *Rezil Dünya*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Baysal, F. (1972). *Drina’da Son Gün*. İstanbul: Sinan Yayınları.
- Bahtin, M. (2001). *Rabelais ve Dünyası*. (Ç. Öztekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Becker, H.S. (2013). *Sanat Dünyaları*. (E. Yılmaz Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bener, E. (2019). *Kedi ve Ölüm*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Benjamin, W. (1995). *Son Bakışta Aşk*. (N. Gürbilek, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2012). *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri* (E. Gen ve M. Tüzel Çev.) İstanbul: İletişim.
- Berger, J. (2007) *Sanat ve Devrim*. (B. Berker, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı
- Bezirci, A. (1987). *İkinci Yeni Olayı*. İstanbul: Gözlem Yayıncılık.
- Bolat, T. (2018). “Üst Kurmaca Romanların Yaratıcı Yazmaya Katkıları Bağlamında Adalet Ağaoğlu’nun Yazsonu Romanı” *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Ocak Haziran* (10-19) (s.40-56).
- Bourneur, R. ve Quellet, R. (1989). *Roman Dünyası ve İncelenmesi*. (H. Gümüş, Çev.) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bozkurt, N. (2014). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Buğra, T. (2003). *İbiş’in Rüyası*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Buyrukçu, M. (2015). *Gürültülü Birkaç Saat*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

- Buyrukçu, M. (2017). *Bir Olayın Başlangıcı*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Canak, E. (2020). *Tuluat Tiyatrolarında Kantoculuk ve Kantolar*. İstanbul: Kitapyurdu Doğrudan Yayıncılık.
- Cevizci, A. (2000). “İdeoloji”. *Felsefe Sözlüğü*. (s.489) İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Civelek, Y. (2017). “Ferdietçilik, Kolektivizm ve Sanayi Üçgeninde Sanat ve Zanaat” *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi* (10) (s.61-80).
- Çaylak, A. (2019). “İlk Askerî Darbe ve Bürokratik Vesayet Kurumsallaşması” (1960-1971) *Türkiye Cumhuriyeti Siyasi Tarih* (Muhittin Ataman, Ed.) (s.72-86) Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını.
- Çemrek, M. (2019). “Menderesli Yıllar” *Türkiye Cumhuriyeti Siyasi Tarih* (Muhittin Ataman Ed.) (s.48-70) Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını.
- Çetin, N. (2010a) “Tanzimat Döneminde Türk Edebiyatı” *Türk Romanı Özel Sayısı*. (65/66/67) (s.25-38) Ankara: Hece Yayınları.
- Çetin, N. (2010b) “II. Abdülhamid Dönemi Romanı” *Türk Romanı Özel Sayısı*. (65/66/67) (s.39-64) Ankara: Hece Yayınları.
- Çıkla, S. (2009). “Tanzimat’tan Günümüze Gazete-Edebiyat İlişkisi” *Türkbilig* (18) (s.34-63)
- Çokum, S. (1977). *Zor*. Ankara: Töre-Devlet Yayınları.
- Danto, A. C. (2015). *Sanat Nedir*. (Z. Baransel, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Develioğlu, F. (1993). *Osmanlıca –Türkçe Ansiklopedik Lugat* Ankara: Aydın Kitapevi Yayınları.
- Didero, D ve D’Alembert, J. R. (2000). *Ansiklopedi ya da Bilimler, Sanatlar ve Zanaatlar Açıklamalı Sözlüğü* (S. Hilav, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dilber, K. C. (2014) *Türk Romanında Roman Sanatı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Dirin, İ. (2005). “Şairlerin Hikâye Sevdası”. *Hece Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*. (46-47) (s.211-224) Ankara: Hece Yayınları.
- Doğan, M. C. (2005). “Şiir ve Hikâye”. *Hece Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*. (46-47) (s.204-210) Ankara: Hece Yayınları.
- Doğan, M. H. (1975). *100 soruda Estetik* İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Dostoyevski, F. M. (2017). *Bir Yazarın Günlüğü I*. (K. Yükseler, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dutton, D. (2017). *Sanat İçgüdüğü*. (M. Turan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Ecevit, Y. (2001). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (2007). “Ben Buradayım...” *Oğuz Atay’ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Edgü, F. (1990). *O/Hakkari’de Bir Mevsim*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Edgü, F. (2000). *Tüm Ders Notları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Edgü, F. (2005). *Yazmak Eylemi: Bir Toplumsal / Siyasal Olay Üzerine 101 Çeşitleme*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Eco, U. (1999). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U. (2001). *Açıkyapıt*. (P. Savaş, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Erbil, L. (2009). *Bir Tuhaf Kadın*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Enginün, İ. (2009). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Esen, N. (2009). “Türk Romanında Bir Kilometre Taşı”. *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*. (H. İnci ve E. Türker, Ed.) (s.279-280) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Escarpit, R. (1992). *Edebiyat Sosyolojisi*. (H. Portakal, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Farago, F. (2011). *Sanat*. (Ö. Doğan, Çev.) İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Faroqhi, S. (2011). *Osmanlı Zanaatkârları*. (Z. Kılıç, Çev.) İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Fedayi, C. (2019). “Birinci Koalisyonlar Dönemi (1971-1980)” *Türkiye Cumhuriyeti Siyasi Tarih* (Muhittin Ataman, Ed.) (s.88-110) Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını.
- Gariper, C. (2012). “Geçiş Dönemi Ara Nesil” *Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000*. (R. Korkmaz, Ed.) (s.113-130) Ankara: Grafiker Yayınları.
- Gasset, J. O. Y. (2013). *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*. (N. G. Işık, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Genç, R. (1997). *Kaşgarlı Mahmut’a göre XI. yy. göre Türk Dünyası*. Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Gombrich, E.H. (2007). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi
- Gökşen, B. G. (2021) *Geç Osmanlı Dönemi Romanlarında Şair ve Şiir*. İstanbul: VakıfBank Kültür Yayınları.

- Gündüz, O. (2017). “Geleneksel Anlatı Türlerinden Roman” *Batı Etkisinde Gelişen Türk Edebiyatı*. (O. Gündüz ve T. Şimşek, Ed.) (s.155-251) Ankara: Grafiker Yayınları.
- Gündüz, O. (2018). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Güntekin R. N. (2018). *Son Sığınak*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Gürbilek N. (1995). *Yer Değiştiren Gölge Denemeler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Güzel, E. (2022) *Sanatçının Romanı Cumhuriyet Döneminde Sanat ve Sanatçı*. İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1955). *Ali*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Hegel, G. W. F. (2012) *Estetik Güzel Sanat Üzerine Dersler I*. (T. Altuğ ve H. Hünler, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Heidegger, M. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni*. (F. Tepebaşı, Çev.) İstanbul: De ki Yayınları.
- İlgaz, A. (1977). *Aşamalar*. İstanbul: Okar Yayınları.
- İlgaz, R. (2016). *Karartma Geceleri*. İstanbul: Çınar Yayınları.
- Irwin, E. (1991). *Sanat ve İnsan*. (T. Oğuzkan, Çev.) İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- İşinsu, E. (1975). *Tutsak*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- İleri, S. (1985). *Ölüm İlişkileri*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- İleri, S. (2013). *Destan Gönüller*. İstanbul: Everest Yayınları.
- İleri, S. (2010). *Bir Akşam Alacası*. İstanbul: Everest Yayınları.
- İleri, S. (2014). *Cehennem Kraliçesi*. İstanbul: Everest Yayınları.
- İlhan, A. (1978). *Yaraya Tuz Basmak*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- İlhan, A. (1991). *Fena Halde Leman*. İstanbul: Can Yayınları.
- İlhan, A. (2019). *Kurtlar Sofrası*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- İlhan, A. (2020a). *Bıçağın Ucu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- İlhan, A. (2020b). *Sokaktaki Adam*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Jameson, F. (2011). *Siyasal Bilinçdışı*. (Y. Alogan ve M. Varlık, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Jusdanis, G. (1998). *Geçikmiş Modernlik ve Estetik Kültür* (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Kant, I. (2016). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınları.
- Kantarcioglu, S. (2007). *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Kaplan, M. (2014a). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Kaplan, M. (2014b). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar II*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (2014c). *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet Eser*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M., Enginün İ., Emil, B. (1993). *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.
- Karaca, A. (2010). *İkinci Yeni Poetikası*. Ankara: Hece Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Y. (1965). *Hep O Şarkı*. Ankara: Varlık Yayınları.
- Kazıcı, Z. (1988). "Ahilik" *İslam Ansiklopedisi*. (C.I) (s.540-542).
- Kekeç, İ. (2019). "Cumhuriyet Dönemi Roman ve Hikâyesi (1923-1980)" *Yeni Türk Edebiyatı*. (F. Sakallı, ed.) (s.269-330) Ankara: Nobel Yayınları.
- Kolcu, A. İ. (2012). "Yenileşmenin İkinci Kuşağı" *Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000*. (R. Korkmaz, Ed.) (s.85-110) Ankara: Grafiker Yayınları.
- Kolcu, A. İ. (2017). *Türk Romanı El kitabı*. Erzurum: Salkım Söğüt Yayınevi.
- Korkmaz, R. (2012). "Servet-i Fünun Edebiyatı" *Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000*. (R. Korkmaz, Ed.) (s.131-179) Ankara: Grafiker Yayınları.
- Koçak, O. (2017). *Tehlikeli Dönüşler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Krıs, E. ve Kurz, O. (2013). *Sanatçı İngesinin Oluşumu*. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Kundera, M. *Roman Sanatı*. (1989). (İ. Yerguz, Çev.) İstanbul: Afa Yayınları.
- Kür, P. *Küçük Oyuncu*. (2017). İstanbul: Can Yayınları.
- Kür, P. *Yarın Yarın*. (1976). Ankara: Bilgievi.
- Lukacs, G. (2003). *Roman Kuramı*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lyton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*. (C. Çapan ve S. Öziş, Çev.) İstanbul: Remzi

- Mehmet Rauf. (2018). *Eylül*. (İ. Tüzer, Haz.) Anklara: Akçağ Yayınları.
- Meriç, C. (2008). *Kırk Ambar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mülayim, S. (2008). *Sanata Giriş*. Eskişehir: Bilim Teknik Yayınevi.
- Moran, B. (1994a). *Edebiyat Kuramı ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Moran, B. (1994b). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (1994c). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2001). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Naci, F. (1992). *Roman ve Yaşam*. İstanbul: Can Yayınları.
- Nesin, A. (2020). *Surname*. İstanbul: Nesin Yayınevi
- Nureddin, V. (1969). *Bu Dünyadan Nazım Geçti*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Okay, O. (2010). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Oktay, A. (1986). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. İstanbul: B/F/S Yayınları.
- Özakbaş, D. (2015). “1950 Yılı Sonrası İstanbul'da Konut Alanlarının Oluşumu ve Sorunları” *Tarih Okulu Dergisi*. (8) (s.415-448).
- Özel, A. (2014). *Estetik ve Sanat Kuramları*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Özen, M. N. (2009). *Türkçede Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özlu, T. (2014). *Çocukluğun Soğuk Geceleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Parla, J. (2003). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2023). *Edebiyat Yazıları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pınar, H. (2018). “Soğuk Savaş Dönemi (1945-1989)” *Yakınçağ Tarihi*. (s.179-204) Eskişehir: Anadolu Üniveristesi Yayınları.
- Platon. (2012). *Devlet*. (S. Eyüboğlu ve M. A. Cimcoz, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Recaizade Mahmut Ekrem. (1993). *Araba Sevdası*. (M. E. Agar, Ed.) İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Reyhanoğulları, G. (2019). “Milli Edebiyat Dönemi Roman ve Hikâyesi”. *Yeni Türk Edebiyatı*. (F. Sakallı, Ed.) (s.199-234) Ankara: Nobel Yayınları.
- Samipaşazade Sezai. (2012). *Sergüzeşt*. (T. Şişek, Ed) Ankara: Akçağ Yayınları.

- Samsakçı, M. (2005). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Eserlerinde Güzel Sanatlar”. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Saehrendt, C., Kittl, S T. (2012) *Bunu Ben De Yaparım! Modern Sanat Kullanma Kılavuzu*. (Z. A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sazyek, H. ve Sazyek, E. (2019). *Yeni Türk Edebiyatında Önsözler*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sazyek, H. (2020). *Roman Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Hece Yayınları.
- Sennett, R. (2013). *Zanaatkâr*. (M. Pekdemir Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shiner, L. (2013). *Sanatın İcadı*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sipahioğlu, A. (1989). “Plastik Sanatlarda Bezenel Sendromu” *Çağdaş Teknoloji ve Sanat*. Ankara: H.Ü.G.S. Fakültesi Yayınları (18) (s.175-178).
- Soykan, Ö. N. (2015). *Estetik ve Sanat Felsefesi*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Soysal, S. (2001). *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Sınmaz Sönmez, C. (2012) “Demokrat Parti İktidarının İlk İcraatlarına Bir Örnek: “Bazı Suç ve Cezaların Affı Hakkında Kanun” *Yönetim Bilimleri Dergisi*. (C.10) (S.20) (s.111-136)
- Stevick, P. (2010). *Roman Teorisi*. (S. Kantarcıoğlu, Çev.) Ankara: Akçağ Yayınları.
- Şişman, A. (2011). *Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul: Literatüre Yayınları.
- Tahir, K. (1989). *Notlar/Sanat Edebiyat 2*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Tahir, K. (2005a). *Bozkırdaki Çekirdek*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Tahir, K. (2005b). *Esir Şehrin İnsanları*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Tahir, K. (2007). *Esir Şehrin Mahpusu*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Tahir, K. (2015). *Hür Şehrin İnsanları*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Tahir, K. (2016). *Yol Ayrımı*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1977). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1987). *Aydaki Kadın*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1988). *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tanpınar, A. H. (1996). *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Tanpınar, A. H. (1998). *Mahur Beste*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2014). *Sahnenin Dışındakiler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2018). *Saatler Ayarlama Enstitüsü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Taşdelen, D. ve Yazıcı A. (2012). *Estetik ve Sanat Felsefesi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Tekin, M. (2012). *Roman Sanatı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Timuçin, A. (2013). *Estetik 1*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tolstoy, L. N. (2016). *Sanat Nedir?* (M. Beyman, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Tonga, N. (2007). “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Divan Şiiri Tartışmaları ve Gelenekten Faydalanma” *Türkish Studies* (2-4) (s.771-782)
- Toprak, S. (2011). *Selim İleri’de Sinema ve Edebiyat*. İstanbul: MVT Yayıncılık.
- Tunalı, İ. *Estetik*. (2013). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2008). *Grek Estetik’i*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Uçarol, R. (1994). *Siyasi Tarihi*. İstanbul: DR Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (1998a). *Hikâye*. (N. Gürani Arslan, Ed.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2004a). *Mai ve Siyah*. (E. Doğan, Haz.) İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2004b). *Aşk-ı Memnu*. (M. Kaya, Haz.) İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2016a). *Kırık Hayatlar*. (İ. Tüzer, Haz.) Ankara: Akçağ Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2016b). *Ferdi ve Şürekâsı*. (M. Çevikdoğan, Ed.) İstanbul: Can Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2020). *Nemide*. (A. B. Paksoy, Ed.) İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Watt, I. (2007). *Romanın Yükselişi*. (F. B. Aydar, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Yılmaz, D. (1976). *Aziz Sofi*. İstanbul: Çığır Yayınları.
- Yi, E. (2017). “XVII. Yüzyılda İstanbul’da Lonca Üyeliği: Dernek İçi Değişimler”. *Ortadoğu’da Zanaatlar ve Zanaatkârlar*. (H.A. Tamaç, Çev.) (s.67-97) İstanbul: Alfa Basım
- Yücel, T. (1975). *Vatandaş*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Ziss, A. (2016). *Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsenin Bilimi*. (Y. Şahan, Çev)
İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Zolberg, V. L. (2013). *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak*. (B. O. Özbay, Çev.) İstanbul:
Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

ÖZ GEÇMİŞ

| | |
|--|----------------------------|
| Ad Soyad: Ali AKGÜN | |
| Eğitim Bilgileri | |
| Lisans | |
| Üniversite | Hacettepe Üniversitesi |
| Fakülte | Fen Edebiyat Fakültesi |
| Bölümü | Türk Dili ve Edebiyatı |
| Yüksek Lisans | |
| Üniversite | Bilkent Üniversitesi |
| Enstitü Adı | Ekonomi ve Sosyal Bilimler |
| Anabilim Dalı | Türk Edebiyatı |
| Programı | |
| Makale ve Bildiriler | |
| 1. Akgün, Ali. (2022). “ <i>Bir Küçükburjuvanın Gençlik Yılları Romanında Varoluşçuluk Felsefesinin İzleri</i> ”. Hikmet. (16) (s. 437-450) | |
| 2. Akgün, Ali. (2023). “ <i>Oktay Akbal’ın İnsan Bir Ormandır Romanında Flanör Tipi</i> ”. Hikmet. (18) (s. 320-333) | |