

T.C.
İSTANBUL SABAHATTİN ZAİM ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TARİH VE MEDENİYET ARAŞTIRMALARI ANABİLİM DALI
TARİH VE MEDENİYET ARAŞTIRMALARI BİLİM DALI

12 MART ROMANLARINDA
TOPLUMSAL SINIFLARIN KARŞILAŞMASI

DOKTORA TEZİ

Ali Ramazan TOKALI

İstanbul
Haziran-2025

T.C.
İSTANBUL SABAHATTİN ZAİM ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TARİH VE MEDENİYET ARAŞTIRMALARI ANABİLİM DALI
TARİH VE MEDENİYET ARAŞTIRMALARI BİLİM DALI

12 MART ROMANLARINDA
TOPLUMSAL SINIFLARIN KARŞILAŞMASI

DOKTORA TEZİ

Ali Ramazan TOKALI

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Lütfi SUNAR

İstanbul
Haziran-2025

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Tarih ve Medeniyet Araştırmaları Anabilim Dalı,
Tarih ve Medeniyet Araştırmaları Bilim Dalında DOKTORA TEZİ olarak kabul
edilmiştir.

Danışman Prof. Dr. Lütfi SUNAR

Üye Prof. Dr. Beytullah KAYA

Üye Prof. Dr. Mehmet SAMSAKÇI

Üye Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Ali BOLAT

Üye Dr. Öğr. Üyesi Ömer TAŞGETİREN

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

İmza

Prof. Dr. Erhan İÇENER

Enstitü Müdürü

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Doktora tezi olarak hazırladığım “12 Mart Romanlarında Toplumsal Sınıfların Karşılaşması” adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlandığı aşamaya kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle uyduğumu, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığımı, bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu beyan ederim.

İmza

Ali Ramazan Tokalı

ÖN SÖZ

Muhtevası gereği tarih, edebiyat ve sosyoloji disiplinleri arasında gidiş gelişleri zaruri kılan tezin yazım süreci ön görüleceği üzere hayli zorlayıcı oldu. Çalışmanın özgünlüğü, disiplinler arası bu yolculukta güçlükleri anlamlı bir yorgunluğa dönüştürdü. İsimlerini burada tek tek zikredemeyeceğim birbirinden nitelikli insanların varlığı ve dokunuşu da sürecin nihayete ermesinde kilit rol oynadı. Hepsine müteşekkirim. Teveccüh gösterip danışmanlığımı kabul ederek beni yüreklendiren ve yönlendiren danışman hocam Prof. Dr. Lütfi SUNAR'a, tez izleme komitesindeki varlıkları ile teze katkı sunan Prof. Dr. Beytullah KAYA ve Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Ali BOLAT'a içtenlikle teşekkür ederim. Tezin tamamını okuyarak değerli önerilerde bulunan Prof. Dr. Muharrem DAYANÇ'a da ayrıca teşekkür borçluyum.

Doktora yolculuğumda ve tüm hayatım boyunca her daim minnetle andığım ve üzerimdeki haklarını ödemekten aciz olduğum bütün ailemi şükranla; yılın en güzel zamanlarını, tatil ve izin günlerini benden ayrı geçirmek durumunda kalmalarına sebep bildikleri tezin bir an evvel nihayete ermesi için dua eden yavrularım Yunus Emre ve Yusuf Enes'i muhabbetle anarım. Fedakarlık ve desteği olmasa sürecin sonunu asla getiremeyeceğim eşim Sebiha Tokalı 'ya ise teşekkürü hususen bir borç bilirim.

Ali Ramazan TOKALI

İstanbul -2025

ÖZET
12 MART ROMANLARINDA
TOPLUMSAL SINIFLARIN KARŞILAŞMASI

Ali Ramazan TOKALI

Doktora, Tarih ve Medeniyet Araştırmaları

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Lütfi Sunar

Haziran, 2025 - 246+ XII Sayfa

Türk Edebiyatında 12 Mart 1971 Muhtırası'nın toplum ve birey nezdindeki siyasi iktisadi ve kültürel tezahürlerini konu edinen romanlar müstakil bir kategori olarak değerlendirilmiş ve 12 Mart romanları olarak adlandırılmıştır. Türk tarihyazımının siyasi tarih merkezli gelişmesinin tabii neticesi olarak söz konusu etkiler, tarihi belgelerden ziyade romanlar aracılığıyla takip edilebilmiştir. Bu tezde 1971-1980 tarih aralığında yayınlanmış 12 Mart romanları kanonu içerisinde temsil gücü yüksek üç romanın -Adalet Ağaoğlu, *Bir Düşün Gecesi* (1979); Sevgi Soysal, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* (1973), Emine Işınsoy, *Sanıcı* (1975)- toplumsal sınıfların görünüm ve etkileşimlerini ele alış ve yansıtış biçimi bakımından incelenmesi konu edinilmiştir. Toplumcu gerçekçilik kuramı çerçevesinde dönemi ve yaşananları olduğu gibi aktarmayı gaye ve iddia edinmiş bu romanlar tarih ve edebiyatı anlatı olma bakımından eşitleyen yeni tarihselci bir okumayla irdelenmiştir. Yazarların resmettikleri toplum mimarisi içerisinde toplumsal sınıfları nasıl tasvir ettikleri, hangi ortam ve mekanlarda nasıl bir hiyerarşi içerisinde karşılaştırdıkları ortaya konulmuştur.

Tezde ele alınan üç roman, yazıldıkları toplumcu gerçekçilik kuramının imkan ve kaideleri bağlamında anlamacı; edebi metni tarihi bir belge olarak gören ve

değerlendiren yeni tarihselci okuma biçimi dairesinde ise yorumsamacı bir paradigmayla nitel bir araştırma yöntemiyle incelenmiştir. İncelemenin neticesinden hem metinlerin yansıtma biçimleri hem de dönemin toplum mimarisinin oluşum evresine bağlı olarak tahkiki değil tahlili ve tasviri bir sonuca ulaşılmıştır. Yazarlarca toplum, sınıf olarak değil de asker, aydın, öğrenci, emekçi, iş adamı, akademisyen gibi zümre temelli görünümlele ele alınmış ve etkileşime sokulmuştur. Döneme hakim militarist iklimin de etkisiyle asker geçici olarak hiyerarşinin üst sınıfını iş adamı ve bürokratlarla birlikte paylaşırken aydın ve akademisyenler orta sınıf olarak verilmiştir. Tamamlanmış bir oluşumdan ziyade devam etmekte olan tabakalaşmaya bağlı olarak henüz silueti belirmiş olan toplumsal mimari aydın zümresinin gözünden verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: 12 Mart romanları, sosyal sınıflar, tabakalaşma, *Bir Düğün Gecesi*, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*, *Sancı*, yeni tarihselcilik

ABSTRACT

ENCOUNTER OF SOCIAL CLASSES IN THE MARCH 12 NOVELS

Ali Ramazan TOKALI

PhD, History and Civilization Studies

Thesis Advisor: Prof. Dr. Lütfi Sunar

June, 2025 - 246+ XII Pages

The novels in Turkish literature that deal with the political, economic and cultural manifestations of the March 12, 1971 Memorandum on society and the individual are considered as a separate category and named as March 12 novels. As a natural consequence of the political history-centered development of Turkish historiography, these effects could be traced through novels rather than historical documents. In this thesis, three novels with high representational strength from the canon of March 12 novels published between 1971-1980 -Adalet Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi* (1979); Sevgi Soysal, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* (1973), Emine Işınsoy, *Sanıcı* (1975)- are analyzed in terms of the way they deal with and reflect the appearance and interactions of social classes. Within the framework of the theory of socialist realism, these novels, which aim and claim to convey the period and the events as they happened, are analyzed with a new historicist reading that equates history and literature in terms of narrative. It is revealed how the authors depict social classes within the architecture of the society they portray and how they compare them in a hierarchy in which environments and places.

The three novels analyzed in this thesis were analyzed with a qualitative research method with a semantic paradigm in the context of the possibilities and principles of the socialist realism theory in which they were written, and with an interpretivist paradigm within the new historicist reading style that sees and evaluates the literary text as a historical document. As a result of the analysis, an analytical and descriptive

conclusion was reached, depending on both the reflection styles of the texts and the stage of formation of the social architecture of the period rather than an investigative one . The society was dealt with and interacted with by the authors not as a class, but with group-based views such as soldiers, intellectuals, students, laborers, businessmen and academics. With the effect of the militarist climate prevailing at the time, the military temporarily shares the upper class of the hierarchy with businessmen and bureaucrats, while intellectuals and academics are presented as the middle class. Rather than a completed formation, the social architecture, the silhouette of which has yet to appear due to the ongoing stratification, is presented through the eyes of the intellectual class.

Keywords: March 12 novels, social classes, stratification, *Bir Dügün Gecesi*, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*, *Sanıcı*, new historicism

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAYI	i
BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ	ii
ÖN SÖZ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR LİSTESİ	xii
BİRİNCİ BÖLÜM	1
GİRİŞ	1
1.1. Tezin Konusu	1
1.2. Tezin Amacı	2
1.3. Tezin Kapsamı ve İçeriği	4
1.4. Edebi Bilgi Ne Tür Bir Bilme Sağlar?	5
1.5. Tez Konusuyla İlgili Literatür Analizi	6
İKİNCİ BÖLÜM	11
ARAŞTIRMA YÖNTEMİ	11
2.1. Niçin Yansıtma Kuramı ve Neden Yeni Tarihselci Bir Okuma?.....	11
2.2. Yansıtma Kuramı ve Gerçekçilik Yorumları	13
2.3. Toplumcu Gerçekçilik	16
2.4. Yeni Tarihselcilik.....	20
2.5. Bu Üç Roman Niçin ve Nasıl Seçildi?.....	24
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	27
1970'LER TÜRKİYE'SİNDE TOPLUMSAL YAPI	27
3.1. 1970'lere Gelinirken Toplumsal Değişme: Göç, Kentleşme ve Eğitim.....	27
3.1.1. Cumhuriyet ve Eğitim.....	33
3.1.2. Milli Mücadele Dönemi	34
3.1.3. Tek Parti Dönemi Eğitim Politikaları (1923-1950)	36
3.1.4. Köy Enstitüleri	37
3.1.5. Demokrat Parti Döneminde Eğitim.....	40
3.1.6. 27 Mayıs 1960 Darbesi ve Sonrası.....	42
3.2. 1950'den 1970'e Türkiye'nin Sosyal ve Siyasal Yapısının Görünümü.....	48
3.3. 12 Mart'a Doğru Türkiye'de Toplumsal Sınıflar	54
3.3.1. Sınıflar Kavşağı 12 Mart.....	55
3.3.2. Osmanlı Bakiyesi İktisadi Yapı	56

3.3.3. Kadro ve Kemalist Gerçeklik.....	58
3.3.4. Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Toplumsal Sınıflar	59
3.3.5. İşçi ve İşveren Örgütleri.....	62
3.3.6. Demokrat Partili Yıllardan 12 Mart'a Sınıfların Görünümü.....	64
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	69
12 MART ROMANLARI.....	69
4.1. 12 Mart Romanlarının Kapsamı.....	71
4.2. İçeridekiler ve Dışarıdakiler.....	74
4.3. Fethi Naci Gibi Görebilmek ya da Görememek	75
4.4. Köy Romanının Varisi 12 Mart Romanları.....	77
4.4. Bir Tasnif Denemesi	81
BEŞİNCİ BÖLÜM	83
BİR DÜĞÜN GECESİ'NDE SINIFLARIN KARŞILAŞMASI.....	83
5.1. Adalet Ağaoğlu	83
5.2. Bir Düğün Gecesi.....	89
5.2.1. Cenazeden Düğüne.....	90
5.2.2. Düğünde: “İntihar Etmeyeceksek İçelim Bari!”	94
5.2.3. Marksist Ağaoğlu'nda Weberyen Tabakalaşma Modeli	97
5.2.4. Çiçeği Burnunda Burjuva: Dereli Ailesi	99
5.2.5. Ticari Bir Partner Olarak Ordu.....	101
5.2.6. Burjuvanın Tekinsiz Aydını	103
5.2.7. Sınıfsal Bir Mücadele Alanı Olarak Kültür.....	106
5.2.8. Devrim Kadrosu: Aydınlar, Öğrenciler ve Subaylar	108
5.2.9. Arafta Bir Gönül.....	109
5.2.10. Dindarların Birleştirici Gücü(!).....	111
5.2.11. Beklenen İşçi: Ali Usta.....	112
5.2.12. Askerin Konjektürel Ağırlığı ve Aydının Müzmin Yalnızlığı	114
5.2.13. Ağaoğlu'nun Dar Zamanlar'ı	117
5.2.14. Mevzi ve Tahkimat.....	119
5.2.15. Sarhoşlukla Gelen Birliktelik	122
5.2.16. Sanatın Gereklere ile İdeolojinin Talepleri	123
5.2.17. Karşılaşmalar ve Çatışmalar.....	124
ALTINCI BÖLÜM	130
YENİŞEHİR'DE BİR ÖĞLE VAKTİ'NDE TİPLER GEÇERKEN	130
6.1. Yenişehir Çocuğu Sevgi Soysal.....	130
6.1.1. Önce Yaşa Sonra Yaz.....	133

6.2. Yenişehir’de Bir Öğle Vakti.....	133
6.2.1. Eski Ankara’ya Yeni Bir Şehir.....	136
6.2.2. Samanpazarlı Kalamayan Kızılaylı da Olamayan Ahmet	138
6.2.3. Kızılay’ın Ulus’u İşgali	140
6.2.4. Emekli Öğretmen Hatice Hanım	143
6.2.5. Arkaik Bir Tip: Necip Bey	146
6.2.6. Kurallara Uyan Adam: Prof. Salih Bey	154
6.2.7. Vekil Beybabanın Kızı Mevhibe Hanım ve Çocukları.....	156
6.2.8. Bilge Kılavuz, Sadık Dost: Ali.....	159
6.2.9. Paris’te Bülbül, Altındağ’da Lâl Olmak.....	165
6.2.10. İdeoloji ile Konfor Arasında Bir Karakter.....	172
6.2.11. Çingene ve Hayat Kızı	176
6.2.12. Kapıcı Mevlüt.....	180
6.2.13. Sosyoloji ve Bir Sanatçı Olarak Yazar	184
6.2.14. Estetik Olandan İdeolojik Olana Gelişim(!).....	185
6.2.15. Her Bakış Bir Seçimdir	188
6.2.16. İdealize Feride’den Dramatize Günseli’ye	190
6.2.17. Askerin Tabakalar Üstü Ağırlığı	191
6.2.18. Üst Tabakanın Dönüşümü	192
6.2.19. Samanpazarı’ndan Kızılay’a Taşınmak İçin.....	194
6.2.20. Her Dindar Kötü Değildir Ancak Her Kötü Dindardır(!).....	197
YEDİNCİ BÖLÜM	199
SANCI: MARKSİST BURJUVA ÇOCUKLARINA KARŞI KÖYLÜ KOMANDOLAR	199
7.1. Emine Işınsu.....	199
7.2. Sancı.....	201
7.2.1. Aydının Yeri.....	203
7.2.2. Evvelsiz Karakterler	205
7.2.3. Zileli Dursun.....	207
7.2.4. Taşralı Fakir Ülkücüler, Şehirli Zengin Solcular	210
7.2.5. Dursun’un Leyla Karşısındaki Bozgunu	212
SEKİZİNCİ BÖLÜM	219
TARTIŞMA VE DEĞERLENDİRME	219
8.1. Ankaralı Akran Üç Kadın Romancı.....	219
8.2. Algılananlar ve Yaşananlar.....	220
8.3. 12 Mart Aydını.....	222
8.4. İdeolojiler Üstü Ortak Sorun: Kadınların Yeri.....	223

8.5. Ölmeyen Roman Kişisi: Alafranga Tip	224
8.6. Sınıflar Arası Mobilizasyon Aracı Olarak Aşk.....	225
8.7. Bir Düğün Gecesi.....	226
8.8. Yenişehir’de Bir Öğle Vakti	228
8.9. Perspektif Ortaklığının Tabii Sonuçları	230
8.10. Sancı.....	231
DOKUZUNCU BÖLÜM	232
SONUÇ	232
KAYNAKÇA.....	236
ÖZGEÇMİŞ.....	246



KISALTMALAR LİSTESİ

TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
AP	: Adalet Partisi
TİP	: Türkiye İşçi Partisi
TİSK	: Türkiye İşveren Sendikaları Konfederasyonu
TESEV	: Türkiye Ekonomik ve Sosyal Etüdler Vakfı
TÜSİAD	: Türkiye Sanayiciler ve İşadamları Derneği
MNP	: Milli Nizam Partisi
TÜRKİŞ	: Türkiye İşçi Sendikaları Konfederasyonu
DİSK	: Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu
HAKİŞ	: Hak İşçi Sendikaları Konfederasyonu
OYAK	: Ordu Yardımlaşma Kurumu
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TED	: Türk Eğitim Derneği
ODTÜ	: Orta Doğu Teknik Üniversitesi

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Tezin Konusu

Sosyal hareketliliğin artıp sınıf tartışmalarının ve çatışmaların yoğunlaştığı 1970'lerin başında ordu tarafından hükümete verilen 12 Mart Muhtırası, sosyal yapının kurumsal mimarisini derinden etkilemiş ve toplumsal sınıfların oluşumunda önemli rol oynamıştır. Ordunun iki fiilî müdahalesinin arasında ve gölgesinde kalan 1971 Muhtırası'nın muhatabının siyasi iktidar ve partiler olması sebebiyle daha çok siyasi tarihin bir konusu olarak ele alınmış, bu sebeple de hadisenin bireysel ve toplumsal boyutuna yeterince eğilinmemiş ve sosyolojik analizi sönük kalmıştır.

12 Mart 1971 Muhtırası 1960 ve 1980 darbelerine nispetle daha yumuşak bir müdahale gibi görülse de toplumsal ve bireysel tesiri birçok alanda sarsıcı şekilde hissedilmiştir. Bu sarsıntının en güçlü tezahürlerinden biri de dönemin edebiyatında ortaya çıkmış ve taşıdığı anlatı imkânları sebebiyle de daha çok roman türünde karşılık bulmuştur. Öyle ki Türk edebiyatında "12 Mart romanları" diye ayrı bir roman kategorisi oluşmuştur. Dönemin tanıkları tarafından kaleme alınan ve edebiyatımızda politik romanın ilk yetkin örnekleri olarak da kabul edilen (Türkeş, 2000, s. 85) bu metinlerin edebi kıymetlerinin yanı sıra -hatta daha çok- sosyal bir belge olarak değeri özellikle vurgulanmıştır (Moran, 1994, s. 17). Çünkü eserlerinde muhtırayı konu edinen bu yazarların, yaşananları anlatma amacı sanatsal kaygıların önüne geçmiş bir edebi metnin gerek şartı olarak görülen üslup ve biçim özellikleri ikinci plana itilmiştir. Haberdar kılma ve aktarma kaygısı, edebi kaygıyı gölgelemiştir.

12 Mart romanları için bir zaaf olarak vurgulanan bu özellik bizim tezimizin maksadı açısından söz konusu romanları daha bir değerli hale getirmiştir. Devrin önemli eleştirmenlerince ortak bir kusur veya zaaf olarak ifade edilen bu kaygının romanlara taşıdığı politik ve sosyolojik yük vesilesiyle kazandığı sosyal belge olma özelliği;

muhtıranın ihmal edilen bireysel ve toplumsal boyutlarına, çatışmaların doğurduğu güvensizlik ortamına roman türünün geniş anlatı imkânları içinden bakmamızı mümkün kılmış, yüklendiği tarihsel, toplumsal ve kültürel materyallerin zenginlik ve derinliği alternatif bir tarih okumasına kapılar aralamıştır.

Tezimizin konusunu sayıları musanniflerinin kıstas olarak neyi benimsediklerine (romanların yazılış tarihleri veya konusu) yahut ideolojik konum alışlarına göre değişen 12 Mart romanları arasından seçilen üç romanda; sosyal sınıfların nasıl görüldüğü ve işlendiği, toplumsal sınıfların hangi konum ve koşullarda bir araya getirildiğine odaklanmak oluşturmuştur. Çalışmada; söz konusu üç romanda özellikle 1961 Anayasası'nın sunduğu haklar çerçevesinde örgütlenen ve bilinçlenmeye başlayan sınıfsal yapıların görünürlük kazandığı, derneklerin kurulduğu, geniş çaplı eylem ve protestoların yaşandığı bir dönemde bu romanlarda sosyal sınıfların nasıl tasvir edildiği, sınıfların birbirlerine bakışlarının ve konum alışlarının nasıl olduğu, temas ve etkileşimlerinin nasıl aktarıldığı incelenmiştir.

12 Mart romanları diye bir kategori akademi ve literatürde ortak kabul görmüş bir adlandırma olmasına rağmen tanımı, kapsamı ve kategoriye oluşturan romanların sayısı konusunda bir uzlaşma yoktur. Çeşitli gerekçelerle farklı çalışmalarda farklı sayıda roman zikredilmiştir. Kimi eleştirmen ve araştırmacılar, belirli bir tarih aralığında kaleme alınmış romanları bu kategoriye dâhil ederken kimisi ideolojik veya edebî kıstasları dikkate alarak farklı bir liste oluşturmuştur. Biz bu çalışmada özellikle muhtıranın verildiği dönemde yaşamış yazarların o tarihî koşullar içinde kaleme aldıkları metinlerde konuyu nasıl resmettiklerini görmek istediğimiz için 1971-1980 arasında Ankara'da yaşamış ve benzer koşullarda yetişmiş üç kadın yazarın (Adalet Ağaoğlu, Sevgi Soysal, Emine Işın) aynı dönemi konu edinen üç romanını inceledik.

1.2. Tezin Amacı

Bu tezin temel amacı, 1971 Muhtırası'ndan sonra kaleme alınan ve muhtıranın siyasi, iktisadi, kültürel etkilerini konu alan 12 Mart romanlarını temsil gücü olan üç romanı sosyolojik bir perspektiften inceleyerek söz konusu romanlarda toplumsal sınıf meselesinin nasıl ele alındığını ortaya koymaktır. Diğer bir amacı ise bir edebiyat kuramı olmaktan ziyade okuma biçimi olan yeni tarihselciliğin, edebiyat ile tarih arasındaki sınırları alabildiğine silikleştiren (Arseven, 2022, s. 453), (Kolcu, 2008, s.

392) yorumu ile bu romanları sosyolojik ve tarihî bir belge olarak kabul etmek suretiyle okumanın ortaya çıkaracağı alternatif tarihsel ve sosyal gerçekliği sunmaktır.

12 Mart Muhtırası, genç Türkiye Cumhuriyeti'nin tek partili yönetim sisteminden çıkıp daha demokratik bir yönetim biçimiyle dış dünyaya açılım politikalarının ve liberal iktisat düzenine entegrasyonunun önemli aşamalarının deneyimlendiği bir dönemde yapılan 27 Mayıs 1960 darbesinden yaklaşık 10 yıl sonra yaşandı. İlk darbenin gölgesinde çalkantıların devam ettiği, devletin kurumsal yapısında farklılıkların yaşandığı, ülkenin demografik ve sosyal yapısında önemli dönüşümlerin gerçekleştiği bir evrede verilen muhtıra, doğrudan bir müdahale olarak yaşanmasa da bireysel ve toplumsal boyutta fiili olarak hissedildi. İdeolojik ve siyasi ayrışmaların kavgalara, silahlı çatışmalara dönüştüğü bir vasatta 1960-1970'lerin büyük şehirlerinde yaşayanlar bu müdahaleyi doğrudan deneyimlediler. Özellikle sol hareket içinde yer alan aydınlar ve eylemlere katılan devrimci gençler kovuşturmayla tabi tutulup, hapsedilerek daha sert uygulamalara maruz kaldılar.

Yaşananlar tabii olarak genel olarak sol düşünceye mensup çevre ve kişilerin hâkimiyeti altında bulunan dönemin bütün sanatlarına yansıdı. Zira hiçbir sanat eseri üretildiği bağlamdan ve sanatçısının ideolojik konumlanışından soyutlanamaz. Sanatkârı istese bile vücut bulduğu toplum veya coğrafyanın maddi ve manevi değerler sisteminden, iktisadi ilişki biçimlerinden bütünüyle ayrışamaz. Kaldı ki dönemin edebiyatına hâkim olan eleştirel ve toplumcu gerçekçilik kuramının sanatkârdan temel beklentisi; içinde bulunduğu toplumun siyasi, iktisadi ve tarihsel dinamiklerini doğru şekilde kavrayıp olay ve olguları gerçekçi ve başarılı bir şekilde yansıtmasıdır. Sanatçı için yansıtılacak gerçeğin ne olduğu ve bu gerçekliğin nasıl yansıtılacağı meselesi hayli tartışılmış olmakla birlikte, (Moran, 2002), (Oktay, 1986), (Goldmann, 2005) edebiyatçılar özellikle roman türü vasıtasıyla dönemi gerçekçi bir şekilde sunmaya çalışmışlardır. Dolayısıyla tezin amaçlarından biri de yapay bir evrende de olsa romancı tarafından gerçeğe sadakatle inşa edilen bu edebi gerçekliği tarihî bir veri olarak kabul edip sanatsal/edebî anlatı ile teorik/tarihsel bilginin ne düzeyde örtüştüğünü ortaya koymaktır.

Yeni tarihselciliğin, tarihin de tıpkı edebiyat gibi perspektiftik bir anlatı olduğu tezini benimsemek suretiyle yapacağımız bu iki gerçeklik mukayesesi, romanları malzeme açısından velut bir çalışma alanına dönüştürmüştür. Merkezine olay ve olguları alarak inşa edilmeye başlanan tarih anlatısının öznesi, devlet ve toplum gibi büyük

aktörlerdir. Bireyi merkeze alarak inşa edilen romansal anlatının öznesi ise toplumun en küçük unsuru olan bireydir. Aynı olguları konu edinseler bile temeldeki bu orijin ayrılığının sunduğu malzeme farklılığı ve zenginliğinin karşılaştırılmasının sonuçlarının ilgi çekici ve kıymetli veriler sunmuştur. Bireyin gündelik hayatı, psikolojik gerilim ve geçişleri, sosyal kurumlarla ilişkisi doğrudan tarihin ilgi alanına girmemektedir. Romanın inşa ettiği edebî gerçekliğin içinde gerçekçi ve tabii şekilde yer alan bu unsurlar sosyolojik açıdan ve kültür tarihimiz bakımından zengin veriler sunmuştur.

12 Mart romanları, münekkitler tarafından ağırlıklı olarak sol görüşlü yazarlarca kaleme alınan romanları dikkate alarak yansıtma kuramı bağlamında dönemin gerçekliğini ne denli başarılı yansıttıkları kıstası üzerinden değerlendirilmiştir (Erkol, 2021, s. 35). Yeni tarihselci yaklaşım ise edebî eserlerin üretildikleri dönemin tarihsel koşullarından ve yazarın kişisel donanım ve anlam değer dünyasından (ideolojisinden) etkileneceği gerçeğini merkeze alarak okunması gerekliliğini ileri sürmüştür. Nitekim sağ ve sol görüşlü yazarların romanlarına baktığımızda da okura sunulan gerçeklik görünümlerinin farklı olduğunu görüyoruz. Bu tezin amaçlarından biri de farklı ideolojik kamplara mensup yazarların, dönemi nasıl algıladıklarını ortaya koymak, yazarların ideolojik konum alışlarının, gerçekliği algılamalarını nasıl etkilediğini ve ideolojinin gerçekliği nasıl yeniden dönüştürüp etkilediğini göstermektir.

Türkiye’de geleneksel tarihyazımı daha çok “siyasi tarih” yazımı şeklinde gelişmiştir. Sosyal tarihçilik ve kültür tarihçiliği gölgede kalmış; bu da hadiselerin bireysel, toplumsal ve kültürel etkilerini değerlendirme dışı bırakmıştır. Bugüne kadar yapılan çalışmalarda da 12 Mart Muhtırası daha çok siyasi tarihin konusu olarak ele alınmış ve ordu- siyaset arasındaki bir kriz olarak işlenmiştir. Hâlbuki bu ve benzeri her müdahalenin iktisadi, kültürel etkileri olmuş; siyaseti biçimlendirdiği kadar sair kurumların da değişim ve dönüşümüne sebep olduğu görülmüştür. Bu tezle, bireyi ve onun içinde yaşadığı kurumsal evreni merkeze alan edebî metinlerin tarihî ve sosyolojik bir belge olarak okunması suretiyle elde edilecek sosyal ve kültürel verilerle bu alandaki boşluğa mütevazı bir katkı sunmak da ikincil amaçlardan biri olmuştur.

1.3. Tezin Kapsamı ve İçeriği

Tezin başlığından da anlaşılacağı üzere bu çalışmanın tarihsel bağlamını; öncesi ve sonrası ile 12 Mart 1971 Muhtırası, yani iki darbe aralığı (1960-1980); veri kaynağını

1971 ile 1980 arasında yazılmış olan 12 Mart romanları içerinden seçilmiş üç roman - *Bir Düşün Gecesi* (1979), *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* (1973), *Sanıcı* (1975)- konusunu ise zikredilen bu üç romanda toplumsal sınıfların ele alınışının irdelenmesi oluşturmaktadır. Dolayısıyla tarih olarak 12 Mart 1971 Muhtırası dönemini, veri kaynağı ve bir metin türü olarak 12 Mart romanlarından üçünü ve konu olarak da bu romanlarda toplumsal sınıf meselesinin ele alınışını kapsamaktadır.

1.4. Edebi Bilgi Ne Tür Bir Bilme Sağlar?

Yakın Türkiye tarihinin belirli bir zaman aralığında (1960-1980) sosyolojik bir mesele olan toplumsal sınıf konusunu -alışılacağı üzere- merkeze tarihî bilgi ve belgeleri değil de edebî/kurgusal bir metin olan romanları koyarak irdelenmesi bu tezin en özgün tarafıdır. Ana kaynak sıralamasındaki bu yöntemsel farklılık, neticeye ilişkin birçok özgünlüğü yedeğinde tabii olarak taşımıştır. Çünkü konunun daha net kavranmasını mümkün kılacak olan fakat tarihin akademik yazım şeklinin doğası gereği dışarıda bıraktığı birçok çeşitlilik ve zenginlik roman türünün tabii unsurları olarak değerlendirilmelere dâhil edilmiştir. Butor'un (1991) dediği gibi bir roman yazmak sadece insana bağlı bir eylemler bütünü oluşturmak değil aynı zamanda kişilere uzaktan veya yakından (dolaylı ya da doğrudan) bağlı bir nesnelere (kurumlar) bütünü oluşturmak olduğu için, bu evrende var olan birçok unsur tarihin ilgi ve imkân alanı dışında kalmaktadır. Konunun bağlamı içerisinde hakkıyla anlaşılabilmesi ve tartışılabilmesi için bu nesnelere/kurumlar örüntüsü yeter unsurlar olmasa da gerek unsurlardır. Bağlamı oluşturan bu nesnelere örüntüsü içinden konuya bakmak; akademik yaklaşım ile oluşturulmuş metinler üzerinden hayal edilemez/görülemez olanı, edebî metinler üzerinden görünür kılacak ve konuyu daha farklı açılardan tartışma imkânı doğurmuştur. Söz konusu muhtıranın kişisel ve toplumsal etkilerini derinden hissetmiş hatta çoğu, bizzat deneyimlemiş yazarların türün geniş soyutlama ve anlatı imkânı içerisinde kaleme aldığı bu romanlarda sosyal tarih ve kültür tarihi açısından da önemli veriler elde edilmiştir.

12 Mart romanları bugüne kadar daha çok edebiyat disiplini içinde incelemelere tabi tutulmuştur. Akademik çalışmalarda tematik incelemelere konu edilip edebî kıymetleri açısından tetkik edilmeye çalışılmıştır. Ana akım eleştirmenler ise (Berna Moran, Ahmet Oktay, Fethi Naci, Murat Belge, Ömer Türkeş) bu eserleri toplumsal gerçeklik kuramı bağlamında dönemin gerçekliğini anlamada ve yansıtmada hangi oranda başarılı oldukları cihetinden değerlendirmişlerdir. Dolayısıyla bu romanlardan veya

yazarlardan toplumsal gerçekçilik kuramının yüklediği sorumluluklar merkeze alınarak yapmaları gereken yahut olması gerekeni kıstas alıp yapabildiklerine nispetle bir kıymet biçilmiştir. Bu tez ise söz konusu romanları edebî bir kuramın kıymet ölçüleriyle değil de sosyolojik bir nazarla veri kaynağı olarak incelemiştir. Tarihsel bir okumaya tabi tutup yapmaları gerekeni değil yaptıkları yahut yapabildiklerini niçin öyle yaptığını anlamaya çalışılmıştır.

Tezin bir diğer özgünlüğü ise yeni tarihselcilik kuramının yerleşik kanaatin aksine bir anlatı yahut subjektif bir seçkiye bağlı olarak inşa edilmiş bir kurgu olması yönüyle edebî metinle tarihî metinleri eşitleyen bakış açısıyla romanın da bir bilgi kaynağı olarak görülmesinin sunduğu imkanla romanlar üzerinden 12 Mart'ın öznel, özgün ve mukayeseli bir tarih okuma denemesi olmasıdır.

Siyasi tarih merkezli oluşan Türk tarih yazımı geleneğinden kaynaklı, önemli birçok sosyolojik meselenin anlaşılmasında ve tartışılmasında ciddi boşluklar oluşmaktadır. Siyasi hadiselerin arkasındaki iktisadi, dinî, kültürel ve kişisel etkenlere ayrıntılı şekilde yer verilmediği için çalışma konusu edilmek istenen bir dönem, mesele veya olayın derinlemesine irdelenmesinde zorluklar yaşanmaktadır. 12 Mart 1971 Muhtırası da sadece siyasi iktidar ile ordu arasında cereyan etmiş bir hadise değildir. Meselenin çok taraflılığı ve boyutluluğu döneme ve konuya interdisipliner bir yaklaşımı mecburi kılmaktadır. Tezi değerli kılan başka bir vechesi ise 12 Mart dönemindeki sınıf tartışmalarının edebiyat, tarih ve sosyoloji disiplinleri çerçevesinde interdisipliner bir yaklaşımla ele alınmasıdır.

1.5. Tez Konusuyla İlgili Literatür Analizi

12 Mart romanlarında toplumsal sınıfların işlenişini konu edinen bu tezde -konusu ve amacı gereği- siyasal, kültürel, tarihsel ve iktisadi bağlamlara çok sık ve zorunlu atıflar mecburi bir hal almıştır. İnterdisipliner bir yaklaşımı gerektirdiği için de araştırmacı açısından hem dönemi ve 12 Mart'ı konu alan tarihî kaynaklara; hem sınıfların oluşumunda temel saik olması hasebiyle iktisadi gelişmeleri konu edinen iktisat metinlerine hem de göç, kentleşme, kültürel değişim ve tabakalaşma konularıyla ilgili sosyolojik çalışmalara bakmak ihtiyacı doğmuştur. Veri kaynağı olarak da romanlar seçildiği için bu romanlarla ilgili edebî çalışmaları incelemek de ayrıca bir önem kazanmıştır. Dört disiplindeki tüm kaynakları burada konu edinmek çok kalabalık bir literatür anlatisına sebep olacağı için genelde 12 Mart romanlarını özelde ise

inceleyeceğimiz üç romanı -*Bir Düğün Gecesi, Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*, Sancı- sosyoloji ve edebiyat disiplini perspektifi ile ele alan çalışmalara yer verilmiştir.

Erken sayılabilecek bir tarihte Birikim dergisinde kaleme aldığı “12 Mart Romanlarına Genel Bir Bakış” isimli makalesi ile bu romanlardan ilk kez bir kategori olarak bahseden isim, Murat Belge (1976, s. 8) olmuştur. Bu makaleyi daha sonra yayınlanan *Edebiyat Üstüne Yazılar* (1998) isimli kitabına da alan Belge, doğru bir perspektif edinemedikleri için henüz 12 Mart’ın romanının tam olarak yazıl(a)madığının şerhini düşerek romancıları, içeridekiler ve dışarıdakiler diye ikiye ayırmıştır. Bu tasnifte “içeridekiler ve dışarıdakiler” ayrımıyla “hapse girenler ve girmeyenleri” kastetmediğini özellikle vurgular. Mücadeleyi ve yaşananları doğru bir şekilde kavrayarak eleştirel bir yaklaşımla kaleme alanları dışarıda olsa bile “içerdekiler” olarak tavsif etmiş, hapiste olsa bile meseleyi tam olarak idrak edemeyip yaşananları genel bir devrim anlatısı üzerinden kaba bir tasvirle devleti zalim; devrimcileri mazlum olarak gösterip devrimcileri yüceltme yoluna giden kişileri ise “dışarıdakiler” diye nitelendirmiştir. Kısa bir süre sonra yazdığı “Bir Edebiyat Malzemesi Olarak 12 Mart Yaşantısı” (1976) isimli yazıda ise Belge, bu ayrımı daha da kristalize ederek yaşananlara Marksist eleştiri ile bakmayı “içerden”; duygusal bir perspektifle -verilen mücadelenin sosyalizme aykırılığını fark etmeden/edemeden- bakmaya ise “dışarıdan” bakmak olarak değerlendirmiştir.

Ömer Türkeş, “Romanda 12 Mart Suretleri ve ’68 Kuşağı” (2000) isimli makalesinde eserlerin edebî kıymetlerine ilişkin bir değerlendirmede bulunmayacağını, onları dönemi ve verilen mücadelenin gerçeklerini ne denli kavradıkları ve hangi oranda yansıtabildikleri hususunda değerlendireceğini belirtmiştir. O da Belge’ye benzer şekilde, bu romancıları/romanları yaşananları sağlıklı bir bakış açısı ile kavrayarak anlatanlar ve duygusal şekilde yaklaşıp ağıta dönüştürenler olarak ikiye ayırdıktan sonra üçüncü bir grup daha ekler; sağ ideolojiye mensup olup -Tarık Buğra ve Emine Işın gibi milliyetçi yazarları kastederek- yaşananları sistemin gözüyle aktaranlar.

Edebiyatçı, felsefeci ve eleştirmen kimliği ile Hilmi Yavuz, 1977 yılında kaleme aldığı *Roman Kavramı ve Türk Romanı* kitabında 12 Mart romanlarına müstakil bir bölüm ayırmasa da romanını incelediğimiz iki yazar (Adalet Ağaoğlu ve Sevgi Soysal) ve romanları hakkında değerlendirmelerde bulunmuştur. *Ölmeye Yatmak* için “1930’larda doğan Cumhuriyet aydınlarının romanı” diyerek Ağaoğlu’nun romanında kullandığı ve edebiyatımız için yeni olan teknik kullanıma dikkat çekmiş ve 1970’lerin

en iyi romanlarından biri olarak nitelemiştir (Yavuz, 1977, s. 156-163). Sevgi Soysal'ın *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* romanını da çok beğenmiş ve bu romanın romancılığımıza “Büyük bir bilinç perspektifi” getirmesi yönüyle önemli olduğunu vurgulamıştır (Yavuz, 1977, s. 79).

Fethi Naci (1981) *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme* isimli kitabının (İşçi Sınıfı ve Romanlarımız, Romanlarımızda Küçük Burjuva ve 12 Mart Olayı, 12 Mart Romanları başlıkları altında) üç ayrı bölümünde konumuza ilişkin önemli değerlendirmelere yer vermiştir. Burada ele aldığı romanlarla ilgili değerlendirmelerinin tamamını daha sonra kaleme aldığı *Yüz Yılın 100 Türk Romanı* (2021) isimli eserine olduğu gibi taşıyan Naci, ufak eklemelerde bulunmuştur. Esere yazdığı uzun önsözde Türk romanının gelişimini özetleyip “12 Mart Romanları” diye bir alt başlık açarak (evvelki kitabında bahsettiğinden farklı olarak) sol yazarlardan oluşan bu kanona sağcı bir yazarı (Tarık Buğra) da eklemiştir.

Ön sözdeki 12 Mart Romanları başlığı bölümünde 12 Mart'ı bütünüyle sınıf temelli bir okumayla ele almış ve işçi sınıfının gelişimini muhtıranın önemli sebepleri arasında zikretmiştir (Naci, 2021, s. XXXV-XXXVI). 12 Mart romanları içinden Melih Cevdet Anday'ın *Gizli Emir*, Çetin Altan'ın *Gizli Gözaltı*, Tarık Dursun'un *Gün Döndü*, Erdal Öz'ün *Yaralımsın*, Sevgi Soysal'ın *Yenişehirde Şafak*, Pınar Kür'ün *Yarın... Yarın...*, Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düğün Gecesi* ve Tarık Buğra'nın *Gençliğim Eyvah* romanlarının değerlendirmelerine yer vermiştir.

12 Mart romanları literatürde yer almasına rağmen müfredatta pek karşılık bulmuş bir kategori değildir. Bunda söz konusu romanları kaleme alan yazarların büyük kesiminin resmî ideoloji ile çelişen hatta çatışan bir ideolojiye sahip olmalarının ve anlatılarda devletin zorba bir suçlu olarak resmedilmesinin etkisi çok büyüktür. Okur kitlesinde önemli bir karşılık bulan ve daha çok sivil eleştirmenler tarafından gündem edilen 12 Mart romanlarını, akademisyen kimliği ile ele alan ilk kişi Berna Moran olmuştur. 1994 yılında kaleme aldığı *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3* isimli kitabının ilk bölümünü 12 Mart romanlarına ayırmıştır. Bu kategori için 1970-1980 aralığında tamamı sol görüşlü yazarlarca kaleme alınmış altı romanı zikredip bu romanların ortak özelliklerine değindikten sonra gerçekçi ve sınıfsal bir perspektifle kalem alınmış olan Sevgi Soysal'ın *Şafak* isimli romanını tahlil etmiştir.

Kitap düzeyinde 12 Mart romanlarını sosyolojik bir perspektifle irdeleyen güncel ve kapsamlı kitaplardan biri Çimen Günay Erkol (2021)'un *Yaralı Erkeklikler- 12 Mart Romanlarında Yalnızlık, Yabancılaşma ve Öfke* isimli eseridir. Leiden Üniversitesi'nde 2008 yılında tamamladığı *Cold War Masculinities in Turkish Literature: A Survey of March 12 Novels* isimli doktora tezinin kitaplaştırılmış hali olan eserde, 1970-1980 yılları arasında kaleme alınmış romanlardaki erkeklik olgusu yeni tarihselci bir yaklaşımla incelenmiş ve farklı açılardan sosyal analize tabi tutulmuştur. 12 Mart roman kanonunu daha da genişleten, evvelki birçok tanımlama ve çerçeveyi sorunsallaştırıp yerleşik kanaatleri şüpheli kılan kitap oldukça özgün bir çalışma olarak dikkat çekmektedir.

Hece yayınları tarafından 2002 yılında iki cilt halinde yayınlanan ve tezin konusuna ilişkin, doğrudan ve dolaylı birçok veriyi içeren *Türk Romanı Özel Sayısı* da farklı ideoloji ve kuramlardan birçok edebiyatçı ve akademisyenin yazılarından oluşan makaleler ihtiva etmektedir.

Türkiye'de 12 Mart romanı üzerine farklı disiplinler altında yapılmış üç yüksek lisans ve iki doktora tezi mevcuttur. İlk yüksek lisans tezi tarih disiplini altında Ali Murat Akser (1999) tarafından *The Lost Battle: Representations of the Intellectual in 12 March Novels (Yitirilmiş Mücadele: 12 Mart Romanlarında Aydının Konumu)* ismiyle hazırlanmıştır. Tezde; muhtıra döneminin devrimci aydın sınıfının gündemi, konumu ve hadiseleri nasıl gördüğü hususu irdelenmiştir. İkinci yüksek lisans tezi, bir edebiyat çalışması olarak Defne Bilir (2001) tarafından hazırlanmıştır. 1970-80 aralığında yayınlanmış 15 romanın önce özetleri verilmiş sonra da tematik incelemeye tabi tutulmuştur. Üçüncü yüksek lisans tezi ise Medet Turan (2010) tarafından hazırlanmış olup seçilen 8 roman toplumcu gerçekçilik, eleştirel gerçekçilik ve sosyolojik eleştiri kuramları bağlamında tematik olarak incelenmiştir. 12 Mart romanlarını Türkiye'de doktora düzeyinde ele alan ilk isim Musa Topkaya (2015)'dir. *12 Mart 1971 Muhtırası'nın Türk Romanına Yansımaları* ismiyle hazırlanan tezde 1970'ten 2014 yılına kadar muhtırayı konu almış 40 roman tematik ve yapısal bir incelemeye tabi tutulmuştur. Konuya ilişkin ikinci doktora tezi ise İsa Kayhan (2024) tarafından *12 Mart Romanlarında Öteki* başlığı altında hazırlanmıştır. Çalışmada konu edilen otuz iki 12 Mart romanı ideolojik, sınıfsal, kültürel ve dini karşıtlık temelli ötekileştirmeler üzerinden içerik analizine tabi tutulmuştur.

12 Mart romanları makale düzeyinde de farklı tema ve disiplinler çerçevesinde çeşitli isimler tarafından ele alınmış ve işlenmiştir. Cemil Meriç (1992), Ömer Türkeş (2000), Ahmet Alver (2009), Hatice Fırat (2009), Levent Bilgi ve Emine Önder (2016), Alev Önder (2020), Uğur Çalışkan ve Günay Çimen Erkol (2016), Mehdi Genceli ve Gizem Şengül (2020), Egem Atik (2019), Beyhan Kanter ve Çiçek Demirtaş Önder (2021) ve Servet Tiken (2016) gibi daha pek çok isim bu romanlar hakkında çeşitli makaleler kaleme almıştır.



İKİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

Bu tez, konusu ve amacı dolayısıyla anlamacı ve yorumsamacı bir paradigmayla nitel bir araştırma olarak tasarlanmıştır. Tezin örnekleme olarak seçilmiş olan 12 Mart romanları, yansıtma (özellikle eleştirel gerçekçilik ve toplumcu gerçekçilik) kuramı bağlamında kaleme alındığı için kuramın imkân ve kaideleri dikkate alınarak yeni tarihselci bir okuma ile içerik ve söylem analizine tabi tutulacak akabinde ise yeni tarihselci bir okumayla yorumlanacaktır.

Özellikle toplumcu gerçekçilik kuramının gereği olarak dönemin toplumsal yapısını, iktisat ilişkilerini, kurumsal konumlanışları, siyasi gelişme ve kültürel iklimini kurgularına oldukça gerçekçi şekilde taşıyan 12 Mart romanlarının analizinde söylem analizi de sıkça başvurulan bir yöntem olmuştur. Bu romanların aynı zamanda Türk edebiyatındaki politik roman türünün yetkin örnekleri teşkil etmesi sebebiyle yazarların ne söyledikleri kadar nasıl söylediklerine dikkat kesilmek zaruriyet kesbetmiştir. Edebi bir metin olan romanda yazarların tercih ettiği söylem biçimi, sözcük seçimi ve imge örgüsü bu tarz bir söylem analizini değerlendirmenin tabii bir parçası kılmıştır. Yazarların hangi zümre veya sınıfa nereden baktıkları üsluba gömülü olarak tercih ettikleri sözcük setleri üzerinden takip edilebilmiş ve açığa çıkarılmıştır. Teze konu olan bu üç roman yeni tarihselci bir okumaya tâbi tutulurken içerik ve söylem analizi başvurulan Yeni Tarihselci okuma yönteminin doğal bir bileşeni olmuştur .

2.1. Niçin Yansıtma Kuramı ve Neden Yeni Tarihselci Bir Okuma?

Türk edebiyatına 1850'lilerde değer ve misyon yüklü bir tür olarak giren roman, Batı 'daki hikayesinin aksine bireyi değil toplumu merkeze alarak gelişmiştir. Siyasi, iktisadi, kültürel ve sosyolojik çözülme ve geri çekilmenin derinden sarstığı topluma kılavuzluk ve mürebbilik yapmayı temel gaye edinmiş Türk romancıları 1950'lilere kadar yaklaşık 100 yıl kadar bireyi merkeze alan karakter özellikli temsiller ile değil de tipler üzerinden yapılandırdıkları romanlar araçlığıyla topluma bir istikamet tayin etmeye çalışmışlardır. Devlet politikaları istikametinde başlayan Batılılaşma sürecini desteklemiş ve sıhhatli bir dönüşüm için topluma mihmandarlık yapmaya çalışmışlardır. Romana yüklenen bu misyon Cumhuriyet dönemine de intikal etmiş ve Batılılaşma sürecinde yazarlardan duruma vaziyet etmeleri beklenmiştir. Roman bu

anlamda hem toplumu anlamak ve hem de topluma anlatmak yönüyle önemli bir tür olarak her zaman etkili olmuştur.

Batılılaşma sorununu merkeze alan romancılar 1950’lilerden itibaren değişen iktisadi ve toplumsal koşulların da etkisiyle yüzünü “sınıfsal içeriği olan toplumsal bir sorunsala” çevirmiştir. Mevcut toplumsal yapı ve düzeni, eserlerine gerçekçi bir şekilde yansıtarak eleştirel tarzda başkaldırı edebiyatı formunda işlemeye başlamıştır. (Moran, 2001, s. 9). Olanı anlatmak, köyün ve köylünün problemlerini gerçekçi bir şekilde duyurmaya, anlatmaya çalışan yazarlar eserlerini yansıtma kuramı çerçevesinde kaleme almıştır. Fethi Naci, o yıllar için gerçekçilik demenin romanda köyden bahsetmek anlamına geldiğini ve “roman-köy-memleket kalkınması”nın birlikte düşünüldüğünü ifade eder (1990, s. 261). Köy romanındaki tema ve zalim ağa, mazlum köylü ve kurtarıcıdan oluşan üçlü yapı göç olgusu ile beraber şehre; zalim, kapitalist/burjuva; mazlum, işçi sınıfı; kurtarıcı, devrimci gençlik olarak taşınır (Moran, 1994, s. 11). Edebiyatçılar okuru bilinçlendirmeye, toplumsal olana dair belli kaygılarını ve tekliflerini gündem etmeye 1980’lere kadar yansıtma kuramı çerçevesinde devam etmiştir.

Tezin konusuna veri kaynağı olarak seçtiğimiz 12 Mart romanları da dönemi, bütün gerçekliğiyle yansıtmayı birincil gaye edinmiş metinlerdir. Bu romanlar, o günü ve o günün meselelerini yansıtmayı o denli amaç edinmişlerdir ki bundan sebep Moran tarafından ancak ilgisinin dönüp bakacağı sosyolojik belgeler olarak tavsif edilmiştir (A.g.e:17). Dolayısıyla bu metinleri anlamak için üretildikleri edebî gelenek ve akım içerisinde okumak lüzumu ortaya çıkmış ve tez boyunca söz konusu romanlar yansıtma kuramına bağlı kalarak irdelenip anlaşılmaya çalışılmıştır. Ancak yorumlarken yazarların gerçeklik algısını şekillendiren bireysel, toplumsal ve tarihî koşulları dikkate alarak, üretildiği/yaratıldığı bağlamı düşünerek yeni tarihselci bir okumaya tâbi tutulmuştur.

Dönemin edebiyatçılarının çok büyük bir kısmı eserlerini gerçekçilik akımı etkisinde kaleme almıştır ve yazarların tamamına yakını da Sosyalizm hareketini ya muhip ya da mensup olarak desteklemiştir. 12 Mart romanları büyük oranda sol edebiyat içerisinde kaleme alınmıştır. Sosyalist edebiyatçıların benimsedikleri edebî akım ise yansıtma kuramının önemli yorumlarından biri olan toplumcu gerçekçiliktir. Bu akım hem Rusya hem de Avrupa sol entelijansiya içerisinde teorik olarak tartışılmış ve

olgunlaştırılmıştır. Ancak Türk solu; tarihi, kültürel ve siyasi koşullar sebebiyle Marksist dünyanın periferisinde yaşamış felsefi ve kuramsal tartışmalardan çok geç haberdar olmuştur. Marksizmin temel metinleri bile çok geç tercüme edilmiştir. Bu sebeple daha çok resmî olan tarafları ile -oldukça sınırlı bir şekilde- muhatap olmuştur. Sovyet yazınının içindeki estetik ve kuram tartışmalarına ilgi göster(e)meden propaganda düzeyinde resmî siyaset ve edebiyat görüşünü benimsemiştir. 1956 yılında yapılan ve Stalin'in sert şekilde eleştirildiği 20. Kongre'ye kadar da Stalinci yoruma bağlı kalmıştır.

27 Mayıs darbesinden sonra görece daha özgür ve demokratik bir ortam vesilesiyle, yayın hayatı canlanmış ve Marksist teorinin kurucu metinleri Türk okuru ile buluşmuştur. Ancak yine de Türk solunda 1970'lere kadar felsefi/kuramsal olan yaklaşım siyasi ve propagandist olanın gölgesinde ve hep gerisinde kalmıştır (Oktay, 1989, s. 21). Bu romanlar büyük oranda gerçekçilik, özellikle de 1934 yılında Sovyet Komünist Parti'sinin talebi doğrultusunda Sovyet Yazarlar Birliği'nin Birinci Kongresi'nde resmî sanat anlayışı olarak açıklanan toplumcu gerçekçilik anlayışı dairesinde kaleme alınmıştır.

Yeni tarihselcilik edebî bir teori değil; bir okuma biçimidir. Bu okuma biçimine göre gerçek de anlatı gibi öznedir. Tarihçinin gerçekliği de edebiyatçının gerçekliği kadar bir nazara ve seçkiye nispetle vücut bulmuş olup epistemolojik olarak farklı bir yönleme dayansa da ontolojik mahiyet açısından benzerdir. Biz gerçekçilik teorisine bağlı olarak kaleme alınmış bu üç roman üzerinden belirli bir tarih aralığındaki sosyal yapıyı ve toplum mimarisini belirginleştirip tabakalar arasındaki etkileşimi tespit ettik. Bunun için tezimizde incelediğimiz metinleri yansıtma (gerçekçilik) akımı ilkeleri yedeğinde irdeleyip anlamlandırarak sonrasında yeni tarihselci bir okumayla yorumladık. Bu tercihin tutarlı ve velut bir yöntem olarak önemli imkanlar sunduğunu gördük. Bu edebî teori ve okuma biçimini kabaca da olsa anlatmanın metinlerin değerlendirilme sürecinde neyi niçin öyle yaptığımızı anlamak bakımından bir zemin oluşturması için ana hatlarına değinmekte fayda var.

2.2. Yansıtma Kuramı ve Gerçekçilik Yorumları

Sanat eseri ve yansıtma arasındaki ilişki Antik Yunana kadar dayanmaktadır. Platon sanatın görüngü dünyasını yansıttığını iddia ederek sanatçıyı görüngüye takılıp kalmış kalmakla suçlarken talebesi Aristo hocasının aksine sanatın genel tabiatı ve ideal olanı

yansıttığını iddia etmiştir. Edebiyatın dolayısıyla sanatçının değerinin gerçekliği okura gösterebilmesinde olduğunu söylemiştir. Batı’da neoklasik çağın akabinde sanata/edebiyata bir müddet hâkim olan romantizm akımından sonra 19. asrın ortalarından itibaren özellikle Fransız romancıların (Stendhal, Balzac, Zola, Flaubert) temsilciliğinde gerçekçilik yeniden belirginleşip baskın sanat akımı durumuna geçmiştir. Aynı dönemde Rusya’da da Tolstoy, Gorki ve Çehov gibi önemli yazarlar gerçekçi eserin önemli yapıtlarını ortaya koymuştur (Moran, 2002, s. 41). Avrupa gerçekçiliği ile Rus gerçekçiliği arasında yorum farkı olsa da bu ayrışmalar keskin değildir.

Hangi tarihte ve koşulda olursa olsun sanatı bir yansıtma aracı olarak gören bütün kuramlarda sanatın işlevinin topluma yönelik kısmı öne çıkar. Bundan sebep de yansıtma kuramına bağlı sanat ve sanatçı ile toplumu idare yahut belli bir istikamete sevk etmek isteyen siyasi irade arasında etkileşim sair zamanlardakinden daha yakın olmuştur. Sovyet Devrimi’nin ilk yıllarında parti, yazınsal çeşitliliğe müdahale etmemiştir. Ancak dönemin bazı teorisyenlerinin, sanat ile siyaset arasındaki dolaylı ilişkiye vurgu yaparak sanatın bir propaganda aracı haline getirilmesini tenkit etmesi üzerine siyasi irade, edebiyatı da denetim altına almak istemiş ve partinin sanat görüşü belirlenip ilan edilmiştir (A.g.e:52,53). Bundan sebep Marksist estetiğin Avrupa gerçekçiliği ile büyük bir benzerlik gösterdiği 1934’e kadarki dönemi ile partinin resmî sanat anlayışı olarak toplumcu gerçekliği ilan ettiği sonraki dönem farklılık arz eder. Paul H. Fry’in de ”nesnel realizm“ ve ”tarafli realizm” olarak adlandırdığı dönemi ayrı ayrı ele almak gerekir (Fry, 2012, s. 223) . Ancak bizim konumuza temel teşkil eden akımın 1934’ten sonra ana hatları belirginleşen toplumcu gerçekçilik ve onun yorumları olduğu için biz daha çok onun üzerinde durduk.

1934’e kadar süren ilk dönem, 19. yüzyılın ortalarından itibaren toplumcu bir sanat anlayışını savunan Belinski, Dobrolyubov ve Çernişevski’yle başlatılabilir. Sanatın, toplumsal gerçekliğin özünü yakalayıp yansıtması ve hatta yargılaması gerektiğini savunan bu isimler Marksistler tarafından sempatik bulunmuşlardır. Ancak ilk dönem daha çok Marx, Engels ve Plehanov’un görüşleri istikametinde şekillenmiştir. Marx ve Engels edebiyatla yakından ilgilenmelerine rağmen doğrudan sanat kuramına ilişkin bir şey dememişlerdir; fakat geliştirdikleri tarihsel materyalizm teorisi ile onu bir üst yapı kurumu olarak konumlandırmışlardır. Bununla birlikte alt yapı kurumu olarak ekonominin sanatı/edebiyatı doğrudan biçimlendirdiğine ilişkin de keskin bir

ifade kullanmamışlardır. Hatta bu ikisi arasındaki ilişkinin mekanik bir ilişki olmadığı hakkında farklı metinlerde değinilerde bulunmuşlardır.

Marksist estetiği bir sanat teorisi haline getirmeye çalışan ilk kuramcı Georgiy Valentinoviç Plehanov (1856-1918) olmuştur. Sanatın ortaya çıkışını Marksizm'in temel öğretisine uygun olarak ekonomik ve maddi sebeplerle açıklamış, alt yapı ile üst yapı arasındaki ilişkiyi çok mekanik şekilde değerlendirmiş ve sanat ile ideoloji arasında doğrudan bir ilişki olduğunu iddia etmiştir. İlk dönemde oldukça etkili olan bu ismin sanatın bir iktidarın propaganda aracına dönüşmesine sebep olabilecek, yazara yüklenen görev ve edebiyatın toplum yararını gözetecek şekilde düzenlenmesine olan itirazı, onun kenara itilmesine sebep olmuştur (Oktay, 1986, s. 66). Plehanov, sanat eserinin bir bilgi ve bilgilendirme aracı olamayacağını; sanat eserini bilimsel eserlerden ayıran hususun, gerçeği mantıki yollarla değil imgeler üzerinden anlatması ve muhatabında uyandıracığı estetik zevk olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca estetik bir kaygı olarak gerçeğin imgesel anlatımının eserin biçim ve muhtevasına uygun olması gerektiğini belirgin şekilde vurgulamıştır. Bir yazar, imgeler yerine mantıki deliller kullanır veya kullandığı imgeler herhangi bir konuyu ispatlarsa o kişinin edip değil bir akademisyen olacağını dillendirmiştir. Sanatın ve sanatçının doğrudan bir fikrin veya otoritenin sözcüsü olmaması gerektiğine ilişkin fikirleriyle devletin sanatçıya bir rol vermesine karşı oluşu ve sanat eserinin estetik yönüyle politik yönünü ayrıştırması, çağdaşları tarafından tenkit edilmiştir. Sanatın özerkliğine olan vurgusu onun ve takipçilerinin gözden düşmesine sebep olmuş ve 1930'larda toplumcu gerçekçilik partinin sanat görüşü olarak ilan edilmiştir (Moran, 2002, s. 51,52).

Bu tezde 12 Mart romanları toplumcu gerçekçilik ve yeni tarihselcilik kuramları çerçevesinde bir analize tabi tutulmuştur. Söz konusu romanlar, yazarlarının ideolojik konumları sebebiyle ağırlıklı olarak ideolojik hareketlerin siyasal söylemleri ile yüklü oldukları ve Marksist estetiğin (özellikle Komünist Parti'nin güdümündeki Sovyet Yazarlar Birliği'nin benimsediği) sanat ilkeleri ile vücuda getirildiği için ideolojik roman kategorisinde de değerlendirilmiştir. Bu da aynı zamanda onları politik roman kategorisine sokmuştur. Dolayısıyla bu romanları sağlıklı bir analize tabi tutabilmek için hem Marksist estetiğin teorik kabul ve tartışmalarından hem de edebiyat ile ideoloji arasındaki ilişkiye özgün yorumlar getiren Althusser gibi sonraki Marksist isimlerin tartışmalara getirdiği açılımlardan haberdar olmak zaruri bir hal almıştır. 1970'ler

Türkiye’inde kalem oynatan yazar ve aydınların ekserisinin sosyalist ideolojiyi benimsemeleri Komünist Parti’nin Rusya’da ilan ettiği toplumcu gerçekçilik kuramını sadece onların değil bütün bir dönem edebiyatının baskın kuramı haline getirmiştir.

2.3. Toplumcu Gerçekçilik

Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi* (2002, s. 17) isimli kitabında Marksist edebiyat teorisini Antik Yunan’da başlayıp özellikle Platon ve Aristo ile daha da sistematik ve belirgin bir hal alan yansıtma kuramı üst başlığı altında ele alır. Bu kurama göre yazardan beklenen; hayatın, doğanın veya insanın eserinde gerçekçi şekilde yansıtılmasıdır. Yansıtmanın mahiyeti, yöntemi veya muhtevasının nasıl olacağı meselesi farklı gerçekçilik yorumlarını ve kuramlarının oluşumunu beraberinde getirir. 19. yüzyılda Avrupa’da ortaya çıkan gerçekçilik akımı da Sovyet Rusya’da parti tarafından resmi edebiyat görüşü olarak ilan edilen toplumcu gerçekçilik de yansıtma kuramının bir devamı olarak değerlendirilir. Ancak Avrupa gerçekçiliği ile toplumcu gerçekçilik akımı arasındaki iki temel ayrım da ısrarla vurgulanır. İlki; Avrupa gerçekçiliğinin pozitivizmin de etkisiyle daha çok hayatı nesnel bir tarzda, olduğu gibi aktarmak ilkesi üzerinde gelişmesine karşın Marksist gerçekçiliğin olanı bir perspektif içermek esasına bağlı olarak seçici bir yansıtma anlayışına yaslanmasıdır. İkincisi ise Marksist gerçekçilik de yazarın yansıttığı gerçekliği yorumlaması ve olgu ve olayları bir hükme bağlamasıdır.

Moran, Rus gerçekçiliğini iki dönemde ele alır. İlki; farklı akımlarla birlikte Marx ve Engels’in fikirleri üzerine gerçekçiliğin çeşitli yorumlarının da tartışıldığı 1934’e kadar devam eden ilk dönem. Diğeri ise partinin toplumcu gerçekçiliği resmi bir akım olarak ilan ettiği 1934’ten sonraki dönem (A.g.e:40,41).

1934’e kadar süren ilk evre Engels ve Marx’ın edebiyat ve sanat üzerine söylediklerinden hareketle Marxist kuramın çerçevesinin belirginleştirilip ilkelerinin ortaya koyulmaya çalışıldığı tartışma dönemidir. Marksist yazar ve düşünürler muhalif duruşları ve toplumcu fikirleri vesilesiyle; Dobrolyubov, Belinski ve Çernişevski gibi isimlere de sempatiyle bakarlar ve onlardan etkilenirler. Bu dönemde Marksist estetiği ilk kez kuramsal bir çerçeveye oturtarak sistemleştirmeye çalışan G.V Plehanov (1856-1918) olur. Sanat ve toplum ilişkisini, sanatın menşeyini ve estetik ilkelerin oluşumunu Marxist sosyolojinin temelini teşkil eden iktisadi koşullar ve maddi gerekçelere dayandırarak açıklar. Sanatın insanların beslenme ve korunma gibi

yaşamlarını sürdürmek ve iyileştirmek adına yaptıkları, yani bir faydayı temine yönelik, eylemlerden doğduğunu savunur. Sanatın gelişmesi, estetik form ve ilkelerin ortaya çıkışını ise iktisadi gerekçeler ve sınıfların güç ilişkileri üzerinden izah eder. Determinist bir yaklaşımı benimseyen Plehanov'a göre sanat bir üst yapı kurumu olması sebebiyle alt yapının tezahürü olarak tecessüm etmekten kurtulamayacaktır. Sanatçının eseri kaçınılmaz olarak mensup olduğu sınıfın ideolojisini yansıtacaktır (A.g.e:47-49).

Plehanov'un gelişmiş toplumlarda sanat ile maddi koşullara dayalı yarar ilişkisinin estetik bir duygulanıma dönüştüğüne yönelik fikirleri Marksist çevrede tepkiye sebep olur. Sanat eserindeki güzelliği kavramak suretiyle muhatapta ortaya çıkacak olan estetik bir zevkten bahsetmesi ve sanat eserinin bir fikir veya propaganda aracı olmaktan çok estetik unsurları ile kıymet kazanacağını savunması onu eleştirilerin odağına taşır. Bir sanat eserinin değerinin taşıdığı politik temsiller veya bilgilerden değil; haiz olduğu estetik kıymetlerden doğacağı yönündeki vurguları onu ve takipçilerini Marksist estetik tartışmalarının merkezinden uzaklaştırır (A.g.e:52).

Bu ilk dönemde Sovyet Komünist Partisi sanat ve kültür hayatındaki çeşitliliğe doğrudan müdahale etmez. Ancak 1930'ların ortasında hem parti içi hem de ülke içi politikaların sertleşmesinin bir yansıması olarak sanata da müdahale gelir. Plehanov'un gözden düşmesine de sebep olan bu sertleşmenin devamında Stalin'in isteği doğrultusunda Jdanov tarafından organize edilen Sovyet Yazarlar Birliği'nin ilk kongresinde Sovyet sanatçıların eserlerini vücuda getirirken nasıl bir anlayışı benimsemeleri gerektiği konusu ele alınır. 1934 yılında M. Gorki gibi meşhur düşünür ve yazarların da konuşmalar yaptığı kongrede sanatın işlevi, sanatkârın yaklaşım ve görevinin ne olması gerektiği tartışılır.

Toplumcu gerçekçilik tam bir estetik sistem olarak ortaya konmaz ancak temel ilkeleri belirginleşir. Sanatı, yansıtma kavramı ile açıklayan bu kuramın gerçekçilikten ayrılan tarafı, sosyal gerçekliğin işçi sınıfının eğitimi de göz önünde tutularak devrimci bir gelişim çizgisinde yansıtılması talebidir. Sanatçıdan beklenen tarihî diyalektik içerisinde sadece olanı değil; olacak ve olması gerekeni de haber vermesi, anlatmasıdır. Bu kurama göre Marksist teoride toplumların aşamaları gösterilmiştir ve şu an kapitalist aşama yaşanmaktadır. Sanatçı doğru perspektifle sosyal gerçekliği

kavratmalı ve görünürde sağlam olan kapitalizmin ve sair kurumlarının çözümlüşünden sonra sosyalizme doğru gidişi ortaya koymalıdır (A.g.e:53,54).

Toplumsal gerçekçilik değişik vesile ve zamanlarda farklı isimlerin katkı ve tenkitleriyle gelişip dönüşse de resmî görüşündeki sanatın ideolojik misyonuna olan vurgu hep korunur. Sanatın siyasal düzleme karşı estetik kaygıları önceleyen özerklik arayışı bir tür yozlaşma olarak yorumlanır ve ciddi bir karşılık bulamaz (Oktay, 1986, s. 11). Yazardan beklenen mevcut kapitalist dünyanın çarpıklıklarının teşhir edilip okurun bilinçlenmesini sağlamak ve kurulmak istenen yahut kurulacağı ön görülen sosyalist dünyanın müjdecisi olmaktır. Bu anlamda yazarın bir diğer önemli vazifesi ise devrimci mücadeleyi yürütecek sınıf bilinci oluşmuş ideal insanları inşa etmek olarak belirlenir. Bu da romanlarda olumlu kahraman tipinin doğumuna sebep olur.

Kabaca aktardığımız bu ilkeler çokça tartışılmış ve Marksist kuramcılar tarafından incelenmiştir. Ancak Türkiye’de özellikle 1960’lardan sonra kuramsal bir zeminde ilerlemeye başlayan toplumcu sanat anlayışı Jdanov’un kaba toplumculuk anlayışıyla beraber daha çok Lukacs’ın teorileriyle şekillenmiştir.

George Lukacs, Marksist kuramın şekillenmesine etki etmiş önemli bir estetik teorisyenidir. O da sanatı bir yansıtma olarak görür. Ancak her yansıtmanın gerçeklik anlatısı sayılamayacağını söyler ve iki tür yansıtma biçiminden bahseder. Bunların ilki doğalcılık ikincisi ise gerçekçiliktir. Yazarın gördüğü her şeyi eserine taşımasını “doğalcılık”, bir perspektife bağlı olarak belli bir seçki ve kurguyla aktarmasını ise “gerçekçilik” olarak tanımlar. Doğalcılığın sosyal gerçeği yansıtamayacağını, bunun ancak gerçekçilikle mümkün olduğunu belirtir. Gerçekçiliği ise eleştirel ve toplumcu gerçekçilik olarak ikiye ayırır. İkisi arasındaki fark sanatçının eserinde sosyalist veya antisosyalist bir toplumu mu anlattığına bağlı olarak ortaya çıkar. Yazar sosyalist bir toplumu anlatıyorsa toplumcu gerçekçilik ilkelerini; sosyalist olmayan veya sosyalist toplumun başlangıç evresini anlatıyorsa eleştirel gerçekçiliği benimsemelidir, der. Her ikisinde de toplumun özünü yansıtması gerektiğini vurgular (Moran, 2002, s. 59,60). Toplumsal gerçekliğin sunulabilmesi için yazarın anlatmak istediği dönem veya toplumu şekillendiren tarihsel ve nesnel güçleri iyi tanıyıp sosyal mimariyi iyi kavraması gerektiğini ve bunları inşa edeceği tipik durum ve karakterlerle yansıtması gerektiğini savunur (A.g.e:55).

George Lukacs, 1934 sonrası Sovyet edebiyatını iki yönden tenkit eder. Bunlar sanatçıların yanlış perspektif sebebiyle özü, tipik olanı yansıtamaması ve 19. yüzyıl Rus edebiyatında ortaya çıkan ve Gonçarov'un roman kahramanı Oblomov'da (1859) ete kemiğe bürünen gereksiz adam tipine tepki olarak üretilen ve tam karşısına konumlandırılan olumlu kahraman tipidir (A.g.e:60). Lukacs (1975, s. 148), Stalin yönetiminin sanatçılara sunduğu sınıf çatışmalarının gittikçe artacağı ve "sosyalizmin ikinci evresi olan komünizmin hemen gerçekleşmek üzere olduğu doğması" gibi iki yanlış perspektifin Sovyet edebiyatının sakatladığına dikkat çeker. Stalin'in varsayımlarını örnekleyen anlatıların olabirliğine bakmaksızın böylesi sahneleri tipik durumları teşkil etmemesi sebebiyle gerçeği yansıtmaması bu sahnelerin öznesi olan roman kişilerinin de tipik karakterler olmaması sebebiyle gerçekliğin yansıtılmadığını söyler (A.g.e:150).

Louis Althusser'in ideoloji üzerine getirdiği yorum Marksist eleştirmenlerce de dikkatle takip edilir. Marksizm'e göre ideoloji bir üst yapı kurumu olarak alt yapının bir tezahürüdür. Edebiyat bu ideolojiyi yansıtır. Fakat ideolojinin insanın deneyimlediği koşulları algılama ve yorumlama biçimi üzerinde bir belirleyiciliği olduğu için onun gerçeklikle kurduğu ilişkiyi de etkiler. (Althusser, 2002, s. 52). Öte taraftan ideoloji soyut bir olgu olmayıp belli aile, okul ve kilise gibi belli kurumlar üzerinde tecessüm ettiğini iddia eder. Bu kurumlar yekûnuna "ideolojik aygıtlar" adını verir (A.g.e:33). Althusser bu ilişkinin o denli mekanik olmadığını söyler ve ideolojinin de diğer kurum ve yapılar üzerinde görece tesiri olduğunu vurgular. Edebiyatla ideoloji arasındaki ilişkiyi ise edebiyat, ideoloji değildir; onu yansıtmakla kalmayıp aynı zamanda onu işleyen ve yaşantı içinde gömülü olan ideolojiyi görünür kılan bir pratiktir şeklinde açıklar (Moran, 2002, s. 64). Onun takipçileri olan Pierre Macharey ve Terry Eagleton onun ideoloji üzerine getirdiği yorumları geliştirir ve belli eserlere uygulayarak yeni tür bir Marksist okuma şekli önerir. Macharey edebî eseri edebiyatı sadece bir yansıtıcı olarak değil aynı zamanda ideolojiyi teşhir eden bir üretim olarak görür. Macharey'e göre sanat bir yaratım değil kendinden evvel üretilen tüm verilerin, mitlerin, erdemlerin ve en çok da ideolojinin sanatçı tarafından üretilerek yeniden sunulmasıdır. Bireyin veya sanatçının hayatında belli bir tutarlılıkla deneyimlenen ideoloji esere yansırken kurgu içinde açıklar verir. "İdeolojinin söyleyemeyeceği şeyler, örtbas etmek zorunda olduğu gerçekler, eserde boşluklar ve suskunluklar olarak kendini belli eder." (A.g.e:67).

2.4. Yeni Tarihselcilik

Bu tezde anlamacı ve yorumsamacı bir yöntemin benimsendiğini ifade etmiştik. Yani incelediğimiz romanlar ilk olarak yazarların bile isteye seçtikleri ve benimsedikleri edebî kuram (toplumcu gerçekçilik) veya yaşadıkları ve yazdıkları döneme hâkim olan edebiyat geleneği içerisinde okunup içerik analizine tâbi tutularak anlamlandırılmış ikinci aşamada ise bir edebî kuram olmaktan daha çok 20. yüzyılın sonlarında bir okuma /eleştiri biçimi olarak oraya çıkan yeni tarihselcilik bağlamında yorumlanmıştır.

Sınır ve ilkeleri oldukça muğlak olan yeni tarihselcilik Amerika’da 1980’lerden sonra özellikle edebî metni merkeze alıp okur ve bağlamı bütünüyle yok sayan yeni eleştiri kuramına tepki olarak Stephen Greenblatt tarafından ortaya konmuştur. Kuramın ilkelerine ilişkin doğrudan bir bildiri yayınlanmamıştır; ancak teori çerçevesinde kaleme alınan metinlerden hareketle teorinin temel varsayım ve ortak pratikleri belirlenmiştir (Veese, 1994, s. 2). Teoriye göre bir edebî metin üretildiği dönemdeki siyasi, toplumsal, iktisadi ve kültürel bileşenlerin oluşturduğu tarihî bağlam ile birlikte değerlendirilmelidir. Bu yapılırken de döneme ilişkin kaleme alınmış edebî metinler, tarihî belge olma kıymetini haiz diğer akademik metinler gibi görülmelidir. Çünkü tarihî metinler de tıpkı edebî metinler gibi onu ortaya koyan kişinin anlam/değer dünyasının dolayımından geçerek bir kurgu olarak vücut bulur ve o kişinin kişisel bir anlatısı olarak bize ulaşır.

Teoriye ilişkin önemli bir kaynak olarak görülen ve H. Aram Veese tarafından kaleme alınan *The New Historicism Reader* (1994) isimli eserde Veese, yeni tarihselcilikle ilgili ortaya konan metinlerden hareketle eleştirmenlerce de kabul görüp çokça atıf yapılan beş saptamada bulunur. Bunlar; her ifade eyleminin sosyokültürel bir örüntü içerisinde vücut bulduğu, her eleştirinin nesnesinin özelliklerini içkin bir şekilde taşıması yönüyle eleştirilebileceği, edebî metinlerin yazınsal olan ve olmayan diğer metinlerle bir etkileşim içinde olduğu, hiçbir söylem ve ürünün değişmez bir hakikat ve insan doğasını yansıtamayacağı, son olarak kapitalizm altında şekillenmiş kültürü yeter düzeyde tanımlayabilecek her dil ve eleştirel yöntemin tanımladıkları ekonominin bir hasılası olmakla malul olacağıdır (A.g.e:2).

Yeni tarihselcilik edebî metni, kişisel bir yaratım değil toplumsal bir üretim olarak görür ve üretildiği bağlamı metnin bir parçası olarak kabul eder. Eser bu yönüyle

dönemin tarihsel gerçeklerini yansıtırken üretildiği bağlam da metnin malzemesi ve dolaylı olarak yapıcılarından biri olur. Edebi bir metnin doğru anlaşılması ve yorumlanması için üretildiği bağlam ile birlikte okunması gerekir (Erdemir, 2018, s. 301).

Yeni tarihselciliğin diğer bir kabulü ise genel geçer, doğru ve tek bir tarihin olamayacağıdır. Nietzsche, Lacan ve Derrida gibi düşünürlerden de etkilenmekle birlikte Michel Foucault'un güç ve söylem analizinden büyük oranda esinlenen kurama göre öğretilen ve yayılan tarih, iktidar ve onun söyleminden etkilenmiş olarak yazılmış ve dolaşıma sokulmuştur. Bundan sebep tarih, gerçeğin kendisi değil sadece baskın söylemin, yani belli bir perspektifin, ürettiği yorumlardan bir yorumdur. Ayrıca tarihi bilginin bugüne yazılı metinlerden ulaşması ve bu bilginin de metinlerin yorumlanması ile üretildiğinden hareketle başka yorumların da mümkün olabileceğini iddia eder (Arseven, 2022, s. 465). Özellikle baskın söylem ve gücün kenara ittiği konu, grup veya metinlere dikkat çekerek paralel yahut alternatif bir söylemin perspektifiyle yeni okumalar yapmanın imkânlarına odaklanır. Mesela; baskın Avrupa merkezli bakış açısı ve söylemleri ile kaleme alınan tarih anlatısının yanında sömürgeci güçlere karşı tepki olarak kaleme alınan yerli metinlerine bakmayı, onların gözünden bir tarih okumasını ve anlatısını önerir.

Yeni tarihselcilikte bir edebî metnin yorumu yapılırken ilk olarak baskın olan güce ve bu gücün ürettiği bilgi üzerinden meşrulaştırdığı tarihe bakılır. Ana akımı destekleyen bu metinler söylediklerinden çok sakladıkları ile dikkate alınan karşı metinler olarak incelenir (Kolcu, 2008, s. 393). Ancak ikinci aşamada hâkim söylemin kenara itmek suretiyle itibarsızlaştırdığı veya susturduğu bir gerçekliğin olup olmadığı, alternatif bir bilme ve okumanın olup olamayacağının olasılıkları değerlendirilir. Çünkü onlara göre insanın mükemmel bir örneği ve tek hikâyesi yoktur. Diğer taraftan bir kültür ne kadar karmaşık, kapsayıcı ve gelişmiş olursa olsun insan türünün sadece dar bir kesiminin hikâyesine ev sahipliği yapabilir (Gallagher & Greenblatt, 2000, s. 5). Aslında yeni tarihselciler tam da yukarıda zikredilen tek bir yer ve hikâyedeki bir insanın tüm insanların temsili olarak görülemeyeceği kabulünden hareketle bütün edebî metinlere uygulanabilecek, ilkeleri belirlenmiş kesin bir teori oluşturulamayacağını da söyler (A.g.e:2).

Gallagher ve Greenblatt teorisinin yaygınlık kazanmasından uzunca bir süre sonra yeni tarihselciliğin tarihini ve ilkelerini ortaya koymak amacıyla kaleme aldıkları kitabın giriş yazısında yeni bir yorumlama pratiği olarak niteledikleri yaklaşımın bir uzmanlık alanına dönüşmesini şaşkınlıkla takip ettiklerini belirtirler. Yeterince kuramsallaşmamış olmakla ilgili eleştirileri haklı bulduklarını; ancak hiçbir zaman amaçlarının eserlere uygulanabilecek bir kuram oluşturmak olmadığını vurgularlar (A.g.e:1,2). Yeni tarihselciliğin doğasının yönergelerle şekillenmiş bir sistematığe izin vermediğini, anlayışlarının ilkelerini belirginleştirmek adına giriştikleri bu çalışmanın nihayetinde eriştikleri neticenin yeni tarihselciliğin tekrarlanabilir bir metodoloji ve eleştiri programı olmadığını anlamak olduğunu vurgularlar (A.g.e:19).

Tüm metinlerin tarihselliğini merkeze koyup onları iktisadi ve kültürel pratikler içerisinde birey ve toplumla rabitası bulunan her türlü örüntü akışını dikkate alarak mülahaza etmeyi salık veren yeni tarihselcilik, bir yorumlama biçimi olarak bizim tezde benimsediğimiz bir okuma biçimi oldu.

Döneme ilişkin sınıf meselesini doğrudan ele alan metinlerin azlığını da dikkate aldığımızda gerçekçilik kuramı bağlamında kaleme alınmış bu romanları yeni tarihselci bir okumaya tabii tutmanın makuliyeti daha da iyi taktir edilecektir. Sosyolojinin temel ve kadim konularından biri olmasına karşın tabakalaşma ve sınıf meselesi Dünya'daki geniş ve zengin literatüre mukabil Türkiye'de yeterince ve gereğince tartışıl(a)mamıştır. Bunun tarihî, siyasi ve sosyal gerekçeleri olmakla birlikte en önemli sebeplerinden biri geniş bir imparatorluktan ulus devlete dönüşmek durumunda ve zorunda kalan siyasi bir organizasyonun kurucu kadro ve yöneticilerinin bu geçiş ve inşayı mümkün kılmak adına tüm farklılıkları yok sayarak bir ulus inşa etme, "sınıfsız ve imtiyazsız bir toplum" yaratma politikasını benimsemiş olmalarıdır. Kadrolar genç cumhuriyette olası toplumsal bir gerilim veya çatışma zemini oluşturma potansiyeli taşıyan sınıf tartışmalarını yok saymıştır (Sunar, 2018, s. 6). Diğer taraftan sınıf meselesini konuşmak isteyen mahfillerin konuyu, siyasi ve ideolojik talepleri de içerecek şekilde sol-sosyalist bir perspektif ve formasyonla ele almaları da kurucu elitlerin olguyu yok saymasının bir başka gerekçesini oluşturmuştur. Söz konusu ideolojik çekince ve kaygı Avrupa'da da benzer bir tavırla karşılanmıştır (Balibar & Wallerstein, 2000, s. 146). Bu tarz gerekçelerle devletin sınıf meselesine olan menfi ve yasaklayıcı yaklaşımının doğal bir yansıması olarak akademi

de konuyu sümen altı etmiş ve konu belli bir tarihe kadar tartışılmamıştır. Mesele daha çok sivil ve aydın kimlikleri ile edebiyatçıların uhdesinde kalmıştır.

Yukarıda ifade edilen gerekçelere ilaveten 12 Mart romanları diye ayrı bir kategoride değerlendirilen bu romanların edebî kıymetleri kadar sosyolojik ve tarihî değerlerinin bulunması, hatta tarihi ve sosyolojik belge olma vasfının edebîlik vasfından daha belirgin olması da tezimize veri kaynağı olarak romanları seçmemizin başka bir gerekçesi durumundadır. Berna Moran (1994, s. 17) bu romanların “ancak tarihsel değeri için okunan sosyolojik romanlar” olduğunu ifade etmiştir. Kaldı ki Türkiye’deki ana akım tarih anlayışının siyasi tarih merkezli gelişmesi ve toplumsal olanı göz ardı etmesi sebebiyle mevcut tarih ve sosyoloji metinleri tabakalaşma gibi bir konu için yeterince doyurucu ve aydınlatıcı mahiyet taşımamaktadır. Cemil Meriç 1979 yılında Hisar dergisindeki bir yazısında sosyal bilimlerin içinde bulunduğu krize dikkat çektikten sonra “Roman, onların görevini yüklenmek zorunda.” der (Meriç, 2008, s. 365). Bütün bu gerekçeler göz önünde tutulduğunda Türkiye’deki toplumsal yapının oluşum ve dönüşümünü edebî metinler üzerinden izlemenin zenginleştirici ve tamamlayıcı bir çalışma olduğu kadar bir zorunluluk olduğu da fark edilecektir. Çünkü roman (hele hele bizim ele aldığımız tarihi aralıktaki gerçekçilik ve toplumcu gerçekçilik akımını benimsemiş yazarlarca kalem alınan roman) hayatı biçimlendiren tarihsel güçleri kavrayıp bunların sonucu ortaya çıkan sosyolojik gelişmeleri ve tesis olunan kurumsal yapıyı yansıtmaya, tüm yaşananların hem öznesi hem de nesnesi olan insanı anlatma çabası ve iddiasındadır. Bu da onları tarihî ve sosyal okumalar için velut bir kaynak kılmaktadır.

Bu tezde; toplumsal sınıfların 12 Mart romanlarında ele alınış biçimini, zümrelerin birbirleriyle etkileşimini, tabakaların karşılıklı konum alışlarını inceledik. Eleştirmen ve akademisyenlerce sayısı ve hususiyetleri farklı farklı ifade edilen 12 Mart romanlarının tamamını incelemek bir tezin sınırlarını aşacağı için kategorinin temsil değeri yüksek yetkin ve tipik örneklerinden üç tanesini ayrıntılı şekilde irdeleme yoluna gittik. İlk olarak Adalet Ağaoğlu’nun *Bir Düğün Gecesi’ni*, ikinci olarak Sevgi Soysal’ın *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti’ni* ve son olarak da Emine İşinsu’nun *Sancı* romanını bu çerçevede ayrıntılı olarak ele aldık.

2.5. Bu Üç Roman Niçin ve Nasıl Seçildi?

12 Mart romanları üzerine akademik çalışma yapan araştırmacılar ve eleştirmenler farklı kriterlere bağlı olarak kategoriye oluşturan romanların sayısına ilişkin birbirinden farklı sayılar vermektedir. Tezimize edebî bir tür olan romanı veri kaynağı olarak seçmemizin öncelikli gerekçesi bu romanların tarihî ve sosyolojik açıdan taşıdıkları kıymettir. Bütün 12 Mart romanlarını burada veya herhangi tek bir tezde inceleme imkânı bulunmadığından keyfilikten uzak gerekçeli kısıtlara gitmek ve incelenecek roman sayısını azaltmak bir zorunluluk olarak belirlemiştir. Kategorinin zenginliği veya çeşitliliğine hanel getirmeden tezin maksadını temin edecek örneklemleri belirlerken söz konusu kısıtların ölçütü; muhteva açısından uygunluk, yazarların biyografik zenginliği ve perspektif çeşitliliği olmak üzere üç husustan hareketle belirlenmiştir.

İlk olarak seçilecek romanların tezin konusunu farklı boyutları ile besleyecek zenginlikte romanlar olmasına önem verilmiştir. Tek veya sınırlı bir sınıf, karakter veya çevrenin yaşadıkları üzerine kurulu anlatılardan uzak durup muhit, tabaka ve kadro zenginliği bakımından çeşitlilik ihtiva eden eserlere öncelik tanınmıştır.

Bütün bir toplumu yansıtmak gayesiyle roman kaleme alan yazarlar, bunu ya okuru toplumun her bir zümresinin yaşadığı çeşitli mekanları gezdirerek muhit koşullarının gerçekliği içinde inşa edilmiş karakter kadrosu üzerinden yapmış ya da bir mekân veya olay çevresinde toplumun birçok kesiminden insanı bir araya getirmek suretiyle temsil gücü yüksek tipleri okura çeşitli kurgular içerisinde takdim ederek sunmuştur. Adalet Ağaoğlu *Bir Düşün Gecesi*'nde üst tabakaya mensup iki farklı zümrenin çocuklarının düşünüyü üzerinden çeşitli sınıf ve zümrelerden insanı bir araya getirmek suretiyle gerçekliğin farklı yorumlarını ve farklı varoluş biçimlerini sunmuştur. Sevgi Soysal ise Türkiye'nin başkenti Ankara'nın en işlek caddesinin en kalabalık olduğu vakitte sıra dışı bir olay etrafında çeşitli toplum kesimlerinden insanı bir araya getirerek zengin bir karakter kadrosuyla dönem gerçekliğini yansıtmıştır. Her iki roman da okura panoramik bir toplum fotoğrafı sunmayı öncelemiştir. Tezimizin konusu dikkate alındığında her iki roman da taşıdıkları veri bolluğu sebebi ve yazılış gayesi açısından doğal olarak seçilen öncelikli eserler olmuştur.

Söz konusu romanları, tercihimiz açısından makul ve doğal kılan diğer önemli bir husus ise bu romanların o günün toplum yapısı ve sosyal gerçekliği şekillendiren

dönem dinamiklerini yansıtmak başarısı bakımından eleştirilenlerce de diğer romanlardan ayrı bir yere konulmasıdır. Temsil kabiliyetleri, anlatı kudretleri ve diğer edebî özellikleri bakımından eleştirilenlerin ortak beğenisini kazanmıştır.

Ağaoğlu'nun romanı için Berna Moran, Cemil Meriç ve Fethi Naci gibi önemli eleştirilenler romanı hem edebî hem de sosyolojik yönüyle başarılı bulduklarını ifade etmişlerdir. Moran (1994, s. 35), “tipik durumlar aracılığıyla, düğünü, o dönemin küçük ölçekli bir Türkiye'si olarak sunuyor okura” dediği *Bir Düğün Gecesi* için 12 Mart romanları içinde taşıdığı yetkinlikler sebebiyle ayrı bir yere koyar. “Nefis bir roman ‘Düğün Gecesi’” diyen Meriç; romanı, karakterlerinin hayattan olmasını ve toplumu yansıtmaya kudreti bakımından över (Meriç, 2008, s. 363). Naci de “İlk kez 12 Mart'tı tarihsel yerine oturtan bir roman okuyoruz, işkence hikâyelerinden kurtulmuş, ‘devrimci’ dalkavukluğundan kurtulmuş bir roman.” der *Bir Düğün Gecesi* için (1990, s. 434). Bu ortak uzlaşısı sebebiyle ilk roman olarak *Bir Düğün Gecesi*'ni seçtik.

Tezde incelenen ikinci roman olan *Yenişehirde Bir Öğle Vakti*'nin zengin karakter kadrosu, çeşitli sosyal sınıf ve grupları temsil eden roman kişileri ile yaşanan gerçekliğin farklı yorumlarını sunması da tercih sebebimiz olmuştur. Naci, onun için “Arkadaş. Ankara’da işte bunlar, bunlar, bunlar yaşıyor; işte bunlar, bunlar, bunlar oluyor! Aç gözünü de gör!” demek istiyor Soysal bu romanıyla.” der (A.g.e:373). Çocukluğunu Ankara’da yüksek bir bürokratin kızı olarak geçirmiş sosyalist bir yazarın kaleme aldığı romanın bir Ankara tarihi ve sosyolojisi sunması da bir diğer tercih sebebimizi teşkil etmiştir.

12 Mart romanlarının çok azı hariç, neredeyse tamamı sol görüşlü yazarlarca kaleme alınmıştır. Söz konusu istisnayı teşkil eden birkaç romandan biri olarak mukayese imkânı sunması ve yaşananların farklı bir perspektifle aktarması yönüyle zenginlik oluşturması amacıyla da *Sancı* romanını seçtik. Böylece kategoriye oluşturan sağcı yazarlarca kaleme alınmış bir romana da yer vererek 12 Mart romanlarının bütünü de teze yansıtmış olmayı istedik. Gerçek bir olaydan (Dursun Önkuzu'nun işkenceyle öldürülmesinden) esinlenerek kaleme alınan *Sancı*'nin, dönem ülkücülerinin en çok okuduğu roman olması sebebiyle de sağ-sol çatışmasının taraflarından birini oluşturan ülkücülerin dünya görüşünü yansıtmaları bakımından da teze bir zenginlik katacağını öngördük. Biyografik bir roman olan ve belgesel roman özellikleri de taşıyan *Sancı* “devrin belgesi olma” vasfıyla anılmıştır (Aktaş, 1977, s. 18).

Tezde işlenen romanları belirlerken göz önünde bulundurduğumuz bir diğer etken ise yazarların biyografik özellikleri, benzerlikleri, farklılıkları yönüyle tezin konusuna katkı sunmasını arzu etmemizdir. Üç aşağı beş yukarı aynı tarihlerde yaşamış ve olayların tarafı olarak vaziyet almış Ankaralı üç kadın yazarın, öz yaşamlarının (ait oldukları sınıf, temsil ettikleri ideoloji, deneyim ve tanıklıkları) sundukları sosyolojik ve tarihî verilerin kıymet taşıması sağlıklı bir mukayeseyi mümkün kılması yönüyle oldukça kıymetlidir. Yazarların toplum algısındaki yorum farklarını okumak, sınıfsal görünüm ve karşılaşmaları ne şekilde ve niçin öyle sunduklarını tartışmak tezin amacına hizmet etmiştir.

Özetleyecek olursak eserlerin temsil ettikleri roman kategorisinin yetkin örnekleri olmaları, yazarlarının biyografik zenginlikleri, konu bakımından teze en zengin içeriği sunmaları, ideolojik farklılıkları yansıtmaları gibi hususlar dikkate alınarak *Bir Düğün Gecesi*, *Yenişehirde Bir Öğle Vakti* ve *Sancı* romanları yeni tarihselci bir okuma biçimiyle ele alınıp içerik ve söylem analizine tâbi tutulmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1970'LER TÜRKİYE'SİNDE TOPLUMSAL YAPI

3.1. 1970'lere Gelinirken Toplumsal Değişme: Göç, Kentleşme ve Eğitim

Dünyanın en uzun ömürlü devletlerinden birinin ana unsuru olan bir milletin üç kıtaya yayılmış bir imparatorluk coğrafyasından, uzun süren bir geri çekilme evresinin akabinde gittikçe büzülerek bugünkü Türkiye sınırlarında bir ulus devlete dönüşmesi sancılı olmuştur. On yıl süren ve geniş bir coğrafya ve cephede yaşanan savaşlar silsilesinin artığı yorulmuş ve yıpranmış bir nüfusa yaslanan bu yeni devlet, Türkiye Cumhuriyeti ismiyle varlığını korumaya almış ve doğum evresinden sonra emeklemiş, ayağa kalkmış ve tarihsel yürüyüşüne devam etmiştir. Bu yürüyüşte göç başat bir rol oynamıştır. Tezimizin temelini teşkil eden toplumsal sınıfların oluşum ve etkileşim biçimlerini kavramak için sınıfsal anatominin gelişimini takip edebilmek göç, kentleşme ve eğitim olgularının kurucu rolünün anlaşılması gerekmektedir.

Göç; sadece mekânsal bir değişiklik olmayıp yedeğinde taşıdığı iktisadi, kültürel ve sosyolojik etkileşimlerle toplumsal değişimin en önemli bileşenlerinden biridir. Toplumsal değişimi okuyabileceğimiz aile, eğitim, kentleşme, kültürlenme, sanayileşme gibi birçok olgunun niceliksel ve niteliksel dönüşümüne doğrudan etki etmektedir. Zaten çoğu zaman da göçün gerekçesi bu tür sebeplere dayanmaktadır. İmparatorluğun son yılları ve ulus devletin ilk yıllarındaki toplumsal yapı üzerindeki en önemli değişim, göç olgusu tarafından şekillendirilmiştir.

Toplumsal değişim, olgunun doğası gereği mütemadi olarak yaşanmıştır. Bazen çok hızlı ve hissedilir bir devinimle gerçekleşen bu olgu kimi zaman da alttan alta oluşmuştur. “Her toplum belirli bir zaman kesitinde, eski yapısından belirli bir düzende uzaklaşmış, değişmiştir.” (Kıray, 1998, s. 41). Göç, bu değişimin gözlemlenebilen en bariz etkenlerinden biri olarak öne çıkmış ve Türk toplum mimarisinin yapısının teşekkül ve değişiminde önemli bir rol oynamıştır. Hem Osmanlı hem de Türkiye Cumhuriyeti'nin sosyal anatomisini derinden etkilemiştir. İmparatorluğun Türkiye sınırları içinde kalan nüfusu 1913'te 17 milyondan fazlayken 1923'te bu sayı 13 milyondur (Buğra, 2008, s. 100). Bu düşüşün en önemli sebebi Ermeni tehciri ve Yunanistan ile yapılan nüfus mübadelesi gibi Müslüman olmayan azınlıkların sınır dışı edilmesi ile çok geniş bir coğrafyada on yıl süren savaşlardır. 1914-1922 arasında Müslüman nüfusun %18'inin öldüğü tahmin edilmektedir.

1913'ten 1925'e gelindiğinde nüfustaki Müslümanların beşte biri ölmüş, gayrimüslimlerin ise sekizde yedisi ülke sınırları dışına çıkmıştı (Keyder, 2014, s. 102,103). Öte taraftan savaş artığı olarak geriye kalan bu yıpranmış nüfusun çoğunluğunu yaşlılarla birlikte çocuk ve kadınlar oluşturmaktadır. 1927 sayımına göre Batı Anadolu'daki kadın nüfusunun %30'unu dul kadınlar oluşturmaktadır (Buğra, 2008, s. 101). Cumhuriyetin kurucu elitleri göçü, hem savaşlarla yıpranmış ve azalmış olan nüfusu tahkim etmek hem de inşa etmek istedikleri ulus temelli devlet içindeki azınlıkları sınır dışı etmek için bir araç olarak görmüşlerdir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin uluslararası toplum tarafından kabulünün onayı anlamına gelen Lozan Antlaşması'nın önemli başlıklarından biri de yine göçle ilgilidir. 30 Ocak 1923 tarihinde imzalanan mübadele antlaşması gereği Türkiye sınırları içinde yaşayan 1,2 milyon Rum Yunanistan'a gönderilirken yarım milyona yakın Müslüman da Türkiye'ye geçmiştir (Kirişçi, 2011, s. 171). Bu zorunlu nüfus değişimi anlaşması kapsamından İstanbul Rumları ve Ege'deki iki adada (Bozcada ve İmroz) yaşayanlar hariç tutulmuştur. Türk heyeti tüm Rumları kapsamasını istemişse de Batılı devletler adına konuşan Lord Curzon, İstanbul'daki Rum burjuvazisiyle olan bağlantıları sebebiyle Batı ticaretini de etkileyeceği gerekçesiyle bunu kabul etmemiş ve İstanbul Rumlarını hariç tutmuştur.

Cumhuriyet'in kurucu kadrosu nüfus mübadelesini, yabancı devletlerin iç işlere müdahalesine bir gerekçe olarak gördüğü gayri Müslim nüfusu sınır dışı ederek egemenliğini perçinlemenin bir aracı olarak gördüğü kadar inşa etmek istedikleri yeni ulus devletin gereği olan türdeş nüfusu elde etmenin bir vesilesi olarak değerlendirmiştir (Oran, 2009, s. 328-331).

Mübadelelerin meslek ve sermaye sahibi nitelikli nüfusun kaybı gibi bir sonucu da olmuştur. Söz konusu boşluğu doldurmak üzere devlet milli burjuvazi oluşturma politikalarına ağırlık vermek durumunda kalmıştır. Cumhuriyet elitleri azalan nüfusu tahkim etmek üzere türdeş millet tanımını sadece etnik kökene göre değil dil, din ve kültür gibi çok geniş bir bileşene dayandırmıştır. Çünkü Balkanlardaki Türk olmayan eski Osmanlı tebaası Müslüman unsurları da kendi vatandaşları arasına katmak üzere bir göç politikası gütmüştür (Kirişçi, 2011, s. 172,173). Balkan Savaşları sonrasında Anadolu'ya gelen göçmenler arasında sermaye sahipleri varken Millî Mücadele'den sonra gelenlerin daha çok tarımla uğraştığı görülmektedir. Görece varlıklı olan ilk grup

daha çok sanayi ve ticaret burjuvazisi arasına katılmışken ikinci grup tarım alanlarına yerleştirilmişse de ciddi geçim sıkıntısı yaşamaları üzerine şehirlere göçmüş ve işçi sınıfına katılmıştır (Karpat, 2010, s. 184) .

Kuruluş dönemi ve sonrasındaki kurucu kadronun göç politikalarına baktığımızda iktisadi kaygılardan ziyade siyasi hassasiyetlerin daha öncelikli olduğunu gözlemlemek mümkündür. İlk oluşum evresine vaziyet eden elitler her şeyi yeniden icat veya keşfederek bir oluşum sürecini yaşamamıştır. Bu ilk oluşlar, kararlar ve tavır alışlar imparatorluk bakiyesi bir kadro ve kurumlar hafızasına yaslanarak bir uyarlama biçiminde şekillendirilmiştir. Özellikle ülke nüfusu içerisindeki en kalabalık azınlık grubunu oluşturan Hristiyan Rum nüfusun ekonomi üzerindeki sermaye ve bağlantı gücüne rağmen özellikle Millî Mücadele’de Anadolu içlerine kadar ilerleyen Yunanistan ile tarihî, kültürel ve siyasi bağlantıları sebebiyle sınır dışına gönderilmesi devlet için bir öncelik olarak algılanmıştır. Bu da İttihat Terakki dönemindeki Ermenilerin zorunlu göçü sonrasında girilen milli burjuvazi oluşturma politikalarını Cumhuriyet döneminde de sürdürülmesi zaruretinin zeminini oluşturmuştur.

20. yüzyılın ikinci yarısı, bu genç devletin sosyal mobilizasyonu açısından en hareketli dönemini oluşturmuştur. Cumhuriyet’in kuruluş evresinde el yordamıyla inşa edilmiş olan birçok kurum, kalıcı oluşum evresini 1950’lilerden sonra yaşamıştır. Savaş koşullarının sosyal psikolojideki travmalarının silinip normalleşmesi de bu yıllara denk düşmüş; nüfusun hızlıca artması, tarımda makineleşmenin yoğunlaşması ve sanayileşmenin oluşmaya başlamasına bağlı olarak nüfus hareketlerinin de en yoğun yaşandığı yıllar yine 1950 sonrası olmuştur.

1927 yılında yapılan ilk sayımda Türkiye’nin toplam nüfusu 13.648.27’dir. Bu nüfusun 10.3421.391’i köyde, 3.305.879’u da şehirde yaşamaktadır. Şehirli nüfusun oranı genel toplam içerisinde %24,2’dir. Bu oran 1950’lilere kadar çok fazla değişiklik göstermez. 1945’te şehirde yaşayanların oranı %24,9’dur. Ancak 1950’den itibaren bu oran artmaya başlamakta ve gittikçe kırdan kente doğru artan bir göç olgusu gözlenmektedir. 1955’te şehir nüfusunun oranı %28,8 iken 1970’te %38,5’tir (Keleş İ. , 1997, s. 167,168).

1950’lilerde başlayan bu göç olgusunun arkasındaki en belirleyici unsur toprak ve nüfus arasındaki dengenin nüfus aleyhine bozulmasıdır. Dengeyi zorlayan temel iki faktör, nüfus artışı ve tarımda makineleşmenin yoğunlaşmasıdır. 1955’teki yıllık nüfus

artış hızı %55,67'dir. Marshall Yardımı vesilesiyle traktör kullanım oranı 1950'den itibaren hızla artmaya başlar. 1940'ta 1.066 olan traktör sayısı 1950'de 16.585; 1960'ta 42,136; 1970'te ise 105,865'e ulaşır. 1948 yılındaki 268 olan biçerdöver sayısı 1973'te 10.023'tür. Makineyle işlenen tarım arazisinin oranı 1940'ta %01 iken 1973'te %47'dir (A.g.e:171).

Tüm bu sayısal verilere baktığımızda kırdan kente gerçekleşen göçün en önemli sebepleri toprağın ve makineleşmenin nüfus üzerindeki baskısıdır. Öte taraftan şehrin; gelir düzeyinin yüksekliği, iş imkanlarının ve ücretlerin kıra göre daha yüksek olması, sağlık ve eğitime ulaşım imkânının daha fazla olması gibi cezbedici özellikleri de nüfusu hareketlendiren önemli birer etkidir. 1965 yılı verilerine göre sanayide çalışan bir işçinin gelir düzeyi tarım sektöründeki bir işçiden 4,5 kat daha fazladır (A.g.e:174). Türkiye'de daha çok nüfusun artmasına bağlı olarak tarımsal arazilerin paylaşılması ve makineleşmenin yoğunlaşması ile birlikte de insan emeğinin boşa çıkması sonucu tarıma dayalı kır hayatının çözülmesi sonrası ortaya çıkan göç tabii olarak sanayileşme ekonomik iyileşme ve kentleşme olgusuyla beraber düşünülmektedir (Bahar & Korkmaz Bingöl , 2010, s. 44).

Türkiye'deki kırsaldan kente yönelik yaşanan demografik eylemin temel motivasyonu şehrin cazibesinden ziyade kırsalın itmesi gibi görünmektedir. Bu nüfus hareketliliği sanayileşmeye bağlı olarak değil daha çok kır hayatındaki insan emeğinin marjinal değerinin minimize olmasıyla birlikte şehrin emek için daha fazla ücret ödemesi ile ilgilidir. Çünkü sanayileşme ile göçe bağlı olarak artan şehir nüfusu arasında bir denge gözlenmemektedir. Şehir nüfusu sanayileşmenin yarattığı istihdam olanağının üstünde seyretmektedir (Keleş İ. , 1997, s. 177).

Türkiye'deki kentleşme olgusunun en önemli iki özelliği hız ve heterojenliktir. Özellikle 1950'den sonra hızla büyüyen kentleşme olgusu bütün şehirlerde aynı hızda seyretmemiş ve daha çok büyükşehirler üzerinde gözlemlenmiştir. 1970 nüfus sayımı verilerine göre şehirli nüfusun %56,8'i yüz binden fazla insanın yaşadığı büyük şehirlerde ikamet etmekte iken ancak %18,1'i nüfusu 20.000-50.000 arasında değişen orta ölçekli kentlerde yaşadığı görülmektedir. Türkiye'de kuruluş yılları ile 2. Dünya Savaşı sonrasına kadar kentleşme oranı çok düşüktür ve bu da daha çok devletin sanayiye bağlı bir kalkınma projesi bağlamında kurduğu yapılar civarında cereyan etmiştir (A.g.e:23-26).

Türkiye’de göç eden ve kentlileşen büyük kitlenin içerisinde ekserisini fakir köylüler oluşturmakla birlikte farklı sınıftan insanlar da vardır. Bu göçün yönü de az gelişmiş bölgelerden sanayi ve hizmet sektörünün daha fazla geliştiği bölgelere doğru olmuştur. Karadeniz, Doğu ve Güneydoğu Anadolu’dan Batı’ya doğru yapılan bu göçler sadece köylerden şehirlere doğru değil; Doğu’nun şehirlerinden Batı’nın büyük şehirlerine doğru da yapılmıştır. 1972 verilerine göre dışa en fazla göç veren bölge Karadeniz; iller ise Trabzon, Ordu ve Rize’dir. Bölgelerdeki göçün istikametini ve kentleşmenin yerini belirleyen önemli bir özellik de bölgelerin yapısıdır. Doğu ve Güneydoğu’daki Diyarbakır, Gaziantep ve Kahramanmaraş gibi bölgesel merkezler de belli bir cazibe merkezi olarak göçün bir kısmını almıştır. Bu tarz bölgesel merkezlerden yoksun coğrafyalarda göçün istikameti Ankara ve İzmir gibi şehirler olmuştur.

Göç genellikle köyden şehre gerçekleştiği için göçmenler genelde topraksız fakir köylülerdir; ancak bazen geniş toprak sahiplerinin de şehrin cazibesine kapıldığı görülmektedir. Az sayıdaki ikinci grubu oluşturan göçmenler daha çok Güneydoğu’dan ve daha az olmak üzere İç Anadolu’dandır. Her yörede görülen ilk grubu oluşturan topraksız köylülerin oranının en yüksek olduğu illerden bazıları şöyledir: Mardin’de topraksız köylülerin oranı %40,8; Diyarbakır %46,8; Siirt %42; Urfa’da ise %53’tür. Bütün köy toprağının tek kişiye ait olduğu bazı illerdeki köy oranları ise şu şekildedir: Urfa %51, Diyarbakır %32, Gaziantep %38, Mardin %25 (A.g.e:27).

Ruşen Keleş, kentleşme nedenlerini üç başlık altında tasnif eder. Tarıma dayalı kır yaşamının çözülmesi, emeğin boşa düşmesi, miras yoluyla toprağın paylaşılması, tarımda makineleşme gibi nüfusu göçe zorlayan etmenleri “itici güçler”, gelişen ulaşım imkanlarını “iletici güçler” olarak adlandırmıştır. 1953-1965 arasında Türkiye’deki kamyon sayısı %187, otobüs sayısı ise %274 oranında artış göstermiştir. Bu da hem nüfusun hem de mal ve hizmetlerin dolaşımını artırarak göçe dolayısıyla kentleşmeye doğrudan yansımıştır. İş olanakları gibi insanların gözünde şehirleri cazip kılan etmenleri ise “çekici güçler” olarak tesmiye eder (A.g.e:37-38).

Şehirlerdeki istihdam olanakları ve sanayileşme hızı, göç oranı ve kentleşme hızının gerisinde kaldığı için bu süreç belli sorunlara sebep olmuştur. Özellikle şehirlerin alt yapısı ve hizmet ağı o denli bir yoğunluğu kaldırarak kapasiteden yoksun olduğu için çarpık bir kentleşmeye, gecekondulaşmaya ve sınıflar arasındaki iktisadi ve kültürel

farkların belirgin şekilde tezahürüne sebep olmuştur. Bu durumu başkent Ankara üzerinden okumak mümkündür.

Ankara 1923'te Cumhuriyet'in başkenti ilan edildiğinde 20.000 kişilik bir Anadolu kasabası görünümünde idi. Kurucu elitler Batılı şehir modellerini esas alarak modern ve planlı bir şehir olarak kurmak üzere yurt içi ve yurt dışından uzmanların katılımıyla 1928'de bir planlama yarışması gerçekleştirdi. Dört milyon metrekarelik bir alanı kamulaştırarak Alman şehir plancısı Herman Jansen'in projesi üzerinden şehri yapılandırmak istediler. Planlayıcılar 1978'ye gelindiğinde yani elli yıl sonra şehir nüfusunun 300.000 kişi olacağını öngörüyordu. Oysa Ankara 1950'de bu nüfusa yaklaşmış 1960'ta altı 650.000 1971'de de 1.250.000'e ulaşmıştır. 1972'de 1.500.000 kişiye yaklaşan nüfusla kentin %65'i gecekondu semtlerinde oldukça kötü koşullarda yaşarken %20'lik bir kesimi lüks semtlerde iyi koşullarda yaşar haldedir (A.g.e:35).

1950'de Türkiye genelinde 50.000 gecekondu vardır ve 250.000 kişi gecekondualarda yaşamaktadır. 1965'te gecekondu sayısı 430.000 burada yaşayan insan sayısı ise 2.150.000 iken 1980'ne gelindiğinde gecekondu sayısı 1.150.000 burada yaşayan nüfus ise 5.750.000'dir (Sağlam, 2006, s. 40).

Gecekonduları kuran ilk kuşak mevcut konumlarını maaşlerini temin mecburiyetinin sürüklediği geçici bir hal olarak kabul ediyor, evvelki bağımsız çiftçilik geçmişlerini daha kalıcı olarak algılıyorlardı. Ancak 1970'lere gelindiğinde gecekondu doğup büyüyen ikinci kuşak bir sınıf bilincine yaslanmasa da sınıfsal bir okumayla proleter farklılıklarını algılamaya başlamıştır (Keyder, 2014, s. 249).

İmparatorluk olarak girdiği 1. Dünya Savaşı'ndan Millî Mücadele'nin sonunda ulus devlet olarak çıkan Türkiye Cumhuriyeti tarıma dayalı ve köylülük esaslı bir toplum yapısı ile 1923'te kurulmuştur. Gayrimüslim azınlıkların sınır dışı edilip yarım milyona yakın Türk ve Müslüman nüfusun ülkeye kabul edilmesiyle büyük bir değişim geçiren sosyal yapı 1950'lilere kadar küçük devinimlerle varlığını sürdürmüştür. 1950 sonrasında yoğun bir şekilde yaşanan göç dalgası ve buna bağlı olarak gerçekleşen kentleşme olgusu toplum mimarisinin en etkili dönüştürücü amili olarak ortaya çıkmış; siyasi, iktisadi ve kültürel birçok değişime zemin oluşturmuştur. Özellikle mülksüz ve vasıfsız köylülerin yoğunlukta olduğu bu dalgayı şehirler emememiş ve gecekondu

olarak kusmuştur. Böylelikle ülkenin değişen iktisadi yapısı ve kent mimarisine bağlı olarak farklı bir toplum yapısı tezahür etmiştir.

3.1.1. Cumhuriyet ve Eğitim

Türk eğitim sisteminin yapısı ve muhtevasına ilişkin yapılan çalışmalarda konunun tarihî seyri genelde 2. Mahmut dönemindeki Batılı eğitim kurumlarının esas alınarak yapılan reformlardan başlayan bir sürecin analiziyle birlikte verilir. Çünkü her ne kadar Türkiye Cumhuriyeti yeni bir devlet olarak kurulsada devlet ve toplum mimarisi Osmanlı bakiyesi bir temelin üzerine inşa edilmiştir. Öte taraftan toplumsal değişim ve dönüşümün en önemli vasıtalarından biri olan eğitim, iktidarlar açısından önemli bir aracı kurum olarak da görülmüştür. Biz tezimizin ele aldığı dönemi dikkate alarak kuruluş dönemi eğitimiyle ilgili genel görünümüne hızlıca değinip daha çok yakın dönem gelişmelerini vermeye iktifa ettik.

Kemal Karpat (2010, s. 45), 1908 İttihat Terakki Devrimi'ni gerçekleştirip İmparatorluğun son yıllarına damga vuran kadronun kasabalarda yetişmiş olmakla birlikte modern eğitim kurumlarında okumuş insanlar olduğunu belirtir. Birçoğu Cumhuriyetin de kurucu kadrosu içinde yer alan bu zümre Türk eğitim politikalarına ve kurumlarının teşekkülüne de etki hatta vaziyet etmiştir. Mesela İttihat Terakkinin Maarif Nazırı Emrullah Efendi ve partinin önemli isimlerinden olup Malta Sürgünü'ne (1919) kadar da Darulfünun'da altı yıl da hocalık yapan Ziya Gökalp, Darulfünun'un kurumsallaşmasında birçok açıdan belirleyici olmuştur (Katoğlu, 1990). 2. Meşrutiyet döneminde 1913'te ilkokul ve öğretmen okullarının sayısını önemli oranda artıran Emrullah Efendi döneminde kapsayıcı bir düzenleme olarak hazırlanan Tedrisatı İbtidaiye Kanunu Muvakkati isimli düzenleme Cumhuriyet döneminde de yürürlükte kalmıştır (Kanbolat, 2015, s. 15). Nitekim Ziya Gökalp'in, Maarif Vekâleti tarafından 15 Temmuz 1923'te düzenlenen Birinci Heyet-i İlmiye kadrosu içinde de yer aldığını görmekteyiz (Erzin, 2021, s. 46).

Kadro ile kurumsal yapılar gibi Osmanlı'dan Cumhuriyet'e süreklilik olarak intikal eden bir diğer husus ise eğitime yüklenen misyondur. Dönem seçkinleri toplumu dönüştürerek sevk etmek istedikleri istikamet için eğitimi bir terbiye ve ikna kurumu olarak görmüşlerdir. Eğitimi, kurucu ideoloji olan Kemalizm'i yeniden üretmek suretiyle sürdürmek misyonuyla kurgulamışlardır. Müfredat ve kazanımları, erişmek istedikleri kültürel iklimi ve sosyal yapıyı verecek şekilde tanzim etmişlerdir. Bu

durum Cumhuriyet dönemi eğitim politikası ve faaliyetlerini çağdaş bir toplum inşa etmek adına yapılan sosyokültürel devrimlerle birlikte düşünmeyi gerektirmiştir. Dolayısıyla L.Althusser ve P.Bourdieu'nun kavramsallaştırmasıyla bir "ideolojik aygıt" kurumu ve "kültürel sermaye" vasıtası olarak eğitim yeni sosyal yapının teşekkülünde, tabakalaşma ve mobilizasyon da önemli bir vazife icra etmiştir.

3.1.2. Milli Mücadele Dönemi

15 Ekim 1922'de yürürlüğe giren Mudanya Mütarekesi ile askerî safhası fiilî olarak tamamlanan Millî Mücadele'den sonra siyasi otoritenin de tek merkezde toplanması biraz zaman aldı. Ankara'nın 1 Kasım'da saltanat ve hilafeti ayırıp saltanatı lağvetmesinden sonra 4 Kasım 1922'de Osmanlı'nın son hükümeti olan Sadrazam Tevfik Paşa Hükümeti de istifa etmek durumunda kaldı. Böylece askerî otoriteden sonra siyasi otoritenin de tek temsilcisi TBMM oldu. Ancak bu tek merci içinde sert tartışmalar olmadığı anlamına gelmiyordu. TBMM'de ve Ankara hükümeti içinde Millî Mücadele sonrası sürecin yönetimine ilişkin farklı arzuları olan çeşitli siyasi yönelimleri olan gruplaşmalar oluşmuştu. En sert ayrışma ve tartışmalar Mustafa Kemal'in liderliği ve nüfuzu etrafında toplanmış Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti çevrelerinden oluşan 1. Grup ile bunlara muhalefet eden 2. Grup arasında yaşanıyordu. 1. Grup azınlıkta olmakla birlikte diğer gruba göre siyasi eğilim açısından daha homojen ve örgütlüydü. Mustafa Kemal'in siyasi iktidar mücadelesini vereceği tek yapı meclis içindeki bu 2. Grup kalmıştı.

1 Nisan 1923'te meclis seçimlerin yenilenmesi kararını verdi. Böylece ilk meclisin görevi tamamlanmış oluyordu. Seçim sonuçları daha çok Mustafa Kemal'in arzusu istikametinde oldu ve yeni meclis çoğunluğunu 1. Grup üyeleri oluşturdu. Mustafa Kemal bu arada Halk Fırkası adını verdiği bir parti kurarak lideri pozisyonunda bulunduğu Anadolu Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti'ni de partiye dahil ederek başkanlığını yaptığı meclisi tek parti etrafında topladı. Daha sonra da yaşanan bazı çatışma ve gerilimler üzerine evvelinde bizzat kendisinin organize ettiği bir hükümet oluşamama krizini bahane ederek meclisin yetkilerini sınırlayıp şahsında toplayarak siyasi otoriteyi büyük oranda cumhurbaşkanlığında topladı. 29 Ekim 1923'te cumhuriyet ilan edildi. Mustafa Kemal, cumhurbaşkanı seçildi ve İsmet İnönü'yü hükümeti kurmak üzere baş vekil tayin etti (Koçak, 1995, s. 86-93). Böylece 1950'ye kadar devam edecek olan tek parti dönemi başlamış oldu. Bu tarihten itibaren Mustafa Kemal önünde kendisini engelleyecek bir güç kalmadığı için zihninde kurguladığı

devlet ve millet yapısına ilişkin reformları hayata geçirmeye başladı. Siyasi, iktisadi, hukuki ve kültürel birçok alanda devrimler yapıldı.

Yapılan düzenlemeler toplumun her kesimi tarafından aynı şekilde karşılanmadı. Özellikle kırsal kesimde halkın önemli bir bölümü gelenek ile devlet arasında bir eşikte duruyordu. Kemalist rejim hem devrimleri benimsetmek ve korumak hem de inşa etmek istediği nesli entelektüel ve ahlaki yetkinliklerle donatarak “Rejimin değerleriyle donatılmış ‘yeni insan’ı inşa et”mek (Toprak, 2017, s. 404) üzere eğitimi yeniden kurguladı ve yapılandırdı. “Eğitimin araçsallığı Mustafa Kemal için temel bir ilkedir.” (Kaplan, 2005, s. 140). O gerçekleştirmek istediği kültür devrimi (Toprak, 2017, s. 405) için eğitim kurumunu orduya, öğretmenleri komutanlara, öğrencileri ise askerlere benzetir (A.g.e:35).

İsmail Kaplan’a (2005, s. 140-151) göre 1920’lere baktığımızda çeşitli siyasi oluşum veya fraksiyonlar tarafından savunulan dört tip eğitim politikası mevcuttur. İlki her türden dinî veya beynelmilel teori ve uygulamaları reddederek ana dil Türkçe’ye dayalı yapılandırılan Kemalist eğitim politikasıdır. Bu görüşe göre eğitimin amacı millete, devletine ve TBMM’ye bağlı ve bunların düşmanları ile çatışacak cumhuriyet vatandaşı yetiştirmektir. İkinci politika 17 Kasım 1924’te Kazım Karabekir başkanlığında Millî Mücadele kadrolarınca kurulan Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası tarafından savunulan muhafazakâr-liberal eğitim politikasıdır. Parti, tüzüğünde genel özgürlükleri şiddetle desteklediğini, fikir ve dinlere hürmetkar olduğunu ifade etmekte, iktisadi meselelerde serbestliği savunduğunu belirtmektedir. Eğitimde birliği savunmakta, millî terbiyeye vurgu yaparak eğitimin amacını karakterin inkişafı ve güçlendirilmesi, iradenin sağlamaştırılması olarak belirtmektedir. Üçüncü eğitim politikası Ziya Gökalp tarafından savunulan liberal-solidarist eğitim politikasıdır. Eğitimin millî olması gerektiğini vurgular. Eğitimin (terbiyenin) Türk kültürü esas alınarak yapılması gerektiğini ancak öğretimde millîliğin şart olmayacağını ifade eder. Eğitimin amacını ise bireyin içtimai değerler istikametinde toplum ve kültürle yoğrularak toplumu temsil edebilecek bir kıvama erdirmektir. Dördüncü eğitim politikası ise 10 Eylül 1920’de kurulan Türkiye Komünist Parti tarafından savunulan komünist-eşitlikçi eğitim politikasıdır. Dine dair her ne varsa devlet ve eğitim kurumlarından uzak tutulup kız ve erkek çocuklarının 17 yaşına kadar devlet tarafından ücretsiz mecburi eğitime tabi tutulacağı bir eğitim modeli kurgulanır.

Oldukça indirgemeci bir yaklaşımla aşırı yorumlar içerse de bu tasnif döneme ilişkin var olan eğitim anlayışlarını başlıklandırması bakımından kıymetlidir. Yukarıda çok kısa özeti verilen gelişmelerin neticesinde cumhuriyetin ilanıyla birlikte mutlak otoriteyi sağlayan Halk Fırkası hem bu partileri hem de politikaları saf dışı bırakarak Kemalist eğitim politikasını benimsemiştir.

3.1.3. Tek Parti Dönemi Eğitim Politikaları (1923-1950)

9 Eylül 1923'te Mustafa Kemal'in riyasetinde kurulan Halk Fırkası'nın iktidarı 1950'ye kadar devam etmiştir. 1924'te cumhuriyetin ilanıyla birlikte Cumhuriyet Halk Fırkası adını alan partinin iktidarında çeşitli hükümet değişiklikleri yaşansa da bu bir program değişikliğinden ziyade uygulayıcı değişikliğidir. Ne yapılacağından ziyade kimin yapacağı ile ilgilidir. Partinin ideolojisi bizzat parti tarafından kurucusu ve ebedî başkanı Mustafa Kemal'e atfen Kemalizm olarak belirlenmiştir (Kaplan, 2005, s. 171). Mustafa Kemal'in ilk meclis açılışında yaptığı konuşmasında net şekilde görüleceği üzere dinî ve millî olma vurgusuyla gündem edilen eğitim Kemalizm'in benimsenmesinden sonra bütünüyle millilik söylemiyle ele alınmıştır (A.g.e:161,162). Cumhuriyet Halk Partisinin temel ilkelerini ifade eden ve altı ok olarak adlandırılan maddelerin kabul edildiği 1931 yılındaki parti programında eğitimin her seviyesi için "cumhuriyetçi, milliyetçi ve laik vatandaş yetiştirmek" mecburi bir amaç olarak tayin edilmiş, uygulayıcılarına ise bu vatandaşlara "Türk milletine, Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne ve Türk Devleti'ne hürmet etmek ve ettirmek hassası"ni kazandırmak bir vazife olarak tevdi edilmiştir (A.g.e:173).

Cumhuriyetin ilk yıllarına ilişkin birtakım sayısal verilere ulaşılsa da sıhhatleri hakkında şüpheler vardır. Çünkü on yıllara sâri savaş koşullarının kurumlar üzerinde oluşturduğu tahribat ve yeniden kurulan devletin kurumsal yapısının tam olarak oturmamışlığı bu sayıların kesinliğine gölge düşürmektedir. Buna rağmen genel görünüm hakkında bir fikir vermesi açısından bu istatistikler önemli ve kıymetlidir. 1923 itibarıyla Türkiye'deki -ilköğretim, ortaokul, lise ve meslek okulları dahil- toplam okul sayısı, 5.053, öğretmen sayısı 12.130, öğrenci sayısı 35.634'tür. Toplam öğrenci sayısının genel nüfusa oranı ise %2,96'dır (Bahadır, 1994, s. 22,23).

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere Kemalizm eğitimi bir vatandaş yetiştirme aracı olarak görmüştür. Dolayısıyla toplumu dönüştürmek üzere yapılan birçok devrim eğitimle de ilişkilendirilebilir. Mesela 1934 yılında yürürlüğe giren kılık kıyafet

kanunu da eğitimle ilintili ve Kemalizm'in görmeyi arzuladığı insan tipi ve toplum yapısına erişmek adına ortaya konulan bir uygulamadır. Ancak biz burada dönemin genel karakteristiğini yansıtan eğitimle ilgili belli başlı gelişme ve uygulamalara değinmekle iktifa ettik. Bu uygulamaların en başında şüphesiz 3 Mart 1924 tarihinde çıkarılan Tevhid-i Tedrisat kanunu çerçevesinde tüm eğitim kurumlarının Maarif Vekâlet'ine bağlanarak medrese-mektep ikiliğine son verilmesidir. Daha sonra Maarif Teşkilatı Hakkında Kanun'la (2 Mart 1926) ilkokulu zorunlu kılıp herkese parasız olarak sunulmasının düzenlenmesidir. 1926-1927 yılı sonrasında karma olan eğitimde yatılı olmayan ortaokul öğrencilerinden ücret alınmamaya başlanmış, müfredat yeniden düzenlenmiş, Arapça ve Farsça dersleri kaldırılmış, ilk kez liselere sosyoloji dersi konulmuştur (Erzin, 2021, s. 48,49). Yine 3 Kasım 1928'de Osmanlı alfabesinin yerine Latin alfabesinin kabul edilmesi Cumhuriyet Halk Partisi'nin eğitim alanında yaptığı diğer bir değişikliktir. Yeni alfabeyi yaygınlaştırmak ve okur yazar oranını artırmak için birçok yerde Millet Mektepleri açılmış, Batı uygarlığı örneğinde olduğu gibi yeni bir fert ve toplum yaratmak için Halk Evleri ve Halk Odaları aracılığıyla süreçler desteklenmiştir. 1927-1928 yılları arasında yurt dışına yüksek öğrenim için burslu olarak 288 öğrenci gönderilmiş, Osmanlı bakiyesi bir yüksek öğrenim kurumu olan Darülfünun'un ismi 3 Mart 1933'te İstanbul Üniversitesi olarak değiştirilmiştir. Ankara'da yeni üniversiteler açılmış, Almanya'dan Türkiye'ye sığınan Nazi Almanya'sından kaçan kırk kadar akademisyen açılan üniversitelerde görevlendirilmiştir (Aydın R. , 2023, s. 29).

3.1.4. Köy Enstitüleri

Yoğun bir tasfiye ve tesviye sürecinin gözlemlendiği kuruluş yılları, aynı zamanda yeniden inşanın da yaşandığı bir dönemdir. Terk edilmek istenen medeniyet dünyasına ait kurumlar ilga edilirken dahil olunmak istenen medeniyet dünyasına uygun formda yapılar ihdas edilir. Eğitim de hem sosyal yapıya etkisi hem de kültürel muhtevası ve formuyla en dikkat çekici uygulama Köy Enstitüleri'dir.

1935 nüfus sayımı verilerine göre Türkiye'nin toplam nüfusu 16.200.694'tür ve okuma yazma bilmeyenlerin oranı %79'dur (Şeren, 2008, s. 209). Hem toplam nüfusun hem de okuma yazma bilmeyenlerin çoğunluğu köydedir. Dolayısıyla ekonomik kalkınma ve kültürel dönüşüm için bu nüfusun eğitimi çok önemlidir. Nitekim 28 Aralık 1938'den 5 Ağustos 1946'ya kadar 7 yıl 7 ay kadar bakanlık yapacak olan Hasan Ali Yücel, tezkeresini alıp cumhurbaşkanının huzuruna çıktığında

İnönü'nün ilköğretim ve köy öğretmenleri meselesini gündeme getirdiğini buna istinaden kendisinin de meselenin halline ilişkin çalışmalar için bir yıllık müsaade talep eder. Yücel bakanlığa geldiğinde ilköğretim Umum Müdürü İsmail Hakkı Tonguç kendisine dilediği kişi ile çalışma olanağı temin etmek için istifasını arz eder. Yücel, Köy Enstitüleri projesinin banisi olan Tonguç'a istifaya gerek olmadığını belirterek makamında kalmasını söyler. Tonguç'un bu projeye hedefi teorik bilgi yanında uygulamalı eğitimin de olduğu köy gerçekliğine uyum sağlayıp köy hayatının gereklerini karşılayabilecek yetkinlikte öğretmenler yetiştirmek, köy çocuklarını kendi muhitlerinin mali ve sosyal sorunlarına çözüm üretebilecek bilgi ve becerilerle donatarak köy önderleri olarak yetiştirmektir. Köy çocukları, içinde büyüdükleri köyün gereklerine uygun eğitim alarak köy öğretmenleri olarak yetiştirilecektir. Sonrasında köylerinde kalacak ve köylülerin eğitmeni olacaklardır. Aslında proje 1935 yılında Yücel'in bakanlığından evvel hazırlanmış olup 1937'den beri dört yerde açılan köy okulunda denemesi yapılmaktaydı. Tonguç, bu projeyi bakana 1939 Şubat'ında sunar. Kentlerde ilkokul çağındaki çocukların %80 okullu iken köyde %26 olduğu, yaklaşık kırk bin yerleşkeden sadece beş binde okulun olduğu bir dönemde projeyi içtenlikle sahiplenip heyecanla savunur (Bora, 2021, s. 261,262). 16 Nisan 1940 yılında ciddi tartışmalar neticesinde Köy Enstitülerinin kuruluşu 3803 numaralı yasayla kabul edilir. Köy Enstitülerinin daha evvel yapılandırılmış olan köy öğretmen okullarının devamı olarak görülmemesi gerektiğini ve özgünlük hakkının teslim edilmesini özellikle vurgular Tonguç (Şeren, 2008, s. 210).

Köy Enstitülerinin kurumsallaşmasını temin edecek olan kanunun mecliste görüşülmesi sırasındaki tartışmalarda yapının konumuza bakan yönü de gündeme gelir. Tanıl Bora, Kazım Karabekir merkezli muhafazakarlık üst başlığı altında muhalif görüşleri şöyle özetler:

Dünyada böyle bir sistemin, -"enstitü" adından başlayarak- emsali yoktu; eklektik ve düşük seviyeli, anca "yarı-aydın" yetiştirecek bir eğitim formasyonu söz konusuydu; okuyan köylülere dikey ilerleme, sınıf atlama ve şehre gitme yolu kapanacak, ayrıca köylerde özel bir sınıf-zümre yaratılacaktı; öğrencilerin de katılımıyla köylü imecesiyle yapılması öngörülen enstitüler, köylülerin parasız çalıştırılarak istismar edilmelerine yol açacaktı; kız-erkek birlikte okumaları ahlaka aykırı "durumlar" ortaya çıkarabilirdi (2021, s. 262).

Burada zikredilen gerekçelere baktığımızda projenin daha çok toplumsal mimariye etkiye eden yönleriyle tartışıldığını görüyoruz. Köy öğretmeni olarak yetiştirilen bu mezunlar birer köy önderi olarak köyde yaşayacak, köyün kalkınmasına ve içtimai hayatın tanzimine liderlik edecektir. Devlet de hem bütçeye yükü az olan bir projeye kırsal kesimin eğitim ihtiyacına cevap olabilecek bir projeyi hayata geçirmiş oluyor hem de muallim yetiştirme okullarından mezun olduktan sonra köye tayini çıkan öğretmenlerin köy koşullarına intibak edemeyip köyü terk etmeleri gibi önemli sorunlara da etkin bir çözüm geliştirmiş oluyordu.

Türk eğitim sisteminin geliştirilmesi ve yapılandırılması hususunda ağırlık ve öncelik verilmesi gereken yerin neresi olması gerektiği üzerine İkinci Meşrutiyet döneminde maarif nazırlığı yapan Emrullah Efendi ile Darülmualim'de hocalık yapan Satı Bey arasındaki tartışma o dönemde canlıdır. Emrullah Efendi'ye göre sağlam ve ileri düzey bir eğitim sistemi ancak iyi bir yükseköğretimle mümkün olacaktır. Yani tekamülün imkânı yukarıdan aşağıya doğru yaşanacak bir dönüşümdedir. Emrullah Efendi'nin teorisini kökleri yukarıda tasvir edilen Tuba Ağacı üzerinden anlattığı için Tûbâ Ağacı Nazariyesi olarak bilinen bu görüşüne karşı çıkan Satı Bey ise eğitimin bir bütün olduğunu ve herhangi bir aşama veya kurumunun ihmal edilerek yapılacak bir iyileştirmenin neticesinin menfi olacağını belirtir. Yükseköğretimin önceki aşamaların bir neticesi olduğu ve eğitimin bir bütün olarak ele alınması gerektiği tezini ileri sürer (Polat & Arabacı, 2015, s. 37). Yücel'e göre Köy Enstitüleri Emrullah Efendi'nin nitelikli bir eğitim kurumu için gerekli gördüğü eğitmenin yetiştirilmesini de Satı Bey'in sözcülüğünü yaptığı güçlü bir eğitim sistemi için nitelikli bir ilköğretim ağını da karşılayan yani bu iki teoriyi bünyesinde cemedan özgün bir eğitim modelidir (Bora, 2021, s. 316). Proje 1946'da kurulan Recep Peker Kabinesi döneminden itibaren Demokrat Parti'nin de muhalefetiyle birlikte çeşitli müdahalelerle ortadan kaldırılmıştır (Aysal, 2005, s. 279-280).

Köy Enstitülerinin faal olduğu dönemdeki sayısal verilere bakıldığında eğitim hayatına sunduğu katkı sayısal veriler üzerinden takip edilebiliyor. 1934'te 40 bin köyden sadece 5 bininde okul ve bu okullarda toplam 6.786 öğretmen bulunmaktadır. Bütçenin büyük bir kısmının güvenlik ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik kullanıldığı ve köylere hizmet götürmenin çok zor ve kısıtlı olduğu bir dönemde nakde başvurmadan âtıl durumda olan insan ve kamu kaynaklarına yaslanarak kurulan bu enstitülerde 1946'da 17 bin öğrenci kayıtlıydı. O zamana kadar enstitülerden mezun

olanların 5.442'si öğretmen, 8.756'sı eğitimci, 521'i sağlık memurudur. Köy okullarındaki öğrenci sayısı 380 binden 1 milyon 150 bine yaklaşmış, mezun olan bu 521 sağlık memuru 8 bine yakın köye sağlık hizmeti taşımıştır (Bora, 2021, s. 310).

Bizim eğitim alt başlığı altında enstitülere bu denli yer ayırmamızın sebebi başarısı veya başarısızlığından ziyade sosyal, iktisadi ve kültürel açıdan bir sermaye kaynağı olmak ve sınıfsal bir oluşuma zemin teşkil etmek bakımından sosyal yapıya olan açık etkisidir. Köylüyü köyde kalkındırarak köylülerin şehirlere akın etmesini engellemeyi ve kırsalda köylüler içinde önder bir zümre teşkil etmeyi de hedeflemesi yönüyle hem yatay hem de dikey mobilizasyona tesir etmiştir. Gerçi, Yalçın Küçük 'ün (1985, s. 36) aktardığına göre bu öğretmenler köyde kalmayarak kentlere taşınmış, romancı, şair ve aydın olarak 1960'ların devrimcileri olmuştur.

3.1.5. Demokrat Parti Döneminde Eğitim

Ülkeyi 27 yıl boyunca tek başına yöneten Cumhuriyet Halk Partisi'nin 1945 yılı bütçe görüşmeleri sırasında TBMM'de Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu üzerinden sert tartışmalar yaşanır. Celal Bayar, Adnan Menderes ve Fuat Köprülü gibi isimler tasarıya şiddetli şekilde muhalefet ederler. Kanunun kabul edilmesinin akabinde Celal Bayar, Adnan Menderes, Refik Koraltan ve Fuat Köprülü yasanın partinin halkçılık ilkesine ters düştüğü gerekçesiyle eleştirilerini içeren, değişen ve gelişen iç ve dış koşullar istikametinde ülke siyasi hayatının da ona intibak edecek gerekleri hayata geçirmesini talep eden Dörtlü Takrir denilen bir önerge verirler. Sonrasında yaşanan bazı tartışma ve olayların neticesinde parti yönetimi Celal Bayar hariç üç ismi ihraç eder. Celal Bayar da partiden istifa eder (Karpat, 2010, s. 233,234). Sonrasında bu dört isim 7 Ocak 1946'da Celal Bayar önderliğinde Demokrat Parti'yi kurarlar.

Devletin/CHP'nin demokratik hayata geçişinin tek sebebi parti içindeki bir kanun uyuşmazlığı değildir. Dünya konjonktürü ve tarihsel dinamiklerin de tazyikiyle CHP içinden ayrılmış bir kadroyla Türkiye'de tek partili hayat bu tarih itibariyle sona erer. Demokrat Parti 14 Mayıs 1950 tarihli seçimle CHP'nin 69 mebusuna karşılık 416 mebusla iktidara gelir (Benhur, 2007, s. 74). Celal Bayar'ın cumhurbaşkanlığı ve Adnan Menderes'in başbakanlığında 27 Mayıs 1960 Darbesi'ne kadar da iktidarda kalır.

Demokrat Parti, CHP içinden çıkmış bir kadro tarafından kurulduğu için temel meselelere bakışta belirgin bir fark yok gibidir. Kemalizm'in eğitim politikalarına

benimsediklerini belirtip rejimin en önemli devrimlerinden olan Tevhid-i Tedrisat'a bağlılıklarını beyan etmişlerdir. Ayrıca CHP ile Demokrat Parti'nin ortak diğer bir vurgusu, komünizm karşıtlığı ile milliyetçilik söylemi ve politikalarına bağlılıktır. Ne var ki Demokrat Parti millî söylemlerin yanına dinî söylemleri de ilave eder (Çatalbaş, 2021, s. 65,66). Kemalist rejimin benimsediği laiklik ilkesi bağlamında 1924'te liselerden 1930'da da ortaokullardan kaldırılan din dersleri Demokrat Parti döneminde gündeme alınır (Katoğlu, 1990, s. 404). Önce ilkokul 4. ve 5. sınıflarda mecburi tutulan din dersleri 1956-1957 döneminde ise orta okullarda seçmeli olarak müfredata dahil edilir (Çatalbaş, 2021, s. 67).

Demokrat Partinin iktidarda olduğu 1950-1960 arası demografik hareketliliğin ve iktisadi gelişmelerin de yoğun yaşandığı yıllar olup eğitim kurumu da bu değişikliklerden etkilenmiş ve gelişmeleri de etkilemiştir. Eğitimin yaygınlaştırılması okullaşmanın artırılması bu dönemin ana politikalarından biridir. Özellikle ilköğretimin yaygınlaştırılması parti politikası olarak belirlenmiş olup ülkenin en ücre köşelerine kadar eğitim hizmetinin ulaştırılması hedeflenmiştir. 1950'de 17.428 olan okul sayısı 1960'ta 24.398'e çıkmış, 1.505 olan ilkokul sayısı 2121'e yükselmiştir (Aydın R. , 2023, s. 42,43).

Demokrat Partiyi, Kemalist rejimle karşı karşıya getiren asıl mesele imam-hatip okullarının açılması olmuştur. CHP'nin daha evvel on ilde on aylık imam-hatip kursu olarak başlattığı uygulama 1951'de Demokrat Parti tarafından yedi yıllık okullara dönüştürülmüştür. 1953'te sayısı on beşe çıkan okullara eğitimci yetiştirmesi için İstanbul İslami Bilimler Yüksek Enstitüsü açılmıştır. Bir yıl sonra da Tonguç'un görevden alınmasından sonra çeşitli değişikliklere maruz bırakılarak yapısı ve müfredatı önemli ölçüde değiştirilmiş olan Köy Enstitüleri 27 Ocak 1954'te kapatılmıştır (Çatalbaş, 2021, s. 67-71).

Bu iki eğitim kurumu da eğitim tarihimizin çokça tartışılan ve zaman zaman gündeme getirilen iki kurumdur. Köy Enstitüleri, CHP'nin komünist sempatanlığı; imam-hatip okulları ise Demokrat Partinin dincilikle suçlanmasına sebep teşkil etmiştir.

Demokrat Parti döneminde Türkiye'de üç olan üniversite sayısı - İstanbul Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi ve Ankara Üniversitesi- yediye çıkarılmıştır. 1955'te Ege ve Karadeniz Teknik Üniversitesi, 1957'de Orta Doğu Teknik Üniversitesi ve 1958'de Atatürk Üniversitesi kurulmuştur (Katoğlu, 1990, s. 410).

3.1.6. 27 Mayıs 1960 Darbesi ve Sonrası

Necdet Sakaoğlu (1992, s. 111) “Demokratik bir devrimle başlayıp askerî bir ihtilâlle kapanan” diye tarif ettiği Demokrat Parti dönemindeki okullaşma oranlarındaki artışı içerik ve alt yapı bakımından zayıf, popülist uygulamaların bir tezahürü olarak görür. Oy devşirme motivasyonu ile imam- hatip okullarının açılmasını Müslüman bir halkın gereksinimlerini karşılamak gerçeği değil de “dinsiz bir yönetimden kurtulma” söylemiyle sunulması örneğinde olduğu gibi herhangi bir felsefe veya plana yaslanmayan hesapsız okullaşma uygulamalarının 27 Mayıs sonrasında da benzer bir niteliksizlikte sürdürüldüğünü söyler.

27 Mayıs 1960 sonrası eğitim faaliyetleri 30 Eylül 1960’ta kurulan Devlet Planlama Teşkilatı’nın kalkınma programları çerçevesinde planlanmıştır. İlk dört planda eğitimden beklenenin kalkınma için ihtiyaç duyulan yeter sayıda ve donanımda insanın yetiştirilmesi, eğitimin iktisadi kalkınmanın önemli bir parçası olduğu vurgulansa da 1979-1983 tarihlerini kapsayan Dördüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı’nda evvelinde belirlenen hedeflere ulaşamadığı ifade edilir. (Sakaoğlu, 1992, s. 128).

Darbeden sonra 1965’e kadar kısa ömürlü dört koalisyon hükümeti kurulur ve bunların eğitim programı genellikle milliyetçilik ilkesinin vurgulandığı iktisadi kalkınmanın gereksinimi olan yetişmiş nitelikli insanın teminine yönelik ifadelerin yer aldığı metinlerdir. Farklı olarak Süleyman Demirel başkanlığında kurulan ve 10 Ekim 1965’ten 3 Kasım 1969’a kadar iktidarda kalan Birinci Adalet Partisi Hükümetinin programında din görevlilerinin haklarının iyileştirileceği ve imam-hatip okulu mezunlarının da üniversiteye kabul edileceği vaat edilir. 12 Mart’a kadar kısa ömürlü olan İkinci ve Üçüncü Adalet Partisi Hükümetleri de beliren komünizm tehlikesinin de saikiyle millî ve manevî eğitimi öne çıkaran eğitim programları beyan eder. 12 Mart 1971 Muhtırası sonrası kurulan ara dönem hükümetleri ise komünizm tehdidinde dikkat çekerek sağ sol çatışmaları karşısında mutedil bir yerde duracak gençlerin yetiştirilmesini programlarında beyan ederler (Kaplan, 2005, s. 230-241).

27 Mayıs sonrası hazırlanan anayasanın sağladığı serbestiyet ortamında hareketlenen kültür ve düşünce hayatı, sınıf temelli örgütlenmenin önündeki yasal engellerin kalkması sonucu sivil toplum örgütlerinin ortaya çıkması Türk düşünce ve siyasal hayatında önemli bir canlılık oluşturur. Bununla birlikte siyasal hayattaki 1965’e kadar

süren istikrarsızlık, asker ve siyaset arasındaki gerilimler toplumsal bir kaosa sebep olur. Anayasanın sağladığı imkanlara bağlı olarak bir zemin ve taraf olarak beliren sol hareket temsil gücü elde eder. Adalet Partisi'nin kazandığı 1965 seçimleri bu gerilim ve çatışmalar eşliğinde gerçekleşir. Siyasal ve toplumsal kutuplaşmayı iyice görünür kılar (Kılıç, 2023).

Türkiye'de bir aydın hareketi olarak devam edegelen sosyalist hareket 1960'ların ilk yarısındaki özgürlük ortamında dallanıp budaklanır. Ancak henüz sınıf bilincine erişmiş bir işçi sınıfı belirgin olarak temayüz etmediği için sol hareketi temsil ve tebliğ eden aydınların çağrılarını işçi sınıfında değil üniversite gençliğinde karşılık bulur. Böylece sosyalist ideoloji ve hareketin tabanını aydın ve öğrenciler tutmuş olur.

Osmanlı bakiyesi tek yüksek öğretim kurumu olarak Cumhuriyet'e intikal eden Darülfünun özerk bir yapıda idi. Özellikle Kadro dergisi çevresince (Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Şevket Süreyya Aydemir) devletin ve toplumun gereksinimlerini karşılayamadığı, Atatürk devrimlerini yeterince sahiplenmediği gerekçesiyle eleştirilen kurum 1933 yılında kapatılıp öğretim kadrosunun önemli bir kısmı tasfiye edildikten sonra Maarif Vekilliğine bağlı bir kurum olarak İstanbul Üniversitesi adıyla yeniden açılır. 1944 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi, 1946'da da Ankara Üniversitesi'nin açılmasıyla üniversite sayısı üçe çıkarılır. Aynı yıl hazırlanan Üniversiteler Kanunu ile üniversitelere özerklik verilir.

Cumhuriyet Halk Partisi 1948 yılında Ankara Üniversitesi Dil-Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde görevli bazı öğretim üyelerinin solculuk faaliyetleri sebebiyle atılmasını istediğinde üniversite yönetimi özerklik gerekçesiyle talebi reddetti ancak hükümet bütçe kesintisi tehdidiyle ilgili isimlerin görevine son verdi. Muhalefet partisi olan Demokrat Parti üniversite yönetimi tarafını tutarak özerkliği savundu. 1946-1953 arasında aydın ve üniversite çevreleri de Demokrat Parti'yi destekledi. 1953 seçimleri arifesinde üniversite çevrelerinin Demokrat Parti'nin icraatlarını tenkit edip CHP'ye destekler şekilde tavır almaları Demokrat Parti'yle aydın ve üniversitelilerin arasını açtı. Hükümet siyasi yayın ve beyanda bulunan akademisyenlerin meslekten çıkartılmasını içeren bir yasa hazırladı. Devamında gelen bazı yeni düzenlemeler ve olaylarla Demokrat Parti, üniversiteleri sadece bilimsel çalışmalar ve eğitim alanında kalmaya zorlarken üniversite çevreleri ve öğrenciler aktif siyaset yapmayı özerkliğin doğal bir uzantısı olarak algılıyordu. 1956'dab sonra artan hükümet ve üniversite

çevreleri arasındaki bu gerilim 27 Mayıs müdahalesine giden sürecin önemli gerekçelerinden biri oldu (Kılıç, 2023, s. 275-278).

1960 Darbesi sonrası iktidarı ele alan Milli Birlik Komitesi'nin kararları istikametinde sınırlı sayıda tutuklama olmasını kararlaştırdıkları için gözaltına alınan Demokrat Partililerin çoğu Cemal Madanoğlu'nun emriyle salıverilmişken Anayasa Komisyonu üyelerinden Sıddık Sami Onar ve Hıfzı Veldet Velidedeoğlu gibi akademisyenlerin telkiniyle yeniden tutuklandı (Birand, Dündar, & Bülent, 2016, s. 236). Akademisyenlerin bu tutumu üniversite ile Demokrat Parti arasındaki evvelki çatışmanın bir devamı olarak okunabilir. Darbenin hemen sonraki günlerde müdahalenin meşruiyet zeminini hazırlayan akademisyenlerle darbeci subaylar oldukça uyum içinde oldukları görüldü. Akademisyenler bu yakınlığı vesile kılarak üniversitelere yönelik yeni reform taleplerinin bir an evvel ele alınmasını istedi. Milli Birlik Komitesi öncelikli konulardan biri olarak meseleye eğildi ve üniversitelere her yönden özerklik hakkı tanıyan 115 sayılı kanunu çıkararak Millî Eğitim Bakanlığı'nın üniversite kurumu üzerindeki bütün tasarruf haklarını ortadan kaldırdı. Ancak darbecilerin 114 sayılı kanunla 147 akademisyeni bir gerekçe beyan etme lüzumu görmeden bir daha üniversiteye dönmeleri mümkün olmayacak bir şekilde tasfiye etmesi, üniversite çevrelerinde tam bir hayal kırıklığı yarattı. Anayasa Komisyonu başkanı olarak seçilen ve Demokrat Partililerin yargılanmasını telkin ederek darbecilere meşruiyet devşirenlerin önde gelenlerinden biri olan İstanbul Üniversitesi Sıddık Sami Onar'la birlikte İstanbul Teknik Üniversitesi, Ankara Üniversitesi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi ve Ege Üniversitesi rektörleri istifa etti. Senatolar ve daha evvel 27 Mayıs destekçisi olayı öğrenci oluşumları da olayı protesto ettiler. Böylece Komite; basın, aydın, akademisyen ve öğrencilerle karşı karşıya geldi ve ordunun kamuoyundaki itibarı zarar gördü (Kılıç, 2023, s. 291). Uzun süre tartışılan ve askerle aydınları karşı karşıya getiren tasfiye mağduriyeti ancak 12 Nisan 1962'de kurulan sivil hükümetin 114 numaralı yasayı iptal etmesiyle nispeten bir telafi imkanı sunmuş olsa da bu tarihten sonra üniversiteler siyasi olaylara duyarlı bir tavır ve gelenek geliştirdi.

Lise mezunu öğrenci sayısının azlığı sebebiyle 1960 yılına kadar birçok fakülte, başvuran öğrencileri sınavsız olarak kaydederken bu tarihlerden itibaren bazı üniversiteler hazırladıkları sınavlarla öğrenci almaya başladı (Kılın & Kalaycı, 2020, s. 203). 1960 nüfus sayımı verilerine göre 27 milyonluk nüfusun 16 milyonundan

fazlası okur yazar değildir. Böylesi bir ortamda tasfiyelerin tesiri daha sarsıcı oldu ve üniversitelerin özerkliği daha kesin bir hak olarak algılanarak 1961 anayasası ile koruma altına alındı. Yasaya göre her ne gerekçeyle olursa olsun bir akademisyenin üniversite dışı bir otorite tarafından kurumdan uzaklaştırılmasının önüne geçildi (Kılıç, 2023, s. 298). Bu süreçteki önemli bir değişiklikte 1965 yılında hazırlanan 625 sayılı yasa ile özel yüksek okulların açılmasının önünün açılmasıdır. Artan liseli sayısına bağlı olarak devlet üniversitelerine giremeyen öğrenciler bu okullara kayıt yaptırdı. Fakat 1971’de Anayasa Mahkemesi’nin Özel Öğretim Kurumları Yasası’nın ilgili maddesini iptal etmesi sonucu bu kurumlar kapatıldı (Kılın & Kalaycı, 2020, s. 197).

Üniversiteler bu süreç sonunda hem iktidar hem de kendi içinde yaşadıkları huzursuzluklar ile sık sık gündem oldu ve önemli derecede itibar kaybı yaşadı. 1964-1965 eğitim yılının açılışı sırasında üniversite yönetimi ile öğrenciler arasında yaşanan gerginlik sonucu İstanbul Üniversitesi Öğrenci Birliği, binleri bulan öğrenci katılımıyla bir protesto mitingi yaparak üniversite ve yöneticilerden eğitimin iyileştirilmesi ve öğrenci taleplerinin dikkate alınması hususunda gösteri düzenleyip cüretkârâne bir bildiri yayınladı (Kılıç, 2023, s. 301).

Öğrencilerin bu denli keskin bir söylem ve eyleme cesaret etmelerinin ardındaki motivasyon 27 Mayıs öncesinde Demokrat Parti’nin oluşturduğu baskı ortamında ortaya koydukları eylemlerin ordu ve aydınlar tarafından sahiplenilmesiydi. Aydın ve öğrencilerin Menderes yönetimine karşı muhalif tavrı, ordunun darbe girişiminin meşruiyet zeminini oluşturmuştu. Bu konjektürel parlama, iktidara karşı etkili bir muhalefet öznesi olarak öne çıkarılmalarının sağladığı meşruiyet ve ortaya koydukları eylemlerle darbenin en önemli hazırlayıcı unsuru olma gerçeği aydın ve öğrencileri etkili ve itibarlı bir aktör olarak konumlandırdı. Etki uyandırıcı bir güç olma morali darbe sonrasında da öğrenci ve aydınlara her türden iktidarın karşısına çıkıp eylem ve söylem geliştirme özgüvenini doğurdu. 1960 öncesinde durumdan vazife çıkarmak şeklinde başlayıp sonrasında, duruma vaziyet etme refleksiyle sürdürülen bu değişim radikalleşerek sürdürüldü. Tasfiye olayları sebebiyle ordu ile aydın birlikteliğinin zedelenmesinden sonra orduya karşı takınılan tavır, ideolojik olaylar ve kutuplaşmalar sebebiyle öğrenciler her türlü iktidara karşı reddedici ve talepkâr bir tutum geliştirdi. Bunda kentleşmeye ve okullaşmaya bağlı olarak eğitime erişimin hızlanması sonrasındaki üniversiteli öğrenci sayısındaki artış da bir etken olarak öne çıkmaktadır.

1960-1961 dönemi verilerine göre üniversiteli öğrenci sayısı 65.297 iken 1968-1969 eğitim döneminde bu sayı iki kattan fazla artarak 140.000'e erişmiştir. 12 Mart Muhtırası'nın yaşandığı dönemdeki üniversiteli öğrenci sayısı 169.793'tür (A.g.e:307).

27 Mayıs'tan sonra aydın kesimi Demokrat Parti iktidarında olduğu gibi ülke nüfusunun çoğunluğunu oluşturan köylüleri kandırmak suretiyle oylarına alarak iktidara gelseler bile benzer şekilde bir güç uygulanmasına mâni olmak üzere yeni anayasayı, icranın tasarruf alanını kısıtlayacak şekilde önemli devlet kurumlarının özerkliğini yasal güvence altına almak suretiyle yaptılar. Böylece kentli, ilerici aydın kesimi karşısında çoğunluğu oluşturan cahil kitlelerin sultasını engellenmiş olacaktı (Belge, 2008, s. 33) . Özerklik ve özgürlükler bakımından oldukça demokratik bir anayasa olan 1961 anayasasının oluşturduğu bu serbestiyet ikliminden en çok etkilenen kurumların başında üniversite gelmekteydi. Darbenin hemen sonrasında "ordu-gençlik el ele" sloganının cari olduğu bir hava oluşmuş olsa da artan yayın sayıları, sendikalaşma ve özellikle sol düşünceye dair çevirilerin artması sonucu siyasi ve ideolojik bir hareket olarak gençler arasında sol yaygınlaşmaya başlamıştır (A.g.e:311).

1961'de sendikacı bir grup tarafından kurulan ve 1962'de Mehmet Ali Aybar'ın genel başkanlığıyla etki düzeyi artan Türkiye İşçi Partisi'ne üye olanları Murat Belge (2008, s. 33) üç grup olarak zikreder: Kurucu sendikacılar (işçi sınıfını temsilen), aydınlar ve üniversiteli öğrenciler. 12 Mart sonrasında kapatılıncaya kadar 70 bin üyeye ulaşan ve genel başkanlığını Köy Enstitüsü yazar Fakir Baykurt'un yaptığı Türkiye Öğretmenler Sendikası (TÖS) o dönem eğitim kurumları üzerindeki baskın sol iklimi yansıtmaması bakımından önemlidir (Bora, 2017, s. 598).

1968 tarihi tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de üniversite gençlik hareketleri için bir dönüm noktası oldu. 1965'te kurulan ve sol bir iktidarı demokratik yollarla hedefleyen Türkiye İşçi Partisi'ni destekleyen Fikir Kulüpleri Federasyonu önemli bir öğrenci örgütü idi (Belge, 2008, s. 36). Mihri Belli'nin 1965'te ilk olarak Doğan Avcıoğlu'nun Yön dergisinde dile getirdiği Milli Demokratik Devrim hareketi, sol bir iktidara ancak devrimci eylemlerle ulaşılacağını savunuyordu. Eylemlerden yoksun bir sol hareketin yozlaşacağını iddia eden Belli benzer görüşlerini 1967'de çıkan Türk Sol'u (1967-1971) ve 1968'de yayın hayatına başlayan Aydınlık Sosyalist Dergisi'nde

geliştirmeye ve dillendirmeye devam etti. Sol çevrelere de bunu kabul ettirmeye çalıştı (Bora, 2017, s. 653). İstanbul Üniversitesinin solcu öğrenciler tarafından işgal edilmesiyle başlayıp 6. Filo protestoları sırasında yaşanan hadiseler sonucunda Türkiye İşçi Partisinin pasif tavrı sebebiyle kontrol Milli Demokratik Devrim taraftarı öğrencilerin eline geçti. Daha doğrusu öğrenciler ordunun yeni müdahalesinin meşru zeminini oluşturacak eylem ağırlıklı bir mücadeleyi tercih eder bir tavrı benimsediler (Belge, 2008, s. 36).

Öğrenci ve aydınları bu yola sevk eden ve 12 Mart'a giden süreci hızlandıran en önemli etkenlerden biri de seçim yasasındaki millî bakiye usulünü kaldırmak suretiyle yeniden yürürlüğe koyduğu nisbî temsil yöntemiyle 1969 seçimlerini Adalet Partisinin ezici bir üstünlükle kazanmasıdır. İşçi Partisi aynı miktarda oy almasına rağmen seçim sistemindeki değişiklik sebebiyle meclisteki temsil gücünü kaybetmiştir (Kayalı, 1994, s. 149). Bunun sonucunda da genel olarak Türkiye solu seçimler aracılığıyla siyaset yoluyla bir düzen değişiminin mümkün olmadığı tezi üzerinde birleşmiş gibi görünmüştür. Solcu öğrenciler daha da radikalleşmiş, Fikirler Kulübü Federasyonu'nun 1969'da yaptığı kongrede yönetime yeni gelen öğrencilerce kapatılarak Türkiye Devrimci Gençlik Federasyonu ismiyle yeni açılan örgüt şemsiyesi altında faaliyetlerini sürdürmüştür. Bu yapı Mihri Belli ve Türkiye İşçi Partisi'ne alternatif bir devrimci öğrenci örgütüdür (Ünüvar, 2008, s. 830). Öğrenciler aydın ve ordu kesiminden ayrı olarak bir mücadeleye girmiştir. Türk aydını da seçimden sonra parlamentoda verilecek bir mücadeleden ümidini kesmiştir.

Kemal Karpat; Kemalizm'in, Batılı eğitim anlayışını akıl ve bireyi merkeze alan zihniyetiyle birlikte olduğu gibi kabul etmesinin rejim aydınını kendi ailesi ve dolayısıyla toplumu ile çatışır bir konuma soktuğu tespitinde bulunmaktadır. Toplumun büyük oranda din referanslı oluşmuş gelenekte ısrar etmesi farklı bir medeniyet dairesinin dili ve düşüncüsü ile konuşan aydını bir tür yabancı kılmıştır. Öte taraftan çoğunun memuriyet bağıyla rabitalı olduğu devletle de karşı karşıya getirmiştir (2010, s. 217). Devletin sunduğu imkân ve burslarla eğitimini tamamlayarak Batılı bir formasyonla yetişmiş olan bu zümre geleneksel değerlerden kopmakta zorlanan toplum karşısında din karşıtlığında birleşirken rejimin milliyetçilik temelli ilkeleri sebebiyle de devletle karşı karşıya gelmek durumunda kalmıştır. İlerde görüleceği üzere irdelediğimiz üç romanda da romanlarda aydınının hem toplum hem de

devlet karşısındaki müzmin yalnızlığı, yabancılaşması ve bunalımda olma durumu ortak bir tema olarak belirmiştir.

1960'ların ikinci yarısındaki üniversite olayları ve öğrenci hareketlerinde solun karşısında örgütlenen anti-komünist grup milliyetçi, muhafazakâr çizgideki Milli Türk Talebe Birliği ve ülkücülerdir. Özellikle 1968 sonrasında artan gerilimde tüm öğrenci grupları keskin söylemlerde bulundu. 1966'da Ankara'da üç fakültede örgütlenen Ülkü Ocağı zamanla diğer şehir ve üniversitelere de yayıldı. Tanıl Bora ülkücülerin önde gelen isimlerinin kalem ve beyanlarından hareketle ülkücü tipi çoğunlukla taşradan gelen, kent hayatına uyum sağlamakta zorlanan, entelektüel birikim ve beceriden görece yoksun olan, Türk kimliği, vatan sevgisi ve dini değerleri önemseyen gençler olarak tanımlar (2017, s. 298-300). Sosyalist hareketin kültürel birikimi ve aydın kadrosundan yoksun olan bu gençler alt kültürden gelmektedir.

Türkiye 1970'lerde böylesi bir eğitim durumu, kurumsal yapı ve yüksek öğretim ikliminde girdi. Üniversite olaylarına ve kavganın verildiği ideolojik zemine bu denli yoğun vurgu yapmamızın sebebi eğitimin bir üst kurum olarak toplumsal yapıya doğrudan etki etmesidir. Sosyolojik bir kurum olan eğitimin bireyin her türden ilişkilerini tayin ve tanzim kudreti taşıması sebebiyle ondaki (kuramsal, yapısal, içerik, mimari...) değişim, dönüşüm veya gelişimin toplum mimarisine güçlü etkisidir.

3.2. 1950'den 1970'e Türkiye'nin Sosyal ve Siyasal Yapısının Görünümü

1950 sonrası Türkiye'sinin siyasi ve sosyal hayatındaki kırılma ve dönüşümler o denli fazla ve hızlıdır ki yaşanan bir vakanın sebep ve sonuçları tahlil edilip analizi henüz yapılamadan daha büyük ve sarsıcı olanları yaşanmıştır. Debisi yüksek bu tarih akışı içerisinde birçok siyasi ve sosyal hadise de hakkıyla tetkik edilememiş, görünür sebep ve aktörlerle sınırlı, yüzeysel çalışma ve tartışmalarla geçiştirilmek durumunda kalmıştır.

Türk Silahlı Kuvvetleri; tarihsel rolü, kurumsal hafızası ve cumhuriyeti kuran kadronun (başta Mustafa Kemal olmak üzere) askerî kimliği ve siyasi konumları sebebiyle kendisini devletin kurucu unsuru olarak görmüş ve bütün kurumların üstünde çok ayrıcalıklı bir yere konumlandırmıştır. Bu konumlanışta (dönemin kurucu elitleri her ne kadar redd-i miras ilan etmiş olsa da) Osmanlı'dan tevarüs edilen kurumsal hafıza da belirleyici olmuştur. Bundan sebep ordu sadece güvenlik meseleleri ile ilgili alanlarda değil; toplumsal, siyasi ve iktisadi meseleler ilgili de

taraf olmakta, müdahale etmekte bir tereddüt yaşamamış hatta müdahil olmayı doğal bir hak ve vazife olarak görmüştür. 1960'larda başlayıp günümüze kadar gelen süreçte yaşanan darbe ve kalkışmalar tarihi bunun en bariz örneğidir.

1923'te ilan edilen Türkiye Cumhuriyeti 1950'ye kadar Cumhuriyet Halk Partisi tarafından yönetilmiştir. Ordu bu tarih aralığında genç subayların rahatsızlığı ve henüz bir etki düzeyine erişmemiş olan cuntacılık faaliyetlerini görmezden gelinirse Atatürk'ün kurduğu ve onun ölümünden sonra da yine askerî kökenli bir siyasi figür olan İsmet İnönü'nün liderliğini üstlendiği CHP'nin siyasi politikaları ve iktidarı ile uyumlu hareket etmiş, herhangi bir müdahalede bulunmamıştır. Özellikle üst rütbeli ve görevli askerî kadro CHP ve İnönü'ye oldukça yakın durmuşlardır (Koçak, 2016, s. 31,33). Ancak generallerin aksine genç subaylar, kuruluşunda da görev aldıkları Demokrat Parti'ye aleni bir sempatiyle yaklaşmışlardır (A.g.e:37). 1946 yılında Adnan Menderes başkanlığında kurulan Demokrat Parti ile çok partili hayata geçilir geçilmez de ordu- siyaset ilişkisi farklı bir zemine taşınmıştır. İsmet İnönü yönetimindeki CHP iktidarının, yeni kurulan Demokrat Partiye karşı sergilediği baskıcı tavrı ve seçimlerde adil olmayan uygulamaları gerekçesiyle ilk cunta genç subaylarca hemen o tarihte 1946 yılında CHP iktidarına karşı oluşturulmuştur (Kayalı, 1994, s. 60). Amaçları Eğer CHP 1946 seçimlerinde olduğu gibi 1950 seçimlerinde de benzer bir yola başvurarak hileyle iktidara gelecek olursa darbe yapmak da bir seçenek olmakla birlikte seçimlerin adil bir şekilde yapılmasını temin etmektir. Seçim sonuçları DP'nin zaferiyle sonuçlanınca bu ihtimaller devre dışı kalmıştır (Koçak, 2016, s. 47). Bu ilk cunta oluşumundan itibaren TSK içinde günümüze kadar pek çok cunta oluşmuş, birçok darbe ve muhtıra teşebbüsü yaşanmıştır. Bunlardan üçü darbe, biri muhtıra olmak üzere dördü sonuca ulaşmıştır. Bu darbelerin sebep ve sonuçları bizim tezimizin konusu dışında kalmasına rağmen tezin tarihsel bağlamını oluşturan 12 Mart 1971 muhtırası on yıl evvel yapılmış olan 27 Mayıs 1960 darbesi ile 12 Eylül 1980 Darbesi'nin arasında kalması sebebiyle dolaylı olarak da olsa bu darbelere temasımızı zaruri kılmıştır. Çünkü 12 Mart muhtırası, 27 Mayıs'ın iklimini belirlediği hukuki, siyasi, iktisadi ve kültürel gelişmelerin bir sonucu iken 12 Eylül 1980 darbesinin sebebi olan gelişmelerin de zemini durumundadır.

20 yıllık bir zaman dilimi içerisinde yaşanan onca siyasi, toplumsal, iktisadi ve kültürel hadisenin göbeğinde durmasına rağmen 12 Mart muhtırası, darbelerin gölgesinde silikleşmiş hak ettiği akademik ilgiden mahrum kalmıştır. Bunda iktidara doğrudan bir

müdahale içermemesinin ve “darbe” gibi mutantan bir sözcüğe kıyasla “muhtıra”nın tedailerinin daha yumuşak olmasının da etkisi olmuş olabilir. Ancak 12 Mart 1971 muhtırasının sosyal, iktisadi ve kültürel etkileri fiilî müdahale olarak yaşanan iki darbeden daha az olmamıştır. Hatta yaşandığı tarihin kritikliği ve bağlamsal belirleyiciliği sebebiyle sosyal kurumların (siyaset, ekonomi, akademi, ordu) inşası ve konumlanışlarına etkisi bakımından 27 Mayıs’ın tamamlayıcı uygulama ve olaylarının bağlamını oluşturması ve 12 Eylül’e giden sürecin zeminini kurması bakımından daha belirleyici olduğu bile iddia edilebilir.

12 Mart muhtırası ordu tarafından dönemin genelkurmay başkanı ve kuvvet komutanlarının imzasıyla meşru seçimle yönetime gelen Süleyman Demirel başkanlığındaki Adalet Partisi iktidarına yönelik verilmiş olup hükümetin istifası ile neticelenmiştir. 27 Mayıs’tan 9 ay sonra darbenin ürünü olarak kurulan Adalet Partisi, bir dilemmanın içine doğmuştur. 27 Mayıs’ın hışmına uğramış Demokrat Parti’nin varisi olarak kurulması Adalet Partisi’nin seçimlerdeki başarısının itici gücü olurken ordunun darbeyle siyasi hayattan sildiği bir partinin halefi olması, onu askerin muhalifi pozisyonuna sokmuştur. Yaslandığı taban ve konumu gereği benimsemek durumunda kaldığı anti-militarist tavra bir de askerin destek ve sempatisine sahip CHP karşısındaki muhalif konumu eklenince açmaz daha da perçinlenmiştir. Bu nazik durum sebebiyle Demokrat Parti’nin (1961-1981) ordu ile olan ilişkisi çok özgün bir mahiyet arz etmiştir. Bundan sebep de Adalet Parti’si tek başına iktidara geldiği 1965’e kadar- özgürlükçü sivil bir anayasaya ve işleyen siyasal yapıya rağmen- döneme hâkim olan ordunun sert bakışları altında ince bir çizgide var oluş mücadelesi vermek zorunda kalmıştır. Bu çıkmazdan Süleyman Demirel’in politik becerisi ile kurtulan AP, bunu bir yandan bireysel hak ve özgürlükleri öne çıkararak vurgulu söylemleriyle Demokrat Parti’den farklı olduğu algısını oluşturarak öte taraftan aşırı övgü dolu sözler ve daima askerin rızasını dikkate alan uygulamalarıyla yapmıştır (Cizre, 2014, s. 39). %50’nin üzerinde oy aldığı 1965 seçimlerinden sonra bir miras partisi olmadığını ve dini gruplarla yakınlaşması yahut birlikteliğinin olamayacağını yüksek sesle dile getiren AP, orduya güven vermeye çalışmıştır (Kayalı, 1994, s. 100). Ancak tüm bunlara rağmen 12 Mart muhtırasına maruz kalmış ve iktidardan çekilmiştir.

Yukarıda çok hızlıca özetlediğimiz muhtıranın siyasal boyutu çalışmanın amacı açısından ikinci plandadır. Tezin konusu gereği asıl dikkat kesilip ayrıntılı olarak ele

alacağımız tarafı henüz belirginleşmeye başlayan kurumların ve sınıfların oluşumuna olan etkisi olacaktır. Bunun için de dönemin ekonomi politikalarına, sosyal yapısına ve kültürel gelişmelerine eğilip olayların cereyan ettiği dönemin çeşitli açılardan fotoğrafı verilmeye çalışılmıştır.

1960-1965 tarihleri arasında baskısını her daim hissettiren ordunun ağır gölgesine rağmen özellikle 1961 anayasasının yapısı ve muhtevasının sunduğu imkân ve serbestiyet sayesinde kültürel bir canlanma ve sosyal hareketlilik yaşanmıştır. O dönemde yaşanan fikirsel devrimin bugünleri etkileyecek kadar Türk düşünce hayatında derin tesiri olmuştur (Kayalı, 2016, s. 10). O güne değin ancak aydınlar düzeyinde temsil edilip savunulan Marksist ideoloji, bu tarih aralığında yayılmış ve nispi de olsa toplumsal bir karşılık bulabilmiştir. Sanayii yeterince gelişmediği ve Marksist hareketi destekleyebilecek sınıf bilinci oluşmuş bir işçi sınıfı olmadığı için sol hareketin toplumsal zemindeki bu karşılığı üniversite gençliği olmuştur.

Yapılan her seçim sonucunun sağın daha da güçlenmesi sonrasında seçim yoluyla ülkenin yönetiminin devralınamayacağına inanan sosyalistler, devrimin tek çıkar yol olduğuna inanmaya başlamışlardır. Özellikle 1965 seçimlerinden sonra 1969 seçimlerinde de hem TİP'in hem de ortanın solunda konumlanan CHP'nin oy kaybetmesi ciddi bir hayal kırıklığı doğurmuştur. Bundan sebep 12 Mart'ın en önemli sebebi 1969 seçim sonuçlarıdır denebilir (A.g.e:149). Demokratik yollarla ülke yönetimine gelemeyeceklerini anlayan solcular yöntem olarak devrime, aktör olarak da orduya ve 1968 öğrenci hareketlerinin de türbülansına kapılmış olan devrimci gençlere bel bağlamıştır. O tarihten itibaren gazeteci, aydın, bürokrat ve akademisyenler ile ordu daha da yakınlaşmış görünür. Bu yakınlaşma o kadar ileri boyuttadır ki Türkiye solunun teorisyeni olarak görülen Doğan Avcıoğlu'nun Türkiye'nin Düzeni isimli kitabı dönemin Genelkurmay Başkanı Memduh Tağmaç tarafından dönemin kurmay subaylarınca mutlaka okunması gereken bir metin olarak öne çıkarılmıştır (Koçak, 2016, s. 170).

12 Mart muhtırası elbette sadece siyasi bir parti ile ordu arasındaki bir gerilimden doğmamıştır. Çok fazla aktör ve sebepleri vardır. Salt iki kurum arasındaki bir çatışma olarak ele alınsa bile ne siyaset kurumu tek aktörlü ve tek boyutlu bir yapı ne de ordu kuvvet komutanları veya genelkurmay başkanı şahsında temsil edilebilecek homojen bir kurumdur. Emir komuta zincirini alt üst ederek albaylar tarafından yapılan 27 Mayıs darbesi de 12 Mart'tan üç gün evvel 9 Mart'ta sol görüşlü komutanlardan oluşan

Cemal Madanoğlu cuntasının yapacağı darbenin bizzat ordu tarafından engellenmesi hadisesi de bunun en tipik örneğidir.

12 Mart olayı, Türkiye ekonomisinde sanayinin diğer tüm sektörleri geriye itip en belirleyici sektör olarak öne çıktığı bir dönemde gerçekleşmiştir (Laçiner, 1975, s. 14). Dolayısıyla muhtırayı, bir aktör/faktör olarak Türk sanayi burjuvazisini hesaba katmadan hatta merkeze almadan yapılacak değerlendirmeler büyük oranda eksik kalacaktır. Bu Marksist teorinin klasik alt yapı st yapı ilişkisine bir atıf için vurgulanmış bir husus olmayıp alt yapıyı oluşturan unsurların özümlenmesi ve kendi içlerindeki hiyerarşisine ilişkin bir vurgudur.

Demokrat Partinin başlattığı devletin iktisadi alandaki varlığının azaltılması hamlesiyle açılan boşluğu dolduran sanayii burjuvazisi, 1970'lere kadar ekonominin egemen kesimi haline gelmiştir. Kazandığı bu nüfuzu siyasi iktidara da yönelmiştir. Süreç gerektiren bu nüfuz hamlesi ile evvelki hâkim sınıfla karşı karşıya gelmiş ve nihayetinde 12 Mart muhtırası ile siyasi iktidar üzerine de muktedir olmuştur. Böylece devleti ordu vasıtasıyla bir baskı aracına dönüştürmüştür. Bundan sebep dönemin işçi hareketlerinin talep ettiği hakların muhatabı dönemin hükümetleri veya meclisi olsa da aslında muhatabı sanayii burjuvazisidir. Kendisi de o dönemde aktif görev almış bir asker olan mer Laçiner, 12 Mart'ı diğer tarih ve müdahalelerden farklı kılan en özgün tarafının, askerin sermaye karşısında buyurgan tavır ve konumunu kaybedip onun emrine girmesi gerektiğini öğrendiği tarih olarak tespit eder (1975, s. 34). Laçiner, Cumhuriyet'in kuruluşundan 12 Mart'a kadar gelen süreci Osmanlı bakiyesi asker-bürokrasi ile sermaye arasındaki bir mücadele aralığı olarak görür (A.g.e:16). 1950'lerdeki Demokrat Parti'nin politikalarıyla gelişmeye başlayan yerli kapitalizm sürecinde asker- bürokratın, aydın-bürokrata dönüşerek sermaye sahipleri ile mücadele ettiğini, zaman zaman askerle de birlik olduğunu belirtir. Ancak 1960 anayasası ile sanayileşmenin nnn açıldığını, sanayileşmenin önünü açmak noktasındaki uygulamaların görece özgürlükçü ortamında sol hareketin de geliştiğini ancak 1970 muhtırası ile sanayii burjuvazisinin hem aydın bürokratları hem de orduyu siyasi iktidarın uzağına ittiğini ve kendi egemenliğini ilan ettiğini ifade eder.

1971 Muhtırası'nın 1960 Darbesi'nden farkını, muhtırayı veren askeri kadronun bürokrasi ve sermaye elitleriyle olan ilişkisindeki değişim belirlemiştir. 1960 Darbesi'nin hazırlık ve uygulama süreci ile darbeden sonraki gelişmeler arasında bir tezat yok gibidir. Gittiği yer geldiği istikametinin devamıdır, darbeyi yapan askeri-sivil

bürokrasi sonrasını büyük oranda kendi sınıfsal pozisyonlarını tahkim edecek şekilde ve kaygılarını giderecek tarzda kurgulamaya çalışmıştır. Ancak 1971 Muhtırası'nı veren asker ve onlarla iş birliği yapan bürokratların talepleri, sonraki sürecin şekillenmesine çok da etki etmemiş, daha doğrusu edememiştir. Hatta beklentileri ve isteklerinin hilafına bir işleyişle farklı uygulamalar yürürlüğe girmiştir. Bu 27 Mayıs sonrasındaki sürece vaziyet eden Milli Birlik Komitesi'nin içinde yaşanan ayrışmadan bütünüyle farklıdır. Asker ve sivil bürokrasi muhtıra öncesinde neredeyse solcu aydın ve kadrolarla görüşüp solun argümanlarıyla düşünürken muhtıradan sonra otoriter uygulamaların aktörleri haline gelmişlerdir. Uygulamadaki bu tezat asker ve sivil bürokrasiye de tesir eden daha etkin ve yetkin bir aktöre işaret etmektedir. Çağlar Keyder, bu aktörün büyük oranda dünya sistemine entegre olmuş ve destek bulmuş olan sanayii burjuvazisi olduğundan bahsetmektedir (Keyder, 2014, s. 178).

Tezde darbe ve muhtıraların temel aktörü olan ordunun homojen bir yapıda olmadığı ve sadece güvenliğin tesisine yönelik rolüyle değil iktisadi bir aktör olarak da öne çıktığı gerçeği zaman zaman hatırlatılarak muhtıranın siyasi hayata ve iktidara yönelik bir müdahale olduğu kadar (belki de daha fazla) iktisadi yapının şekillenmesine ve kurumsallaşma biçimine hatta toplum ve devlet mimarisinin oluşumuna da bir müdahale olduğu özellikle vurgulanmıştır. Çünkü ordu da tüm kurumlar gibi tarihsel ve toplumsal koşullar içinde vücut bulmuş hem mevcut koşullardan etkilenmiş hem de yeni vasatın belirleyicilerinden olmuştur.

Devlet ve toplum nezdinde çok özgün ve önemli bir mevkide görülen Türk ordusu da diğer kurumlar gibi kendi içinde farklı görüş ve idealleri barındıran fraksiyonlardan oluşmuştur. Her kurum gibi bu koşulları hem etkileyen hem de süreç içindeki gelişmelerden etkilenen yönü dikkate alınıp bunlara militarizm ile kapitalizm arasındaki doğrudan ilişki de eklendiğinden askerî müdahalelerin sınıfsal hiyerarşinin teşekkülüne ve sınıflar arası ilişkilere de etkisinin yadsınamayacağı belirginlik kazanmıştır (Akça, 2010, s. 353). Bugüne kadar yapılan akademik çalışmalarda olay daha çok siyasi tarihin bir konusu olarak ele alınmış ve işlenmiştir. Etkisine nispetle iktisat ve kültür tarihi açısından yeterince ele alınmamış, sosyal yapıya etkisi ve bireylerdeki psikolojik yansımaları göz ardı edilmiş, toplumsal sınıfların teşekkül ve gelişimine tesiri üzerinde durulmamıştır. Bu sebeple çalışmada 12 Mart muhtırası tezin amacına uygun olarak siyasi yönünden daha çok toplumsal yönü ile ele alınıp incelenecek ve toplumsal yapıya olan etkileri cihetiyle de irdelenecektir.

Toplumunu derinden etkileyen her olay gibi 12 Mart da sanatın birçok türüne konu olmuştur. Muhtıranın bireysel ve toplumsal düzeydeki etkisini sinema, resim ve müzik gibi birçok alanda rahatça görmek mümkündür. Ancak taşıdığı geniş anlatı imkânları sebebiyle en bariz ve derin etkiyi edebiyatta, hususen de edebî bir tür olarak romanda görülmüştür. Türk roman tarihi içerisinde 12 Mart romanları adı verilen, ayrı bir roman kategorisinin varlığı bunun en bariz göstergesidir. Bu tezde dönemin gerçekçi bir fotoğrafını sunmak iddiasında olan yazarlarca kaleme alınan temsil değeri güçlü üç romanda sınıfsal ilişki, karşılaşma ve tasvirlerin nasıl verildiği irdelenmiştir. Ayrıca sunulan bu gerçekliğin; dönemin tarihî, iktisadi ve kültürel gerçekliğiyle ne denli örtüştüğü, yani edebî bilgi ile torik bilginin uyuşup uyuşmadığı ve eğer uyuşmuyorsa yazarların sunuşundaki bu kırılmanın sebebinin ne olduğunu tartışılmıştır.

3.3. 12 Mart'a Doğru Türkiye'de Toplumsal Sınıflar

Tüm zaman ve toplumlarda şu veya bu formda; belirgin veya örtük bir biçimde karşımıza çıkan tabakalaşma ve eşitsizlik meselesi, sanayi devrimi sonrası billurlaşan modern toplumun bilimi olarak zuhur eden sosyolojinin temel konularından biridir. Bu konuya ilişkin devasa bir literatür oluşmasına rağmen siyasi, iktisadi ve kültürel sebeplerle Türkiye'de bu alan zayıf kalmıştır. Birçok kuram tarafından farklı şekilde ele alınıp tartışılan meselenin iki uç yorumundan biri olan ve modern toplumun yapısını belirleyen liberal iktisat teorisine göre eşitsizlik, doğal ve iktisadi performans için gereklidir. Diğer ucu oluşturan Marksist teoriye göre ise eşitsizlik üretilen ve yönetilen bir şeydir. Haliyle, tabii olarak ortadan kaldırılabilir hatta zamanla ortadan kalkacağı ön görülen bir olgudur (Sunar, 2018, s. 1,2).

Osmanlı'nın tarihsel tecrübesi, devlet yapısı ve iktisat düzeni sınıflı bir toplum yapısını mümkün kılmamıştır. İttihatçılar 20. yüzyılın başlarında girişimci bir Türk sınıfı oluşturmak istediler; ancak bunda istedikleri düzeyde muvaffak olamadılar. İttihat Terakki'nin bir taraftan devletçilik politikasını benimseyip diğer taraftan müteşebbis bir sınıf inşa etme arzusu arasındaki çelişki genç cumhuriyete de sirayet etmiş ve bir gerilim olarak devam edegelmiştir (Mardin, 2016, s. 118).

Türkiye'de sınıflaşma üzerine yapılan çalışmalarda üç farklılaşım tarihine atıf yapılır. İlki, kırsaldan kentlere doğru yaşanan göçle birlikte hızlanan şehirleşme ve oluşmaya başlayan sanayileşmenin belirginlik kazandığı 1950'ler; ikincisi Türk ekonomisinin liberal iktisat düzenine açılımının başlangıcını oluşturan 1980'dir. Üçüncü ve son evre

devletin iktisadi rolünün yeniden tanımlandığı ve liberalizasyonun ivme kazandığı 2000'dir (Sunar, 2018, s. 9).

3.3.1. Sınıflar Kavşağı 12 Mart

Daha evvel de ifade edildiği üzere 12 Mart Muhtırası'nın 1960 ve 1980 darbelerine nispetle önemi ve etki düzeyi yeterince kavranmamıştır. Devletin iktisadi alandaki rolünün ne olması gerektiği tartışmalarının yaşandığı, tabakalaşmanın görünürlük kazanıp sınıf eşkâllerinin belirlediği, ideolojik ve sınıfsal pozisyonların çatıştığı bir zaman aralığını teşkil etmesi yönünden kritik bir müdahaledir. Öte taraftan 1980 sonrası doğacak toplum mimarisinin ve bölüşüm ilişkilerinin kuluçka evresini oluşturması bakımından da hayatidir. Bu dönemin iyi anlaşılması sonraki gelişmelerin istikametinin de kavranması bakımından ayrıca kıymetlidir.

Cumhuriyetin ilanından sonra kurucu elitlerin sınıfsız ve imtiyazsız bir toplum oluşturma düşüncesi, politikası ve baskın söylemi sebebiyle tek parti iktidarı döneminde aleni bir sınıf tartışması yaşanmamıştır. Bunda, yeni kurulan ulus temelli genç cumhuriyetin benimsediği politika ve devrimleri halka benimsetmek adına uyguladığı sıkı denetim ve baskının da etkisi büyüktür. 1938 yılında yürürlüğe sokulan Cemiyetler Kanunu'nun sınıf temelli bir dernek veya örgütlü yapıyı yasaklaması da bir diğer güçlü etkidir. Elbette ki böylesi bir tartışmanın gerçekleşmemesi tabakalaşmanın bir sosyal olgu olarak yaşanmadığı anlamına gelmez. Zaten 1946'da çok partili hayata geçişle birlikte, yasanın esnetilmesinin akabinde sınıf temelli sendikacılık faaliyetlerinin hemen başlaması olgunun canlılığının önemli bir emaresidir. Ancak Türkiye Sosyalist Partisi ile Türkiye Sosyalist Emekçi ve Köylü Partisi gibi sosyalist temelli partilerin nezaretinden kurulan bu sendikalar ideolojik referansları sebebiyle kısa bir süre sonra 17 Aralık 1946 tarihinde sıkıyönetimce kapatılmış ve yöneticileri tutuklanmıştır. (Mahiroğulları, 2001, s. 162).

Türkiye'de sınıf meselesi açıktan ancak 1950'lilerde tartışılmaya başlamıştır. Sonraki yıllarda Şerif Mardin, Kemal Karpat, Mübeccel Kıray, Behice Boran, Ali Gevgilili gibi birçok isim mesele üzerine çalışıp farklı temellerde ve modellerle sosyal yapıyı açıklayıp tasvir etmiştir (Sunar, 2018, s. 6). Ortak kanaate göre sınıfların belirginlik kazanıp tabakalaşmanın görünürlük kazandığı tarih 1940'ların sonu ile 1950'lilerin başıdır. Şerif Mardin ve Kemal Karpat tarafından Osmanlı ve Türkiye'de sınıflı toplum yapısının oluşumunun eksik parçası olarak zikredilen burjuvazinin (özellikle sanayi

burjuvazisinin) kesin olarak belirginleşmeye başladığı bu tarih aynı zamanda artan sanayileşme ve kentleşmeye bağlı olarak işçi sınıfının da oluşmaya başladığı tarihtir.

Kırsaldan sanayileşmenin güçlü ve yoğun olduğu şehirlere 1950'lilerde başlayıp 1960'larda hız kazanan göç hareketinin iktisadi, siyasi ve kültürel birçok sonucu olmuştur. Kente eklemlenen gecekondu mahalleleriyle birlikte kentleşme hızlanmış kırsaldan gelen insanların eğitim ve sağlık başta olmak üzere birçok hizmete erişimi evveline göre mukayese kabul etmez biçimde artmıştır. Bu da çok belirgin bir sosyal değişim ve hareketliliği doğurmuştur. 27 Mayıs Anayasası'nın halk kitlelerine özgürlük ve sorumluluklar hususunda sunduğu imkânlar neticesinde sendikalaşma artmış ve toplumda sınıf farkındalığı oluşmaya başlamıştır. Toplumsal tabakalar arasındaki ayırım ve çelişki belirginleşmiş kitleler, özellikle iktidar ve oluşumu büyük oranda şekillenmiş olan sanayi burjuvazisinden haklarını talep etmeye başlamıştır.

3.3.2. Osmanlı Bakiyesi İktisadi Yapı

Sınıflar arası etkileşim ve çatışma daha çok iktisadi ilişkiler bağlamında, artı değer üretimi ve genel üretimin paylaşımında ortaya çıkan bölüşüm ilişkileri üzerinden yaşanmaktadır (Tuna, 2006, s. 194). Osmanlı ekonomisinin temel dayanağı şehirlerde de taşrada da küçük işletme sanayiciliği ve tarımdı. 19. yüzyılda Balta Limanı Anlaşması (1838) ile liberal iktisat politikalarını benimseyen devlet ekonomisi içinde yabancı sermayenin payı da artmıştı.

Osmanlı'nın dünya ekonomisine açılması olarak da değerlendirilebilecek bu süreçteki ticari aktörler dışarda; yabancı sermayedarları içerde ticaret ve tarım sermayedarları olmamıştır. Süreci devlet yabancı sermayenin menşei veya hamisi olan Avrupalı devletlerle bizzat kendisi yürütmüştür. Çatışma ve uzlaşmalar devlet eliyle yönetilmiştir. Ancak 1914'e gelindiğinde Osmanlı ekonomisi İttihat Terakki eliyle birden içe kapanmıştır. Sanayileşmeye ağırlık vermek üzere korumacı ve kendine yeter olma politikasını benimseyen İttihat Terakki, millî iktisat ilkelerini hayata geçirme gayretine girmiştir. Bu keskin politik dönüşün tek sebebi tüm dünyada yükselen milliyetçiliğin, yükselen etkisi değil; aynı zamanda I. Dünya Savaşı'nın dış ticareti durma noktasına getirmesinin tabii neticesidir. Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne devredilen iktisadi yapının genel karakteristiği böylesi bir sürecin bakiyesi olan yabancı sermayenin ağırlığı altında büyük oranda tarıma dayalı olarak işleyen bir ekonomidir. İktisadi yapının temel dayanağı sanayide küçük işletmeler ve tarımda

toprak sahiplerinin üretimidir. Yirminci yüzyılın başlarında bugünkü Türkiye topraklarını teşkil eden kesimde yapılan ihracatın %90'dan fazlasını tarımsal ürünler oluşturmaktadır (Pamuk Ş. , 2014, s. 158-164).

Yukarıda da ifade edildiği üzere Türkiye Cumhuriyet'i Osmanlı'dan oldukça cılız bir ekonomi ve çok büyük oranda da sermayeden yoksun bir halk kitlesi devralmıştır. Osmanlı'nın son zamanlarında ihdas etmeye çalıştığı millî burjuvazi oluşturma teşebbüsü akim kaldığı için sanayiye ön ayak olacak müteşebbis bir sınıf ile sermaye ve deneyim sahibi bir burjuvadan mahrum oluş, devleti ekonomik politikaların hem belirleyicisi hem de uygulayıcısı olmaya icbar etmiştir.

Devlet, Osmanlı'dan tevarüs edilen millî burjuvazi eksikliğini gidermek ve kalkınmayı mümkün kılacak bir orta sınıf oluşturmak adına çeşitli politikalar benimseyip teşvik programları uygulamıştır. Söz konusu politika ve teşvikler siyasi nüfuzlarının da sunduğu imkanlar vesilesiyle tabii olarak sivil ve askerî aydın ve bürokratlar çevresinden aktörler marifetiyle deruhte edilmiştir. Cumhuriyetin erken döneminde kurulan şirketlerin ekserisinin ortaklarının; genellikle işletme deneyimi olmayan millî mücadele dönemi siyasetçi, bürokrat ve askerlerinden oluşması bunun önemli göstergelerindendir. Devletin bürokratlar vesilesiyle ekonomi üzerindeki bu dolaylı müdahalelerinin açık bir müdahaleye dönüşmesi 1929 buhranından sonra benimsediği devletçilik ilkesiyle olmuştur. II. Dünya Savaşı koşullarının oluşturduğu iklimle, devletin ekonomi üzerindeki ağırlığı gittikçe artmış ve özel teşebbüsün alanını daraltacak hatta ortadan kaldıracak düzeye erişmiştir.

Türkiye Cumhuriyeti kurucu ve yönetici elitleri, sanayiye dayalı bir kalkınma ve yeni devletin değerlerine bağlı millî bir burjuva oluşturma politikasını aynı anda yürütmeye çalışmıştır. 1931-1940 yılları arasında kurulmuş olup 1968'te hala işler vaziyette olan şirketlerden %74,2'sinin kurucularının bürokratlardan olması bürokrasi ile burjuvazi arasındaki geçişkenlik ve etkileşim düzeyini göstermesi bakımından önemlidir. Kadir Yıldırım'a göre cumhuriyetin erken dönemlerinde 1925-1945 arasındaki evrede sosyal yapıya bakıldığında köylü ve işçiden müteşekkil alt sınıf ile toprak sahipleri, tüccarlar, aydın ve memurların oluşturduğu bir orta sınıftan mürekkep iki tabaka görülür (2018, s. 72-77).

3.3.3. Kadro ve Kemalist Gerçeklik

Yalçın Küçük, cumhuriyetin ilk yıllarında sosyal yapının sınıf temelli bir okuma ve tartışmasının yapılmamasının sebebi olarak yönetici elitlerin kaynaşmış bir toplum söyleminin yanında, kültürel elitlerin tavrının da etkili olduğunu savunmuştur. Türkiye Cumhuriyeti'nin sınıfsız bir toplum içinde sınıftan azade bir nitelikte doğduğu genel söylem veya kabulünün aksine sınıf gerçeğine ilk yıllardan itibaren dikkat kesilen ve bunu dillendiren bir avuç insan vardır. Bunların konuşmasına millî mücadele sırasında müsaade edilmiş ancak Tahrir-i Sükûn (4 Ocak 1925) kanunu ile müdahale başlamış ve gün geçtikçe de susturulmuşlardır. Fakat 1970'lerde sınıf gerçeğinin iyice belirginleşmesi üzerine bu gerçekliğe gözünü kapayamayan bir aydın zümresi de bu gerçeği kabul etmek durumunda kalmış ancak onlar da sınıflı toplum yapısının cumhuriyetin ilk yıllarında olmadığı böylesi bir yapıya sonraki yönetici kadroların sebep olduğunu iddia etmişlerdir. Küçük; bu iddialara reddeder ve cumhuriyetin sınıflı bir sosyal yapının içinde doğup geliştiğini vurgular (Küçük, 1985, s. 223,224).

Küçük, cumhuriyetin ilk yıllarında sınıf gerçeğini manipüle edenler arasında Yakup Kadri Karaosmanoğlu'na ve sahibi olduğu *Kadro* dergisine özellikle dikkat çeker. 1932'de yayın hayatına başlayan dergiye Atatürk'ün (Çankaya Köşkü için on abonelik) ve İsmet İnönü'nün de abone olduğunu belirttikten sonra yazar kadrosunun tamamının, devlet görevlisi olduğunun altını ısrarla çizer. Derginin ana kadrosunun ise 1927 Tevkifatı'na kadar Türkiye Komünist Partisi'nin en ünlü isimleri olan Şevket Süreyya Aydemir, Vedat Nedim Tör, Yakup Kadri ve İsmail Hüsrev Tökin gibi isimlerden oluşmasını manidar bulur. "Türk aydınının düşünme dinamiğinden sınıfsal çözümlenmeyi çıkarmayı" gaye edinmekle itham ettiği derginin Kemalist ideoloji namına özel bir misyon yüklendiğini vurgular (Küçük, 1987, s. 170). Kadrocuların yazıları ile özellikle sosyal yapının "sınıfsal harmoni" den oluştuğunu ve devletin "sınıflar üstü" bir yapıyla ulusal bir düzeni tesis ettiği tezini işlemek suretiyle sosyal gerçekliği sakatladığına dikkat çeker (Küçük, 1985, s. 238).

Küçük'ün sınıf gerçekliğini iktidar ve Kemalist ideoloji lehine bulanıklaştırmakla itham ettiği bir diğer yayın ise Yakup Kadri'nin 1932'de hem yazarı hem de sahibi olduğu *Kadro* dergisinde yayınladığı *Yaban* romanıdır. "*Yaban* ile *Kadro*, Türkiye pratiğinden sınıf kavgası kavramını kazımada en etkili iki yayındır." diyerek Kemalizm'in sosyalizme bu kadro ve romanla sızdığını iddia eder (A.g.e:33). Ona göre

Kemalizm 1930'larda ortaya çıktı ve Kemalizm'in ideoloğu misyonunu *Kadro* dergisi üstlenmiştir.

Yaban, Kemalist iktidarın kendi düzenini oturtmak için ve halkçılık adına köylülüğe dayanmayı bir politika olarak seçtiği bir zamanda bu politikanın en önemli araçlarından biri oldu. Yaban, Türkiye aydınına sınıfsızlığı ve köyü gösterdi (Küçük, 1985, s. 33).

Ona göre *Yaban*'la başlayan gerçekçilik akımı "Kemalist gerçekçilik"tir. Kemalist gerçekçilik ise çarpık bir gerçeklik anlayışına yaslanır. *Yaban*'a göre toplumsal düzeyde yaşanan çatışma bir sınıf çatışması değildir. Kavganın tarafları sınıflar değil köylülerle aydın/öğretmen zümresidir (A.g.e:31,32). Şehirli ile köylü arasındaki ekonomik ve kültürel açıklığın yarattığı çatışmayı şehirli köylü çatışması değil aydın köylü çatışması olarak vermekle gerçekliği çarpıtır. Köylünün içinde bulunduğu halin sebebi olarak iktidarı değil genelde aydın özelde ise öğretmen olarak verir (A.g.e:35). Küçük, Yakup Kadri'nin hem aydın ve edip karizması hem de bürokrat ağırlığı ile meseleyi daha baştan farklı bir gerçeklikle ele alarak tartışmayı sabote ettiğini öne sürer ve sonrasında başlayan köy edebiyatının onun açtığı izlekte geliştiğini ifade eder.

3.3.4. Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Toplumsal Sınıflar

Ali Gevgilili (1989, s. 83), Türk ekonomisinin tarım toplumundan sanayi ağırlıklı bir iktisadi yapıya geçerken yaşadığı kapitalistleşme sürecinin sosyal yapıda önemli altüst oluşları tetiklediğini söyler. 1945'te başlayan dönüşüm, özellikle 1960'ların ikinci yarısında büyük bir ivme kazanır. Sosyal yapıdaki bu değişim ve dönüşüm doğal olarak eski ile yeni yapı arasında bir gerilime, sınıf ve zümreler arasında bir itiş kakışa sebep olur. İktisadi düzeyde başlayan bu dönüşüm bazen direnç bazen de uyumlanma tarzında sosyal, siyasi ve kültürel alanlarda de karşılık bulur. Özellikle sanayi burjuvazisinin ekonomi üzerindeki baskın hegemonyasının hissedilmeye başlandığı 27 Mayıs sonrası süreçte diğer alanları da şekillendirmek üzere harekete geçer.

Gevgilili, 20. yüzyılın sonlarına doğru Türkiye'deki toplumsal yapıyı "büyük burjuva, küçük burjuva, işçi, köylü ve küçük esnaf ile sanatkârlar" olmak üzere beş başlıkta tasnif eder. Ona göre büyük burjuva, cumhuriyetin ilk yıllarında tarım ve ticaret burjuvazisi olarak beliren zümrenin içinden bir grubun sanayi burjuvazisi olarak öne çıkmasıyla oluşmuştur. 1945-1970 arasındaki yirmi beş yıllık zaman dilimi içinde hatları ve safları gittikçe billurlaşan tüm sınıflar arasında bir iktidar mücadelesi

yaşanmıştır. İlk başlarda eski iktisadi düzen ve toplumsal yapı vasatında vücut bulmuş olup bütün tabakalar üzerinde baskısını hissettiren tarım ve ticaret burjuvazisinin hegemonyasını, ilerleyen zamanlarda sanayileşme için uygun koşulların oluşmasıyla ekonomi içinde ağırlığı gittikçe artan ve büyüyen sanayi burjuvazisi geriletmiştir. Bu iktidar mücadelesi 1970'lerde burjuvazinin en güçlü örgütü olan Türkiye Odalar Birliği içinde de ciddi gerilimler yaratırken dönemin siyasi aktörlerinin en büyüğü olan Adalet Partisini de ikiye bölmüştür. Burjuva içinde iktidarını kuran sanayi burjuvazisi kendi sınıfı içinde verdiği mücadelelere ek olarak gerekli düzenlemelerin temini için diğer kurum ve aktörlere de nüfuz etmeye çalışmıştır (A.g.e:92-95).

İmalat sanayi, 1963-1967 yılları arasında yüzde 79,5'lik bir artış sergiler. Bu artışın yaşandığı iş yeri büyüklüklerinin dağılımı şöyledir: Bünyesinde 10 ile 49 arasında değişen sayıda işçi çalıştıran iş yerlerindeki imalat artışı yüzde 19,5; 200 ile 499 işçi bulduran imalathanelerdeki yüzde 97,5; 1000'den fazla işçinin çalıştığı yerlerin imalat artışı ise yüzde 107,3 olarak gerçekleşir. 1963 Türkiye'sinde bünyesinde 200 işçinin çalıştığı 278 iş yeri var iken bunların Türk sanayii üretiminin yüzde 64,2'sini oluşturuyordu. 1967'ye gelindiğinde 200'den fazla işçi çalıştıran iş yeri sayısı 387'ye ulaşılıyor ve bu iş yerleri toplam sanayi üretiminin yüzde 71,5'ini oluşturacak bir orana erişiyordu (A.g.e:73).

İşçi sınıfına ilişkin ilk meslek örgütünün Osmanlı döneminde İstanbul'da 1871'de kurulan Ameleperver Cemiyeti olduğuna dikkat çeken Gevgilili'ye göre kemiyet ve keyfiyet bakımından modern işçi dediğimiz tipin oluşması 1945 sonrasındaki sanayileşme sürecine paralel olarak ancak Türkiye Cumhuriyeti zamanında gerçekleşir. 1947 Sendikalar Kanunu ile esnetilmesine rağmen sınıf temelli örgütlü mücadele yasağının devam ettiği 1948 yılında 328.463 işçiden yüzde 16'sı sendika üyesi iken 1958'te toplam 701.231 kişi olan işçiden yüzde 37'si sendikalıdır. Sendikaya üye işçi oranı 1960 başlarında yüzde 40'a erişir. İşçiler ancak 1961 anayasasının grev, toplu sözleşme ve sınıfsal mücadele alanlarında sunduğu haklarla birlikte güçlenir ve hem siyasi bir aktör hem de toplumsal yapının faal bir öznesi konumuna erişir. Nitelik ve nicelik bakımından güçlenmeleri bu tarihten sonra hızlanır.

1927-1965 tarihleri arasında Türkiye'de işçilerin tarım alanında iş bulma oranı yüzde 111 büyümüşken sanayi sektöründe bu oran yüzde 308 oranında gerçekleşir. 1970'e gelindiğinde sayıları 1,3 milyona erişmiş sigortalı işçinin yüzde 70'i bünyesinde

200'den fazla işçi çalıştıran kurumlarda çalışır haldedir (A.g.e:95-97). İşçi sınıfının gerek nitelik gerekse nicelik bakımından gelişmesine rağmen büyüyen ekonomiden aldığı pay düşüktür. Özel sektörde çalışan işçilerin ücretleri daha da düşüktür. Bu farka rağmen 1964-1969 aralığında kamuda maaşlı çalışan işçilerin ücretlerindeki reel artış yüzde 9,4 iken 1969'a gelindiğinde bu oran yüzde 5,5 geriler (A.g.e:98). Gevgilili, bu dönemde işçilerin bilinç düzeyi bakımından kendinden bir sınıf olduğuna dikkat çeker (A.g.e:101).

Sanayileşmedeki bu büyüme sanayi burjuvazisinin sektörel ağırlığını perçinler, sınıfsal gücünü de artırır. Elbette bu gelişmeler işçi sayısına ve doğal olarak örgütlü işçi faaliyetlerine de yansır. İktisadi plandaki bu değişim, sanayileşmenin yoğun olduğu kentlerin nüfusunu da etkiler. 1950'de kentli nüfusun sayısı 5.244.337 iken 1970'te bu sayı 13.817.717'ye ulaşır (A.g.e:86). Bu toplumsal mobilizasyonun ortaya çıkardığı devinimin doğal uzantısı olarak tebarüz eden köylünün işçileşmesi gibi birçok olgu sosyal yapıyı da önemli ölçüde şekillendirmiştir. Gevgilili, 1945'te başlayıp 60'ların ikinci yarısında hız kazanıp 1970'te bariz şekilde somutlaşan bu dönüşümün 12 Mart'a giden süreçteki gerilim, tartışma ve sağ- sol çatışmasının da bu zeminde değişime direnç gösteren eski yapı ile dönüşümün bir parçası olarak duruma vaziyet etmeye çalışan yeni yapı arasındaki çatışmaya dayandığını belirtir.

Gevgilili ilerici bir orta sınıf olarak tavsif ettiği küçük burjuvaziye, bilgi ve kültür düzeyi en yüksek sınıf olarak tanımlar. Sivil ve askerî bürokrat ve teknokratların cumhuriyetin ilk yirmi beş yılında iktidara ortak olduğunu, sonraki yirmi beş yılda ise düzeni rasyonelleştirmek üzere kendince bir baskı işlevi gördüğünü belirtir. Toplumsal kriz anlarında, sınıf üstü bir konuma yerleşerek hakem rolüne eğilen küçük burjuvanın bu tavrının bir halk aydın çatışmasına evrilme potansiyelini mütemadiyen yedeğinde taşıdığı tespitinde bulunur. Özellikle 1960 sonrasında planlı kalkınma politikalarına bağlı olarak bürokrasinin ülke yönetimine etkisinin arttığını ve ekonomi üzerinde egemenliğinin hem düzenleyici hem de tüketici olarak belirli ölçüde hissedildiğini ifade eder (A.g.e:102).

Gevgilili'ye göre modernleşme ile birlikte emeğin yerini makinenin alması ve sanayileşmenin artmasıyla küçük bir toprak parçasında ancak kendine yeter düzeyde üretim yapabilen köylüyü gittikçe toprağını terk etmeye iterek ya ücretli tarım işçisi olmaya ya da kentlerdeki emekçi ordusuna katılmaya sevk eder (A.g.e:103-104). Küçük esnaf ve sanatkârlar ise Türkiye kapitalizminin genelde büyük ölçekli yapıları

dikkate alarak ilerlemesi karşısında dezavantajlı bir duruma itilmelerine tepki olarak düzene tepki geliştirir. Devlet de bu tepkiye karşılık sayıları 2 milyonu aşan küçük esnaf ve sanatkâr için 1972 yılında Bağ- Kur'u uygulamaya koyar (A.g.e:105). Gevgilili 20. yüzyılın sonlarında Türkiye'de kapitalizmin gelişmesine mâni olacak bütün engellerin bertaraf edilerek uygulamaya koyulduğunu, sosyal yapının, politik, kültürel ve iktisadi tüm kurumların da sürecin akamete uğramasına sebep olmayacak şekilde yeniden yapılandırılmasına ihtiyaç duyulduğunu ifade eder (A.g.e:106).

Abdi İpekçi, 1973 yılında Milliyet yayınlarıncı basılan Ali Gevgilili'nin *1971 Rejimi* isimli kitabına yazdığı ön sözde hem Osmanlı hem de Türkiye Cumhuriyeti'nin yönetimini üstlenen sınıfın yüzyıllardır aydın ve bürokratlar olduğunu ifade eder. Ona göre Osmanlı'nın modernleşme süreçlerinde de Atatürk dönemi Türkiye'sinin yönetiminde de bu etki devam etmiştir. Ta ki 1950'de burjuva sınıfına yaslanarak iktidara gelen Demokrat Parti dönemine kadar. Tarım ve ticaret burjuvazisi aydın-bürokrat hegemonyasına karşı geniş halk kitlelerini de mobilize ederek yeni bir güç ihdas etmiştir. Ancak eski güç odakları bu hamleye 27 Mayıs ile karşılık vermiştir. Bu iki güç odağı bir noktada uzlaşabilirdi ancak 1960'lar başka açılardan da hızlı gelişmelerin yaşandığı bir yıldır. Tarım toplumundan sanayi toplumuna evrilmiş sürecinin tabii aşamaları birçok olguyu gündeme getirmiştir. Bu gelişmelere bağlı olarak da iki yeni sınıf daha belirginlik kazanmıştır; sanayi burjuvazisi ve işçi sınıfı. İpekçi'ye göre 12 Mart bu mücadelenin ve hareketliliğin bir neticesi olarak vücut bulmuştur (Gevgilili, 1973).

3.3.5. İşçi ve İşveren Örgütleri

Sanayileşme ve kentleşme olgusuna bağlı olarak ortaya çıkan sanayi burjuvazisi ve işçi sınıfı, çeşitli kurumlar etrafında örgütlenip kendi menfaatlerini savunan etkinliklere imza atmışlardır. Burjuvazi daha çok ticaret ve sanayi odalarının bağlı bulunduğu 1950'de kurulan Odalar Birliği üzerinden örgütlenirken işçiler 1951 yılında kurulan Türkiye İşçi Sendikaları Konfederasyonu (Türk-İş) etrafında faaliyetlerini yürütmüştür. Ancak her iki oluşum da devlet hükümet politikalarına uygun bir pozisyonda faaliyetlerini planlamış ve devletin tayin ettiği hassasiyetleri dikkate alarak programlarını belirleşmişlerdir. Sınıfların iktidara ve diğer kurumlara karşı sınıf bilinci içerisinde bağımsız mücadele etkinlikleri ancak 1961 anayasasının sağladığı liberal ortamda görünürlük kazanmıştır. İşçilerin hak ve menfaatlerini savunmakta cılız ve gevşek buldukları Türk-iş sendikasına tepki olarak 1967'de kurulan Türkiye Devrimci

İşçi Sendikaları Konfederasyonu (DİSK) hem Türk-İş sendikasını daha güçlü bir duruş ve söyleme icbar etmiş hem de 1980’de kapatılıncaya kadar işçilerin en güçlü temsilcisi konumuna yerleşmiştir (Buğra, 2013, s. 333). İşçi sınıfını kamusal alanda gerek diğer sınıflar (burjuva, asker, aydın) gerekse devlet nezdinde etkin bir aktör pozisyonuna taşımıştır.

Burjuvayı sosyal yapı içerisinde daha etkin olmaya iten etken 27 Mayıs sonrası iklimde artan sendikalaşma ve sosyalizmin hem toplum hem de aydınlar nezdinde önemli ve yaygın bir karşılık bulması olmuştur. İş insanları genel olarak iki tavrı benimsemişlerdir. Küçük ve orta ölçekli işverenlerin oluşturduğu sayıca oldukça kalabalık olan ilk grup işçi faaliyetleri ve onlara güçlü şekilde destek veren aydın zümresi karşısında açıktan ve sert bir tavır takınmışlardır. 1962 yılında kurulan Türkiye İşveren Sendikaları Konfederasyonu (TİSK) çatısı altında örgütlenen bu ilk grup işçi eylemleri ve sosyalist hareketler karşısında katı bir duruş sergilemiş, sosyalizmin en zayıf olduğu serbest zamanlarda bile işçi karşıtı söylemleriyle pozisyonunu daima korumuştur.

Büyük ölçekli işletme sahiplerinin oluşturduğu az sayıdaki ikinci grup ise aydınlara ve sosyalizme karşı tavır almaksızın kendi konumlarını güçlendirmenin daha doğru bir politika olduğunu savunmuştur. İkinci gruptaki bu fikrin en güçlü temsilcisi Necat Eczacıbaşı, yaklaşımının diğer büyük işverenler arasında da karşılık bulması için 1961 yılında Ekonomik ve Sosyal Etüdler Konferans Heyeti’ni kurmuştur. Daha sonra 1994’te Türkiye Ekonomik ve Sosyal Etüdler Vakfı (TESEV) ismini alacak olan kuruluş bir tartışma iklimi oluşturmak üzere akademisyen, iş adamı ve politikacıları bir araya getirerek çeşitli konferans dizileri tertip etmiştir. Yapının yönetici kadrosu da kuruluş amacına referansla beş bürokrat, beş üniversite mensubu ve beş de iş adamından oluşmuştur. Çeşitli çevreleri bir araya getirerek tertip edilen konferanslar sayesinde kamuoyuna hem işverenlerin sınıfsal mevcudiyeti hissettirilmiş hem de diğer sınıflarla sürdürülebilir bir ilişki için ortak bir zemin inşa edilmiştir. 1971 yılında Türkiye’nin en büyük sermayedarlarından olan 12 iş adamının (Vehbi Koç, Nejat Eczacıbaşı, Sakıp Sabancı, Selçuk Yaşar, Raşit Özsaruhan, Ahmet Sapmaz, Feyyaz Berker, İbrahim Bodur...) imzaladığı bildirge ile kurulan Türkiye Sanayiciler ve İşadamları Derneği (TÜSİAD) bu heyetin kuruluş amacı ve misyonunu devralmıştır (Buğra, 2013, s. 334,335). “Tam anlamıyla bir sınıf örgütü” olma vasfını taşıyan dernek TİSK’in takındığı çatışmacı tavrı, sosyal barışı tehdit ettiği düşüncesinden

hareketle daha ılımlı bir üslup ve duruşla iş adamlarının varlığını duyurmak ve çıkarlarını korumak üzere işlev görmüştür (A.g.e:337).

3.3.6. Demokrat Partili Yıllardan 12 Mart'a Sınıfların Görünümü

Korkut Boratav (1972, s. 180-183), 1950-1965 yılları arasındaki sosyal yapıdaki görünümü gelir dağılımı merkeze alarak şöyle resmeder: İlk olarak sınıf ve zümreleri “tarım” ve “tarım dışı” olarak iki kategoriye ayırır. Söz konusu tasnifin disiplinler veya bilimsel bir düşünüşten ziyade resmî olarak açıklanan istatistikî verilerin kategorizasyonunun bir sonucu olduğu notunu düştükten sonra da bu iki kategoriye kendi içinde katman veya zümrelere böler. Tarım dışı alanı; küçük toprak sahipleri, büyük toprak sahipleri, ortakçılar, tarım işçileri ve küçük işletmeler olarak alt katmana ayırır. Ona göre tarımda makinenin yaygın olarak kullanılmaya başlanması, küçük toprak sahibi köylünün elindeki toprakların büyük toprak sahipleri tarafından satın alınması, mera ve kamu arazilerine Demokrat Partinin taşra ayağı olarak görülen tarım burjuvazisince el konulması, küçük işletmelerin de büyük toprak sahiplerince satın alınması, kendine yeter tarım yapan çiftçi, ortakçı, küçük üretici ve işletmeci aleyhine işleyen bir sürecin yaşanmasına sebep olur. Küçük ölçekli grupların millî gelirden aldıkları payın azalıp büyük toprak sahiplerinin paylarını artırdıkları bu temerküz süreci 1950 ile 1953 arasında yaşanır. Kore Savaşı'nın ürün fiyatlarını yükseltmesi de tarım burjuvazisinin lehine bir durum yaratır. 1956-1959 arasındaki enflasyonlu yıllarda hükümetin ürün fiyatları destekler bir politika benimsemesi de tarım burjuvazisinin diğer sınıflar karşısındaki gücünü artırır. Öte taraftan küçük ölçekte tarım yapanların ve elindeki toprağı yetersizliği sebebiyle satmış ama şehre gitmemiş veya gidememiş emekçi köylünün millî gelirden aldığı payı azaltır.

Boratav, ikinci ana kategoriye oluşturan tarım dışı gelir grubunu ise “emekçiler” ve “burjuvalar” olmak üzere ikiye ayırır. Emekçi kategorisindekileri; devlet memurları, kamu kurumlarında çalışan sigortalı işçiler ve özel sektörde ücretli çalışanlar olarak verir. Burjuva kategorisini ise tüccar, sanayici, küçük esnaf, zanaatkarlar, serbest meslek sahipleri ve işportacılar gibi küçük burjuvayı da içine alan çok geniş bir zümre grubu oluşturur. 1950-1953 arasındaki büyüme yılları tıpkı tarım burjuvazisi gibi şehirlî burjuvazinin de millî gelirden payını artırdığı zamanlardır. Bu aralık emekçi grubun aleyhine işlemiştir. Onlar da kayıplarını 1954-1956 arasında telafi imkânı bulmuştur. 1957-1965 arası ise çok güçlü olmamakla birlikte gelir dağılımındaki paylarının azaldığı görülür. 1961 yılında asgari ücretin %12 artırılması ve 27 Mayıs

sonrası yapılan anayasanın sağladığı toplu iş sözleşmesi emekçilerin kayıplarını nispeten azaltır. Toplu sözleşme uygulamasının ilk kez hayata geçirildiği 1964'te bu haktan 436.000 işçi faydalanır. Bu iki etmen işçilerin paylarına düşen geliri artırmış ve kayıplarını telafi imkânı sunmuştur (A.g.e:183-185).

Boratav (2005, s. 15), başka bir eserinde Türk toplumunun sosyal yapısı ve tabakalaşma modelini çıkarabilmek için üretim ilişkilerini merkeze almayı teklif eder. “Kapitalist ve yarı-feodal üretim ilişkileri ile basit meta üretimi” olarak sınıflandırdığı bu üretim ilişkisine bağlı şu sınıflar ortaya çıkar: İşçi sınıfı, burjuvazi, yarıcı ortakçı köylü, toprak ağası, piyasaya yönelik küçük ölçekli üretim yapan köylü, tüccar ve tefeci. Bu sınıf yapısının yedeğinde vücut bulan tabaka ve gruplar ise burjuvazinin dört alt grubuyla üç ara tabakadan oluşur. Burjuvayı oluşturan dört alt grubu “sanayi ve tarım sermayesi, mali sermaye, ticari sermaye ve rantiyeler” oluştururken üç ara tabakayı ise serbest meslek sahipleri, bürokrasi ve kentsel marjinaler” oluşturur.

Boratav, cumhuriyet bürokrasisini bir sınıf olarak görmenin yanlışlığını vurgular. Bunun Osmanlı toplum yapısı çözümlemelerinde bürokratlara bir sınıf olarak bakmaktan ve bu bakışı niteliksel dönüşümleri ayırt etmeksizin milli devlet bürokratlarına uygulanmasından kaynaklandığı söyler (A.g.e:13,14). 1920'lerden itibaren bürokrasi içinde bulunup devletin imkanlarından bürokratik nüfuzları kanalıyla nemalanmak suretiyle burjuvaziliğe terfi eden bir grubun olmasını “sınıfsal anatomi”yle değil “sınıfsal oluşum”la ilgili bir durum olarak görmenin gerekliliğini belirtir (A.g.e:307).

İsmail Cem de 1970'lerde *Milliyet* gazetesindeki yazısında iktidar partisi AP'nin içindeki bölünme ve ülkeyi yönetmede yaşadığı güçlüklerin sınıflar arası çıkar çatışmasına dayandığını belirtir. Hâkim sınıf pozisyonunda olan burjuvazinin 1950'lilerde köylü ve geniş halk kitlelerinin yaşam kalitesi ve ekonomik gücünü artırması sebebiyle desteklediği AP ve DP üzerinden ortaklık kurduğu halktan 1970'lerde uzak düşmesine dikkat çeker. Çünkü yaşanan ekonomik gelişmelere bağlı olarak ortaya çıkan bölüşüm şeması sınıfları karşı karşıya getirmiş ve tüm sınıfların çıkarını tek bir parti tarafından savunulmasını imkânsız hale sokmuştur. Odalar birliği çatısı altında burjuvazi içinde yaşanan mücadeleyi kaybeden Anadolu tüccar ve esnafı Necmettin Erbakan liderliğinde MNP'yi kurarken büyük toprak sahipleri ve eşraf da 26'lılar olarak bilinen grupla AP'den kopmuştur (Cem, 1970, s. 152-153).

Bütün bu tasnif ve anlatılara baktığımızda 12 Mart sürecinde yaşananların öncesi ve sonrasına eşlik eden bariz bir sınıf hareketliliği ve çatışmayı gözlemleyebiliyoruz. Osmanlı'dan sermayesi olamayan bir ekonomi ve sermaye sahibi olmayan bir yurttaş devralan cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren bu hareketlilik yoğunluğu değişmekle birlikte her zaman yaşanmıştır. Kurucu kadroların toplumsal farklılık veya çatışmaları körüklemesi muhtemel bir toplum tanımı veya yapı analizine kapıları sıkı sıkıya kapatarak yeni devleti zayıf düşürecek her türlü karmaşadan sakınan politika ve söylemleri sebebiyle sınıfsal tartışmalar ilk yıllarda bastırılmıştır. Ancak devletin varoluş kaygılarından nispeten kurtulup dünya düzenindeki gelişmelerin seyri ve iktisadi, kültürel ve toplumsal gelişmelerin etkisi ile çok partili hayata geçişle birlikte, görece daha demokratik bir ortamın olduğu dönemlerde sınıfla ilgili tartışma ve etkinlikler de yavaş yavaş başlamıştır. 1950'lilerde hızını artıran toplumsal mobilizasyon ve ekonomik gelişmelere bağlı olarak sınıfların eşkali belirleme, sınıflar arasındaki hiyerarşi yeniden şekillenmeye başlamıştır.

12 Mart'a gelinceye kadarki toplumsal mimariyi ve yaşanan değişimleri kabaca özetleyecek olursak asker ve sivil bürokratların marifetiyle kurulup ilan edilen yeni devletin ilk yıllarındaki toplum yapısının en üstünde doğal olarak asker ve sivil bürokrasi görülmektedir. Ekonominin çok zayıf olduğu bu dönemde siyasi ve askerî bürokrasi önemli bir nüfuz alanına sahiptir. Devralınan iktisadi yapının tabii neticesi olarak büyük toprak sahipleri ve ticaret erbabı da sosyal yapının üst katmanını oluşturan başka bir zümre olarak dikkat çekmektedir. 1910'larda başlayan Balkan savaşlarından beri insan ve ekonomik kaynaklarını seferber etmek durumunda kalan nüfusun çok büyük bir kısmı kırsaldadır ve ancak kendine yeter bir üretim yapmaktadır. Kalkınma ve sanayileşmeyi önceleyen devlet politikalarını hayata geçirebilecek bir burjuva sınıfının yokluğu sebebiyle devletçilik ilkesinin benimsendiği 1920'lerin sonunda bürokrasi ile iktisadi aktörler arasındaki geçişkenlik ve etkileşim ileri bir boyut kazanmıştır. Tarım ve ticaret burjuvazisi 1945'lere geldiğinde ağırlığını diğer bütün sınıflar üzerinde hissettirmeye başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı yıllarının oluşturduğu vasatta iyice güçlenen ticaret burjuvazisinin etkinliklerinden ve bürokratlarla kurdukları ortaklıktan duyulan rahatsızlığın en bariz göstergesi İsmet İnönü'nün 1942 yılı meclis açılış konuşmasındaki vurgudur.

Bulanık zamanı bir daha ele geçemez fırsat sayan eski bataklı çiflik ağası ve elinden gelse teneffüs ettiğimiz havayı ticaret metal yapmaya yeltenen gözü

doymaz vurguncu tüccar ve bütün bu sıkıntuları politik ihtirasları için büyük fırsat sayan ve hangi yabancı milletin çalıştığı belli olmayan birkaç politikacı, büyük bir milletin bütün hayatına küstah bir surette kundak sokmaya çalışmaktadırlar (Boratav, 2018, s. 92).

1940'ların ikinci yarısından itibaren görünür olmaya başlayan sanayi burjuvazisi taze bir zümre olarak tarım ve ticaret burjuvazisinin karşısına olmasa da yanında belirmiştir. Devlet (bürokrasi) bu üç zümreyi yarı resmî olarak kurulan odalar üzerinden sevk ve idare eder. 27 Mayıs sonrası benimsenen ve 1970'lerin sonuna kadar uygulanan ithal ikameci sanayi politikaları koşullarında palazlanan sanayi burjuvazisi 1970'lerin ortasından itibaren tüm sınıf ve zümreler üstündeki hegemonyasını tesis edecek bir kudrete erişmiştir. 1971'de TÜSİAD'ın kurulması bu sınıfsal tekelleşmenin önemli dönüm noktalarından birisi olup sınıfsal hegemonyasını diğer sınıf ve kurumlara sâri kılmasının önemli araç ve mevzilerinden biri olarak öne çıkacaktır.

1950'lerde gelişen sanayileşmeye bağlı olarak kent nüfusu da artmış ve işçi sınıfı ortaya çıkmıştır. Köylülerin mülksüzleşme ve işçileşme süreci olarak okunabilecek bu değişimin sosyal boyutta iktisadi, siyasi ve kültürel artçıları hissedilmiş ve çatışma ve kaynaşmalar yaşanmıştır. 1961 anayasası ile sendikal haklara erişen işçi sınıfı TÜRKİŞ, DİSK ve HAKİŞ iş gibi sendikalar üzerinden varlık ve menfaatlerini savunmaya çalışmıştır.

Osmanlı'nın son döneminde ve cumhuriyetin ilk yıllarında aynı zamanda bürokratik unvanları da olduğu için etkili olan aydın sınıfının etki düzeyi oldukça yüksektir. Ancak zamanla memurlaşan sınıfın sosyal statü ve etki gücü azalmıştır. Özellikle 1960'ların ortasından itibaren sosyalizme verdiği destek sebebiyle devletle karşı karşıya gelmiş ve 12 Mart'la birlikte büyük bir darbe almıştır.

Tüm bunlar dikkate alındığında 12 Mart'ın gerek Türk toplum yapısının sınıf anatomisinin temelini oluşturan gelişmelerin yaşandığı tarihsel aralığın çok nazik bir evresinde bulunması gerekse sınıfların birbirleri ve kendi içlerindeki çatışmalarının ivme kazandığı bir dönemde yaşanması sebebiyle toplumsal yapıya kalıcı ve güçlü bir biçimde etki ettiği açıktır. Muhtıra Türkiye toplumunun sınıf hiyerarşisi ve şemasının oluşumuna doğrudan ve telafisi mümkün olmayan müdahaleler içermiş, devlet ve sosyal mimarinin önemli yapı taşları olan kurumları ve pozisyonunu çok ciddi şekilde

belirlemiştir. Bu etkiler ve yaşandığı tarihin bağlamsal yükü ve sosyal debisi dikkate alındığında 12 Mart 1971 muhtırası siyasi tarihin konusu olduğu kadar hatta daha fazla, genelde bütün sosyal bilimlerin özelde ise sosyolojinin bir konusu olarak ele alınmasının lüzumu derinden hissedilmiştir.



DÖTDÜNCÜ BÖLÜM

12 MART ROMANLARI

İnsan, tüm yapıp etmelerini bir bağlam içerisinde gerçekleştirir. İçine doğduğu tarihî koşulların, coğrafyanın ve sosyal çevrenin izleri şu veya bu tonda yapıp etmelerine sirayet eder. Özellikle bu izlerin sanatsal üretim veya yaratım sürecine etkisi kaçınılmazdır. Sanatkârın gerçekliği algılamasında ve yorumlamasında hatta yansıtmasında bu çevresel ve tarihî faktörler daima belirleyici bir rol oynar. Bu sebeple sanat eserleri vasıtasıyla bize ulaşan bilgilerin güvenilir olup olmadığı, bir bilme yöntemi ve türü olarak görülecekse bunun ne tür bir bilgi olduğu ve söz konusu bu izlerin bilgiden nasıl ayrıştırılacağı bir sorun olarak tartışılmalıdır. Ancak hususen romanın yazıldığı dönemin tarihsel koşullarını, sosyal yapısını, değer ve kültür dünyasının bezediği gerçek insanı yansıtmadaki imkân ve zenginlikleri bakımından bir bilgi hatta belge kıymetini haiz görülmesi sıkça rastlanan bir husustur.

Yansıtma kuramı, edebiyatla hayat arasındaki ilişkiyi bir ayna metaforu üzerinden açıklayarak sanat eserini doğrudan bir bilgi kaynağı olarak görmüştür (Moran, 2002, s. 38). Öte yandan yeni tarihselcilik akımı edebî metinleri tarihi metinler ile eş değer görmüş ve en az tarihi belgeler kadar önemli bir bilgi kaynağı olarak kabul etmiştir. Zaman zaman Türk eleştirmenler ve akademisyenler de romanın bir belge ve bilgi kaynağı olarak önemine değinmişlerdir. Fethi Naci'nin *Yüz Yılın 100 Türk Romanı* (s. XXXIV) isimli eserinin girişindeki "Cumhuriyetin gerçek tarihi, biliyorsunuz, şimdilik ancak romanlarda okunabiliyor." ifadesi buna çarpıcı bir örnektir. Siyasi tarih yazımının temel perspektifi oluşturduğu ülkemizde romanların bir tarihi kaynak olarak değerlendirilmesi sosyal ve kültür tarihçiliği alanındaki açığı kapatma bakımından zengin bir içerik sunması tartışma götürmez bir gerçektir. Kemal Karpat'ın (1962, s. 10) da dediği gibi "Türkiye'nin sosyal tarihini yazacak olanların ilk sağlam kaynağı şüphesiz ki edebiyat olacaktır".

Batı medeniyetinin edebî bir ürünü olarak ortaya çıkan romanın tanımı ve tarihi hakkında farklı teoriler vardır. Kimi kuramcı romanı, geçmişi tarihinden eskidir diyerek evvelki edebi formların bir dönüşümü (destanlar, şövalye hikâyeleri...) olarak görürken kimileri Avrupa'da yaşanan iktisadi ve toplumsal değişimin ortaya çıkardığı başka bir yaşam biçimi ve insan tipinin yedeğinde vücut bulmuş yeni bir tür olarak açıklamıştır. Ancak romanın Batı'da en yetkin örneklerinin verildiği dönemin 19.

yüzyıl olduğu hususunda ortak bir kabul vardır (Yavuz, 1987, s. 44). Çünkü romanın tam teşekkül arz-ı endam edişi burjuva sınıfının ve sanayi toplumunun bütün hususiyetleri ile görünürlük kazanmasıyla irtibatlıdır (Naci, 2002, s. 9). Geleneksel yapının bozulup yaşanan radikal dönüşümün kırılma ve saçılmalarını anlatmaya, mevcut türlerin yetersiz kalmalarının sonucu olarak romanın ortaya çıktığı vurgulanmıştır (Meriç, 2008, s. 142-143).

Romanın Türkiye'deki hikayesi böyle değildir. Hatta Batı'dakinin tam tersidir denebilir. Çünkü Batı'da roman yeni bir hayat ve yeni bir insan tipi doğurmuşken Türkiye'de romanın kendisi yeni bir hayat tarzını ve insan tipini ortaya çıkarmıştır veya çıkarma çabasının bir enstrümanı olarak kullanılmıştır. Türk romanının ortaya çıktığı ilk andan itibaren üstlendiği ana misyon, yeni bir hayat tarzını icat etmek ve toplumsal dönüşüme bir istikamet tayin etmektir. Genç cumhuriyetin kurucu kadroları edebiyatın Tanzimat Dönemi'nden beri üstlenegeldiği bu misyonu edebiyatçılara, bilhassa da romancılara bir ödev olarak vermiş, benimsedikleri politikalar istikametinde eserler kaleme almalarını talep etmiştir. Bunda da büyük oranda başarılı olmuşlardır.

Romanın gündelik hayatı ve pratikleri nasıl etkilediğine ilişkin bazı kitapların okurla buluştuktan sonra ana karakterlerinin isimlerinin ebeveynleri tarafından çocuklara verilmesi örnek gösterilebilir. Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah*'ından sonra, Ahmet Cemil; Refik Halit Karay'ın *Nilgün* romanından sonra, Nilgün; Nihal Atsız'ın *Bozkurtlar'ın Ölümü* isimli eserinden sonra Kürşat isimlerinin yaygınlık kazanıp toplumsal kabul görmesi çarpıcıdır. Özellikle cumhuriyetin ilk yıllarında arzu edilen toplum yapısı ve insan tipi romancılar tarafından kurgulanıp roman aracılığıyla dolaşıma sokulduğu bir gerçektir. Mesela Tanpınar'ın çok başarılı bulduğu ve beğendiği Reşat Nuri Güntekin'in *Yeşil Gece* romanının bizzat Mustafa Kemal'in siparişiyle yazdırılmıştır (Çankaya, 2016 , s. 66). Romanla gerçeklik arasındaki bu ilişki hem yaşanılanı yansıtmadaki hem de dönüştürüp yeniden üretmedeki kudreti, roman ile siyaset ilişkisini ilginç kılmıştır. Bu anlamda bir politiklik Türk edebiyatında romanlarda hep var olagelmıştır. Ancak gerçek anlamda politik roman türüne dâhil edilebilecek yetkin örnekler 12 Mart döneminde kaleme alınmıştır (Türkeş, 2000, s. 80).

4.1. 12 Mart Romanlarının Kapsamı

Edebiyat tarihimizin adlandırmasına baktığımızda toplum hayatını derinden etkileyen siyasi ve tarihî olayların dönem ve devir adlandırmalarına esin kaynağı olduğunu görebiliyoruz. İslamî Devir Türk Edebiyatı, Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı, Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı... Edebiyat tarihçileri bunu toplumsal hayatta derin izler bırakan hadiselerin edebiyata yansımalarının tabii sonucu olarak açıklarlar. 27 Mayıs 1960 ve 12 Eylül 1980 tarihlerinde gerçekleştirilen darbelere atfen bir edebî kategorizasyona gidilmemiştir. Fakat bu iki darbe arasında kalan, tarihçilere ve siyaset bilimcilere göre de darbelere nispetle daha yumuşak bir müdahale olduğu kabul edilen 12 Mart Muhtırası'ndan mülhem bir edebî bir tasnife gidilmiş olması manidardır. “27 Mayıs veya 12 Eylül romanı veya hikayeleri gibi bir tasnif yapılmamışken niçin 12 Mart romanları diye bir kategori oluşmuştur?” sorusunun peşine düşmenin, dönemin kültür tarihi ve sosyolojisi açısından ilgi çekici sonuçları olabilir. Ancak biz konumuz gereği bu sorudan ziyade “Edebiyat tarihimiz içerisinde bu romanlar nasıl bir farklılık arz etmiştir ki önceki ve sonraki romanlardan ayrı bir isimle anılma lüzumu hissedilmiştir ve bu romanlar hangi eserleri kapsamaktadır?” sorularına odaklandık.

Berna Moran (1994, s. 11-17), 12 Mart romanlarını önceki romanlardan ayıran yapısal farklılıklar olmadığını belirtir. Bu romanlar yapıcı 12 Mart öncesinde edebiyatımıza hâkim olan köy romanlarının bir devamıdır. Ezen, ezilen ve kurtarıcıdan oluşan üçleme; sömüren sermayedar, sömürülen emekçi ve kurtarıcı devrimci şeklinde şehre uyarlanmıştır. Farklılık daha ziyade konuda ortaya çıkmıştır. Bu da 12 Mart romanlarının hem gücü hem de zaafı olmuş ve döneminde çok okunan fakat sonrasında ancak ilgililerinin tarihsel ve sosyolojik saiklerle okuyacağı metinlere dönüşmüştür. Romanların kurgu iskeletini, genellikle bir devrimci karakterin tutuklanması ve işkenceye alınması oluşturmuştur. Karakterlerin öncesi pek verilmez. Daha ziyade devrimci mücadelenin başarısızlığı sonucu tutuklanan militanların işkence ağırlıklı mahpusluk yaşantısı ve karakterlerin pasif direnişi anlatılmıştır.

12 Mart romanlarının yazımında döneme hâkim olan sansürü aşırıp yaşananları topluma anlatmak ve yazarların tanıklıklarını kayıt altına alarak tarihe kaydetmek arzusu önemli bir etken olmuştur. İdeolojik bir mücadelenin propaganda yükünü üstlenmiş olsalar da öncelikli olan devrimcilere yapılan işkence ve kötü muamelelerden kamuoyunu haberdar etmek ve baskı rejiminin uygulamalarını ifşa etmektir. Bu baskın arzu, estetik kaygıların göz ardı edilmesine ve bu metinlerin edebî açıdan malûl

metinler olmasına sebep olmuştur. Okur açısından da haber alma araçlarının kısıtlı olduğu ve medyanın devlet tarafından sıkı bir şekilde denetlendiği bir dönemde merak edilen işkence ve hapishane anlatısının yeniliği ve cezbediciliğinden sebep merakla tüketilen romanlar olmuş ancak değişen koşullara bağlı olarak daha sonra cazibesini ve değerini kaybetmiştir.

12 Mart üzerine doktora tezi hazırlayan Çimen Günay Erkol bu romanlardan gerek yapı bakımından gerekse de muhteva açısından paylaştıkları müştereklere rağmen “tekil bir külliyat olarak” bahsetmenin yanıltıcı olacağını ifade eder (2021, s. 31). Ekserisinin dönemin sosyalist çevrelerinin verdiği mücadeleyi konu edinen Marksist ideolojinin söylemleri ile yüklü metinler olması gerçeği ve eleştirmenlerin sadece solcu yazarlarca kaleme alınmış romanlardan bir 12 Mart roman setini zikretmelerinden kaynaklı yanlış ancak yaygın bir kanaatle homojen bir kategori olduğu algısı oluşmuştur. Oysa sol hareketi keskin şekilde tenkit eden 12 Mart romanları da vardır. Ancak sağ-sol çatışmasının hayatın her alanına sirayet etmesinin ve keskin ideolojik kutuplaşmanın bir uzantısı olarak ideolojik bir körlük yahut görmezden gelmenin neticesinde sağ referanslı romanlar yok sayılmıştır. Sağcı romanların külliyat dışı tutulmasının gerekçesi olarak sunulan siyasi söylem yükü ve ideolojik tutuculuğun yarattığı estetik kusurlar, solcu romanlarda da tebarüz etmiştir. Buna rağmen söz konusu romanlar eleştirel bir perspektifle de olsa edebî bir üreti olarak külliyata dahil edilmiştir (A.g.e:32).

Eleştirmenlerin bu romanları tasnif ederken açıktan ifade etmeseler de zikrettikleri roman setlerinden hareketle “tarih” ve “muhteva” olmak üzere iki ölçütü esas aldıkları anlaşılmaktadır. Bariz olan bu iki kritere ek olarak zımnen hissettirilen ideolojik mensubiyet de üçüncü bir kriter olarak eklenebilir. Bu ölçütlerden ilki olan tarih kriterini, romanların muhtevanın verildiği 12 Mart 1971 ile 12 Eylül 1980 tarihleri arasında yayınlanmış olma şartı oluşturmuştur. İkinci kriter olan muhteva şartı ise bu romanların konu olarak 12 Mart’ı işlemeleri veya kurgu içinde 12 Mart dönemine yer vermeleridir. Zımnen uygulanan ideolojik ölçüt de solcu olmaktır. Hem tarihsel aralık hem de konu olarak o dönemi işleyen az sayıda da olsa sağcı veya muhafazakâr yazarlarca kaleme alınan romanlara listelerde yer bulamamıştır. Murat Belge de Berna Moran da milliyetçi muhafazakâr bir çizgisi olan Tarık Buğra’nın Gençliğim Eyvah’ına, Emine Işınsu’nun Sancı’sına veya Sevinç Çokum’un Zor’una yer vermemiştir. Fethi Naci bu gruptan sadece Tarık Buğra’ya yer vermiş, onu da yerden

yere vurmuştur. Kanon oluşturma karizması ve nüfuzu olan bu eleştirmenlerin ideolojik kasıt veya körlükleri sebebiyle bu romanlar kategori dışına itilmiştir.

Ömer Türkeş zaman kısıtına takılmadan bir ağıt olarak nitelendirdiği 12 Mart edebiyatının, 1980 sonrası kaleme alınan 12 Mart romanlarını konu edindiği makalesinde 1970'lerin 12 Mart romanlarını dört gruba ayırmıştır: Sancı ve Gençliğim Eyvah gibi yaşananları tamamen hâkim rejimin perspektifinden anlatanlar; Yaralısın, 47'liler ve Yarın Yarın gibi hadiselerle nüfuz edememekle beraber sola duydukları sempatiyle hadiseleri bir ağıt olarak aktaranlar; *Şafak*, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*, *Grevden Sonra* gibi Murat Belge'nin deyimiyle dönem gerçeklerini ve iktidar ilişkilerini doğru kavrayarak içerden anlatan romanlar ve son olarak *Tehlikeli Oyunlar* ve *Büyük Gözaltı* gibi küçük burjuva aydınını ele alan romanlar. 1980 öncesi yayınlanan yirmi dört roman zikreder (Türkeş, 2000, s. 80,81). Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düğün Gecesi*'nin yayın tarihini yanlış şekilde 1982 olarak verdiği için bu kategoride zikretmez. Türkeş'in sağcı romanları da kapsayan oldukça kuşatıcı bu külliyatına onu da eklediğimizde yirmi beş romanlık bir listesi oluşmaktadır.

Murat Belge'den başlayıp Naci ve Moran'la devam eden ve Ömer Türkeş'e uzanan bu çizgiye baktığımızda söz konusu romanların değerlendirme ölçütünün yaşananların sosyalist bir perspektifle sınıfsal bir çözümlemeyle doğru kavranıp kavranmadığı üzerine oturtulduğunu görmekteyiz. Bunun edebî değil, dar anlamda ideolojik geniş bağlamda sosyolojik bir eleştirme olduğu söylenebilir.

Erkol, doktora tezinin kitaplaşmış hali olan *Yaralı Erkeklikler* (2021) üst başlığında yayınlanan kitabında, incelemesini 1971 ile 1980 tarihleri arasında kaleme almış romanlarla sınırlandırmıştır. Evvelki eleştirmenlerin daraltılmış listesinin yanlışlık ve tutarsızlığına vurgu yapmış, genişletilmiş bir liste zikretmiştir. Yerleşik kanaate uyararak o da darbeden bir yıl evvel yayınlanmış olan Melih Cevdet Anday'ın *Gizli Emir* (1970) romanını, bu romanların habercisi olduğunu söylemiş ve sonrasında şu romanlara yer vermiştir: Çetin Altan, *Büyük Gözaltı* (1972); Erdal Öz, *Yaralısın* (1974); Tarık Dursun K.(Kakıncı), *Gün Döndü*(1974); Füzûzan (Seçuk), *47'liler* (1974), Melih Cevdet Anday, *İsa'nın Günceci* (1974); Sevgi Soysal, *Şafak* (1975); Emine Işınsoy (Okçu), *Sancı* (1975); Sevinç Çokum, *Zor* (1977), Samim Kocagöz, *Tartışma* (1976), Demirtaş Ceyhun, *Bir Uzun Sonbahar* (1976); Oktay Rifat, *Yağmur Sıcağı* (1976); Demir Özlü, *Bir Kadının Penceresinden* (1976); Pınar Kür, *Yarın Yarın* (1976); Ayla Kutlu, *Kaçış* (1979); Demir Özlü, *Bir Küçük Burjuvanın Gençlik Yılları*

(1979); Tarık Buğra, *Gençliğim Eyvah* (1979); Adalet Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi* (1979). Bu romanlardan; *Büyük Gözaltı*, *Yaralısın*, *İsa'nın Güncesi*, *Şafak*, *Sancı*, *Yarın Yarın*, *Zor*, *Bir Düğün Gecesi*, *Gençliğim Eyvah* romanlarını ve yukarıdaki listede isimlerine yer vermediği Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar* (1973) ve Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* (1980) isimli eserlerini erkeklik tartışmaları çerçevesinde incelemiştir.

4.2. İçeridekiler ve Dışarıdakiler

12 Mart romanları isimlendirmesini ilk kez Şubat 1976'da yayınlanan Birikim dergisinin 12. sayısındaki yazısının başlığında Murat Belge kullanır. Belge, yazısında sarsıcı bir hadise olan muhtıranın birçok alanda olduğu gibi edebiyatta da bir karşılığının olduğunu ifade ederek 12 Mart'ın çeşitli boyutlarıyla yer aldığı romanları "12 Mart romanları" diye adlandırır.

Belge, muhtıranın bütün bir edebiyata yansımalarını tek bir yazıda anlatmanın imkansızlığına dikkat çekerek bu yansımanın aracısı olan eserleri tek tek irdelemek yerine daha pratik bir kriter veya tasnif ölçütünden hareketle romanları yazarları üzerinden bir sınıflandırmaya tâbi tutar. Yazarların çabasının merkezinde, yaşananları anlatmak ve kamuoyunu bilgilendirmek olduğunu belirleterek anlatılarının başarı ve sıhhatini yazarların söz konusu tasnifteki konumlanışına bağlar. Ona göre anlatıcılar "içeridekiler" ve "dışarıdakiler" olarak ikiye ayrılmıştır. Birçok yazar ve aydının hapishaneye düştüğü bir dönemde böylesi bir tasnifin yanlış anlaşılabilceğini öngörerek kastının asla hapishaneyi kasteder şekilde mekânsal veya fiziksel bir ayırım olmadığını ifade etmiştir. Bu ayırmadan kastının daha çok 12 Mart'a giden süreçte ve muhtıra sırasında ortaya konan sol politikaların ve sosyalist mücadelenin mesele edindiği problemlere nüfuz edip edememek olarak açıklamıştır. Hapishanede olmasına rağmen sorunu kavrayamadığı için dışarda kalan, dışarıda olmasına rağmen yaşananları doğru bir bakış açısıyla kavrayabildiği içerde olan yazarlardan bahsetmiştir (Belge, 1976, s. 8).

Belge, yazarların anlatılarındaki başarı düzeylerini bu tasnifteki konumlarına nispetle tayin etmiştir. 12 Mart'ı hâkim sınıfların bir iç kavgası olarak gören Belge'ye göre devrimciler bu kavganın taraflarının basit bir piyonu değildir; fakat girişilen mücadeleyi sonuca götürebilecek bir örgütlenmeden de yoksundur. Düzen için tehlike doğuracak bir güç olma potansiyeli vardır; ancak üstesinden gelinemeyecek eylemlere

girişmişlerdir. Doğal olarak bu süreci konu edinen yazarların; içerde olanlarından beklenen, hadiselere eleştirel bir gözle bakarak anlatısına bir tür özeleştiriye hâkim kılmasıdır. Dışarıda kalan yazarların düşeceği tuzak ise verilen mücadeleyi yücelterek devrimcilerin fedakârlık ve kahramanlıklarının övülmesidir. 12 Mart romanları genelde beklenen eleştirellikten mahrumdur, daha yüzeysel bir bakışla işkence ve suç olgusuna hapsolüp kalmıştır. Bu da onları teorik bilgiyi tahkim edecek sanatsal bilgiden yoksun başarısız romanlar olarak kalmasına sebep olmuştur (A.g.e:9,10).

Belge, yazısında 1974'te yayınlanan üç romanı inceler. Bunlar; Tarık Dursun K.'nin *Gün Döndü* (1974), Füzûzan'ın *47'liler* (1974), ve Erdal Öz'ün *Yaralı* (1974) romanlarıdır. Hem sanatsal hem de muhteva bakımından irdeleyip “en kötüsü”nün *Gün Döndü* olduğunu söylediği romanları, genel olarak politik romanlar olmalarına rağmen politik bir perspektiften yoksun olmakla eleştirir (A.g.e:16).

Daha sonra “12 Mart romanları” adlandırması, bir roman grubunu ifade etmek için Fethi Naci, Berna Moran, Ömer Türkeş gibi eleştirmenlerce de yaygın şekilde kullanılır. Fakat bu kategoriye dâhil edilen eserlerin sayısı bazen keyfi bazen de itibari gerekçelerle farklılık arz eder. Kimi 12 Mart romanları dendiğinde kronolojiyi ve belli bir tarih aralığını esas alarak o dönemde yahut belli bir dönem aralığında muhtırayı konu edinen romanları kasteder kimi ise tarihine bakmaksızın 12 Mart Muhtırası'nın süreç ve sonuçlarını kendisine konu edinmiş tüm romanları bu kategoriye dâhil eder. Bazen de bu romanların sayısını musannifin ideolojik konumlanışına bağlı olarak belirlenir ve daha çok solcu yazarlar tarafından kaleme alınan romanlardan oluşur. Sağ görüşlü yazarlar tarafından kaleme alınan az sayıdaki roman ise kategori dışında tutulur. Biz bu tezde inceleyeceğimiz romanları özellikle o günün iklimini yansıtmak iddiasıyla muhtıranın etkilerinin sıcaklığı içerisinde 1971-1980 arasında kaleme alınan romanlar arasından seçtik.

4.3. Fethi Naci Gibi Görebilmek ya da Görememek

12 Mart romanları tamlamasını bir roman kategorisi ismi olarak kullanan Fethi Naci bu romanlara iki ayrı eserinde ayrı birer bölüm içinde yer verir. Bu eserlerden ilki 1981'de yayınlanan *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme* isimli kitabı diğeri ise ilk baskısının 1999 yılında yapıldığı *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*'dır. Çok küçük değişiklikler yaparak ikinci kitaba taşıdığı bölümde ilk kitapta yedi romana yer verirken ikinci kitapta Melih Cevdet Anday'ın *Gizli Emiri*'ni çıkararak altı romana

yer verir. Bu romanlar şunlardır: Çetin Altan'dan *Büyük Gözaltı* (1973), Tarık Dursun K.'den *Gün Döndü* (1974), Erdal Öz'den *Yaralısın* (1974), Sevgi Soysal'dan *Şafak* (1975), Pınar Kür'den *Yarın Yarın* (1976), Adalet Ağaoğlu'ndan *Bir Düğün Gecesi* (1979) Tarık Buğra'dan *Gençliğim Eyvah* (1979)'tır (1990, s. 403-451).

Kitabın ön sözünde 12 Mart romanlarına ilişkin yazdığı yaklaşık iki sayfalık değerlendirmedeki bütün mülahazalar İsmail Cem'in *Tarih Açısından 12 Mart* kitabından yaptığı alıntılardan oluşur. Bu aktarımın muhtevasının bütünüyle küçük burjuva ile ilgili yapılmış iktisadi ve siyasi çözümlerden oluşması Naci'nin meseleye ve bu romanlara yaklaşımındaki perspektifi vermesi bakımından manidardır (Naci, 2021, s. XXXV,XXXVI). Türk edebiyatında bir münekkittir olarak önemli bir yeri olan Naci'nin bu romanları değerlendirirken de ideolojik tutumu çok belirgin olarak hissedilir ve bir ölçüt tutarsızlığı olarak eleştirilerine yansır. Mesela Sevgi Soysal'ı değerlendirirken romanındaki edebî kusur ve noksanları onun bir sosyalist yazar olarak yapmak istediklerine atıfla masum gösterir ve o kusurun yüklendiği ideolojik işleve atıfla oldukça sempatik bulur. Roman estetiği ve kıymeti bakımından bariz şekilde ortada duran hataları öylesi bir üslupla sunar ki bu kusurlar kıymet kazanır. *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* romanındaki kusurlar için Nâzım Hikmet'in kafiyeyle ilgili bir sözüne telmihle “Sevgi Soysal da ‘Tükürmüşüm romanın içine’ diyor sanki” diye yazdıktan sonra şöyle devam eder:

Romanın başarısı da buradan geliyor, başarısızlığı da. O insan sıcaklığı, o inandırıcılık, o gırtlığına kadar gerçeğe batmaktan korkmayı, o sürükleyicilik... Ve yazılanın roman mı, yoksa hikayelerin toplamı mı olduğuna aldurmamak, kişilerin roman içindeki işlevleri üzerinde gereğince durmamak, gerekli birtakım kişilerin romanda gösterilip gösterilmemesine önem vermemek, bir roman kurgusu için çaba harcamamak... (Naci, 2021, s. 524).

Naci (A.g.e:52), 12 Mart romanları içinde sosyalist ideolojiyle yazılmayan tek roman olarak yer verdiği *Gençliğim Eyvah*'ın yazarı Buğra hakkında *Küçük Ağa* romanındaki başarısı için “...siyasal görüşleri «sağ» da olsa, yetenekli bir yazarın, gerçekliklere bağlı kaldığı zaman, başarılı bir romancı olabileceğinin günümüz Türk edebiyatındaki en tipik örneği.” gibi bir cümleden sonra antikomünist bir anlatıyı benimsemesi sebebiyle “Tarık Buğra'nın ideolojisi romancılığının canına okuyor.” şeklinde keskin bir yargıda bulunur. Beşir Ayvazoğlu (1995, s. 97) *Gençliğim Eyvah* hakkında

Buğra'nın en çok eleştirilen romanlarından biri olması tespitinden sonra “ Şüphesiz *Gençliğim Eyyvah*, Fethi Naci'nin acımasız saldırılarını hak edecek kadar kötü bir roman değil; fakat Tarık Buğra'nın en önemli romanı da değildir.” der (A.g.e:99).

Naci'nin 12 Mart romanı başlığı altında incelediği romanlara uyguladığı başarı veya başarısızlık ölçütünün büyük oranda ideolojik olduğu gerçeği çok belirgindir. Yazarların verilen devrimci mücadeleyi ne kadar doğru anlayıp anlamadığı, 12 Mart bağlamındaki gelişmelerin iktisat temelli sosyalist bir sosyoloji perspektifi ile sınıfsal bir okuma üzerinden yapılıp yapılmadığı gibi edebî olmayan kriterlerle romanları incelediği görülür. Aradığı en önemli özelliğin döneme hâkim olan gerçekçilik akımı gereği yaşananların doğru şekilde yansıtılması gibi görünse de aslında temel arayış ve ölçütü kendi ideolojik okuma ve çözümleme biçimine uyan bir gerçeklik içinde verilip verilmediğidir.

4.4. Köy Romanının Varisi 12 Mart Romanları

Berna Moran (1994, s. 9-12), politik ve devrimci romanlar olarak nitelendirdiği 12 Mart romanlarının 1960'lara kadar sayıları çok az olan bir aydınlar grubu tarafından taşınan sol ideolojinin sanayileşme ve şehirleşmenin yoğunlaşmasına bağlı olarak görece kazandığı tabanla birlikte giriştiği mücadelenin öyküsünü değil sonrasında yaşanan başarısızlığın anlatıldığı romanlar olarak niteler. Aynı zamanda 12 Mart romanlarını 1950'lerde baskın tema olarak beliren köy ve köy yaşamının gerçekliklerinin şehirli versiyonu olduğunu söyler. Köy romanlarındaki sömürü düzeni, ezilen köylü ve kurtarıcı formülünün şehirleşme ve sınıflaşma olgusuna bağlı olarak burjuva düzeni, işçi ve devrimci gençler olarak uyarlanarak sürdürülmesidir. Murat Belge'nin yukarıda değinilen söz konusu makalesine (12 Mart Romanlarına Bakış) atıfla onun yazarları içerdekiler ve dışardakiler şeklindeki tasnifinden farklı ve ilave olarak bu romanların ortak özelliklerini tespit eder.

Moran (A.g.e:13), 12 Mart romanlarını “muhtırayı konu edinen” veya “kurgusunda muhtıraya yer veren” romanlar olarak tanımlar ve yedi eserlik şöyle bir liste sayar: Erdal Öz, *Yaralısın* (1974); Çetin Altan, *Bir Avuç Gökyüzü* (1974); Füzûzan, *47'liler* (1974); Tank Dursun K., *Gün Doğdu* (1974); Sevgi Soysal, *Şafak* (1975); Samim Kocagöz, *Tartışma* (1976); Adalet Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi* (1979). Burada sayılan eserlerden hareketle onun iki ölçütü benimsediği görülebilir. Birincisi, bu romanlar tamamı sol görüşe mensup ve muhip yazarlarca kaleme alınmıştır; ikincisi ise bu

eserler 12 Mart Muhtırası ile 12 Eylül Darbesi arasında yayınlanmıştır. Yani Moran ideolojik ve tarihî olarak iki kriter üzerinden bir liste oluşturmuştur.

Moran, bu romanların belli başlı özelliklerini sıralar. Romanların ana karakteri kolluk güçleri tarafından yakalanmış edilgin ve evvelsiz kahramanlardır. Yazarlar onlar üzerinden içerde yaşanan işkence ve baskıyı anlatırlar. Böylece işkence bu romanların ortak, doğal teması haline gelir. Diğer taraftan bütün romanlarda ezen ve ezilen ilişkisi vardır. Bu köy romanları ile 12 Mart romanlarının yapıca ortak özelliğidir. Ancak iki karşıtlığın mahiyet farkı vardır. Köy romanındaki ezen ve ezilen çatışmasının tekabül ettiği evren ütöpk ve kurmaca iken 12 Mart romanlarındaki evren gerçek dünya ve yaşamdır. Bu romanların bir başka ortak özelliği; içeriğinin çarpıcılığı, yazarların yaşadıklarının sıra dışılığı onları edebî kaygılardan uzaklaştırmış. Yaşananları gerçek şekilde yansıtmak temel gaye haline gelmiştir. Romanların bu özellikleri onları artık ancak sosyolojik ilgilerle okunabilecek metinlere dönüştürmüştür(A.g.e:14-17).

Moran, kitabının 12 Mart romanlarına ayırdığı bu bölümde saydığı listeden Sevgi Soysal'dan *Şafak*, Adalet Ağaoğlu'ndan da *Bir Düğün Gecesi* olmak üzere sadece iki romanı irdelemiştir.

12 Mart dönemi romanları yansıtmaya kuramları çerçevesinde kaleme alınmıştır. Özellikle döneme hâkim olan toplumcu ve eleştirel gerçeklik kuramı gereği ve çerçevesinde yaşananları kaleme alan veya alma çabasında olan yazarlar, dönemi bütün çıplaklığı ve çarpıcılığı ile yansıtmaya çalışır. Neredeyse tamamı sol hareket içerisinde yer alan yahut Marksizm'e sempati ile bakan bu yazarların yaşananların sertlik ve çarpıcılığını anlatma çabası o kadar öne çıkar ki ekseriyetle edebî kaygılar ikinci plana atılır. Türün edebî ve estetik yönü göz ardı edilerek dönemin siyasî, iktisadî, sosyal ve kültürel koşullarını daha da keskinleştiren müdahalenin toplumsal ve bireysel etkilerini bütün açıklığı ile anlatma arzusu dönemin romanlarını estetik bir deneyim ve zevk için okunabilecek metinler olmaktan çıkarıp daha çok sosyolojik bir belgeye dönüştürür. Bu tavır, söz konusu romanları biçim ve üslup olarak da süregelen roman çizgisinden ayırıştırır. Bütün cazibesini işlediği yeni konunun çarpıcı farklılığına borçlu olan bu romanların yazıldıkları dönem için en güçlü tarafı sayılabilecek tematik özgünlüğü, zaman karşısında onun en önemli zaafına dönüşür. Edebî kıymetleri kaybolur ve sadece tarihî ve sosyal değeri açısından ancak ilgililerince okunacak veya başvurulacak bir kaynak, olarak tavsif edilir (A.g.e:17).

Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düğün Gecesi* romanı eleştirmenler tarafından genelde istisna olarak bu yargının dışında tutulur. Hem Berna Moran hem de Fethi Naci, *Bir Düğün Gecesi*'ni diğer 12 Mart romanlarından gerek biçim gerekse de üslup bakımından, edebî kaygıyla anlatı arzusunu dengelemesi yönünden ayrı bir yere koyarlar (Naci, 2021, s. 423) , (Moran, 1994, s. 33).

Marksist estetiğin ve toplumcu gerçekçilik kuramının en önemli temsilcilerinden Gyorgy Lukacs'a göre sanat bir yansıtma ve bu yansıtma iki yolla yapılabilir; "doğalcılık" ve "gerçekçilik". Sosyal gerçeklik doğalcılık ile değil ancak gerçekçilik ile aktarılabilir. Gerçekçilik ise eleştirel gerçeklik ve toplumsal gerçeklik olmak üzere ikiye ayrılır. Bu ayrım temelde bir mahiyet farkına dayanmaz. Her iki gerçekçilikte de sosyal gerçekliğin özünün yansıtılması ilkesi esastır. Fark yazarın ele aldığı toplumun hangi aşamada olduğu ile ilgilidir. Toplumsal gerçekçilik ancak sosyalist düzende yaşananlara uygulanabilecekken eleştirel gerçeklik ise hem sosyalist toplumların ilk evresinde hem de sosyalist olmayan toplumsal düzenlerde yaşananların anlatımında kullanılabilir (Moran, 2002, s. 59,60).

Bir yazarın bize toplumsal gerçekliği aktarabilmesi için sosyal gelişmelere istikamet tayin eden tarihsel güçleri kavraması, toplumun içyapısını anlaması ve bu dönemi tipik karakterler ve durumlar üzerinden okura sunması gerekir. Yazarın başarısı dönemi canlı ve temsil gücü yüksek tipik karakterler üzerinden somutlaştırabilmesindedir. Eserde inşa edilen karakterlerin eylem ve söylemlerinin şekillenmesine etki eden temel motivasyon kaynaklarının, dönemde mevcut olan tarihsel ve sosyal güçlerce belirlenmiş olması ve tiplerin kendi özelinde geneli yansıtabilme potansiyelinin taşıyabilmesine bağlıdır (A.g.e:33). Murat Belge (1976, s. 9) dönemin yazarlarını içeridekiler ve dışarıdakiler olarak tasnif ederken dönemin romancılarını dışarıda kalmakla eleştirdiği yön de burasıdır. Bunun mekânsal bir ayrıştırma olmadığını, yani hapse girenler ve girmeyenler ayrımı olmadığını ısrarla vurgular. Bir anlatıcı olarak dönemi, koşulları ve yaşananlara yön veren gerçek güçleri görememelerinden kaynaklı gerçekçi bir okuma yapamamaları ve tarihsel romantizme kayarak bir tür ağıt ve yücelti anlatısına saplanmalarınıdır. Bu tespitini iki şairin şiirleri üzerinden mücessem hale getirir. Atıf Behramoğlu'nun devrimcilerin acısını anlatan ve devrim umudunun hala canlı olduğunu vurgulayan satırlarını örnek vererek onu dışarıda kalmakla suçlar. Öte taraftan yaşananların gerçekçi ve doğru bir okumasını yaparak meseleyi derinlemesine kavrayan İsmet Özel'i içerden birisi olarak tavsif eder. Romancıları ise

genel olarak dışarıda kalmaları sebebiyle doğru bir perspektif edinmemekle suçlar ve 12 Mart'ı yansıtamadıklarını söyler.

Ömer Türkeş de (2000, s. 80) benzer bir gerekçeyle devrin romanlarının, başkaldırının öznesi konumunda olan devrimci gençleri dönemin gerçekliği içerisinde başarılı bir şekilde yansıtmadığını belirtir. Ancak bu tez bir edebiyat çalışması olmadığı için yazarların ne yapmalarını gerektiğini değil, yeni tarihselcilik bağlamında yaptıklarını niçin öyle yaptıklarını anlamaya ve yorumlamaya çalışarak sosyopolitik bir özne olarak sınıfları nasıl, nerede ve niçin öyle gösterdiklerini anlamak ve ortaya koymak olmuştur.

Roman geleneği içerisinde 12 Mart romanları diye bir kategorinin olmasının tek sebebi doğrudan muhtırayı ve etkilerini konu edinmeleri sebebiyle sağladıkları bir konu birlikteliği meselesi değildir. Türk romanının gelişim ve değişimi açısından da evvelki ve sonraki romanlardan kendisini ayırtıran ortak özelliklerinin olmasıdır. Mesela bu romanlara kadar köy romanları etkisini baskın tema olarak sürdürürken muhtıradan sonra tema değişir; şehirlerde yaşanan siyasi, iktisadi ve ideolojik çatışmaların konu edinen romanlar yazılmaya başlar. Muhtıranın oluşturduğu baskıyı yoğun olarak hisseden sol çevrelerin yaşadığı sıkıntılara, işkencelere geniş yer verilir. Bu ortamdaki bireyin yüzleşme ve çelişkilerine ve yer yer solun özeleştirilerine değinilir.

Romanlardaki yapı ve anlatım tekniği değişir. Gerçi Berna Moran yapısalcı bir bakış açısıyla keskin bir tema değişikliğinin olmadığını; Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Fakir Baykurt ve Kemal Bilbaşar gibi köy romanlarının önemli temsilcilerinin eserlerinde ortak olan yapının şehre uyarlandığını ifade eder. Haksız düzen (toprak ağası), sömürülen köylü ve kurtarıcı temalarından oluşan üçlü formülün “o günün toplumsal gerçekliğine transpoze edilmiş olarak” 12 Mart romanlarına kapitalist burjuva sınıfı, Türk halkı ve devrimci gençlik olarak taşındığını söyler (Moran, 1994, s. 11,12). Ancak devam eden böyle bir izlekten bahsedilebiliyor olsa bile bu temayı besleyen ve aşan yeni konular belirmeye başlar. Bazı romanlarda küçük burjuva kökenli devrimci gençlerin sınıf bilincine erişip burjuva alışkanlık ve özlemlerinden bütünüyle soyunamamasının derin çelişkileri üzerinde ısrarla durulur (Naci, 1990, s. 377). Mesela, çoğu eleştirmenin 12 Mart'ın en nitelikli romanını yazan kişi olarak öne çıkardığı Adalet Ağaoğlu, *Bir Düşün Gecesi*'nde sol hareketin iç sorunlarına, öğrenci hareketlerine ve aydınların pozisyonuna ilişkin oldukça net tablolar çizer. Sınıfları

başarılı şekilde temsil eden tipler üzerinden iktisadi ve ideolojik meseleleri tartışır. Benzer konu farklılığı ve çeşitliliği dönemin diğer romanlarında da açık seçik görülür. Bu dönemin romanlarının en karakteristik özelliği, konu olarak işkenceyi öne çıkarmış olmasıdır. Belge (1976, s. 13,14), 12 Mart romanlarındaki işkence vurgusunun hem okurun bu romanlarla kurduğu ilişkide yönlendirici olduğunu hem de yazarın romanı yapılandırması ve konuyu ele alış biçiminde etkili olduğunu söyler. Berna Moran (1994, s. 14) da işkence ve hapishane yaşantısını bu romanların en belirgin hususiyetlerinden birisi olduğunu özellikle belirtir. İşkence olgusunun hem yazarı (dolayısıyla romanı) hem de okuru önemli ölçüde etkilediği tespitini yapar. Bu romanlar okurun merak ettiği ancak sadece yaşayanların bilebileceği işkence olayını, mahpusluk yaşantısını geniş şekilde ele alır, bu mahrem dünyayı ifşa hatta teşhir eder. Türkeş (2000) de bütün romanlardaki bu hapishane ve işkence vurgusuna değindikten sonra söz konusu aşırı yoğunlaşmanın ve işkence anlatısının karakterleri evvelsiz ve meselesiz kıldığına dikkat çeker. Mevcut sisteme karşı isyan eden roman karakterlerini pasif, masum ve mazlum birer tipe dönüştürdüğünü söyleyerek tüm bu bedelleri ödeyen gençlerin asıl meselelerini gölgelediğini belirtir.

Yukarıda da ifade edildiği üzere Dönem romanlarının diğer bir ortak özelliği ise ana karakterlerinin neredeyse tamamının tarihsiz (evvelsiz) karakterler olmasıdır. Romanlardaki olay örgüsü gözaltılar ile başlar. Kahramanların geçmişine ya hiç değinilmez ya da birkaç cümle ile geçiştirilir.

4.4. Bir Tasnif Denemesi

Tartışma ve çözümlemelerden hareketle anlattığı olay veya durumların tarihsel bağlamını 12 Mart Muhtırası'nın oluşturduğu, 12 Mart Muhtırası konu alan veya kurgusu içinde ona yer veren romanlara 12 Mart romanları denmektedir. Bu romanları öncesi ve sonrasında kaleme alınan diğer romanlardan farklı kılıp ayrı bir isimle zikretmeyi gerektiren ortak özellikler vardır. Bu romanlar genel olarak yaşananları kamuoyuna bütün gerçekliği ile anlatmak ve kayda geçirmek üzere kaleme alındığı için biçim ve üslup özellikleri bakımından ayrışır. Yazarlarının tamamına yakınının içinde yer aldığı bir mücadelenin propagandası olarak da yazılan bu romanlardaki ideolojik kaygı estetik kaygıları gölgelemiştir. Genellikle edebî yönden zayıf olup taşıdığı tarihî ve sosyolojik malzeme sebebiyle daha değerli olarak görülen politik romanlardır.

12 Mart romanlarından 1971 Muhtırası ile 1980 Darbesi arasında yayınlanmış olanları baskın olan yönlerini dikkate alarak üç kategoride toparlayabiliriz. İlki, kurgu vasıtasıyla toplumun bütüncül bir fotoğrafını ortaya koymayı amaçlayan (*Bir Düşün Gecesi*, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*, *Şafak...*) sosyolojik romanlar, ikincisi ideolojilerin propagandasını yapan, komünist ve antikomünist militanların verdikleri mücadeleyi konu edinen (*Yarın Yarın*, *47liler*, *Yaralısın*, *Sancı...*) ideolojik romanlar ve son olarak dönemin tarihsel dinamiklerinin oluşturduğu kurum ve iklim içerisinde bireyin varoluşsal kaygı ve kavgasını anlatan (*Tutunamayanlar*, *Tehlikeli Oyunlar*, *Gençliğim Eyvah...*) ontolojik romanlar.

Roman tarihimiz içinde ayrı bir yer tutan, yaşanan siyasi ve askerî bir hadiseye referansla isimlendirilen 12 Mart romanlarının bu özellikleri, her romanın yazarının kişisel müktesebat ve yeterliliği, gözlem gücü ve üslup kudreti nispetinde farklı tonda ve estetik düzeyde görünürlük kazanmıştır. 12 Mart roman kümesi içerisinde zikredilen bütün romanların tek tek ele alınıp bizim yapacağımız derinlikte incelenmesi bir tezin sınırlarını aşacağı ve kaçınılamayacak sayısız tekrara sebebiyet vereceği için öncelikle bu romanların genel özelliklerini belirtip, ortak eğilim ve hususiyetlerini bütüncül bir bakış açısı ortaya koyduktan sonra 12 Mart romanlarını temsil edebilecek evsaftaki üç romanı ele alıp ayrıntılı şekilde içerik analizine ve yer yerde söylem analizine tabi tuttuk.

Bu üç romanı seçerken hem içerik bakımından tezimizin konusu olan sınıfsal çeşitliliği bünyesinde en yoğun barındıran romanlar olmasına hem de yazarının farklı perspektif veya ideolojiyi benimsemiş olmasının örneklem zenginliğine sunacağı katkıyı dikkate aldık. Söz konusu ölçütlerden hareketle ilk olarak neredeyse bütün eleştirmenlerce gerek muhteva yoğunluğu gerekse biçim ve üslup yönünden bu kategorinin en başarılı romanı olarak takdir gören Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düşün Gecesi*'ni inceledik. İkinci olarak yine eleştirmenlerce takdir ve taltif edilen ve hem yazarının biyografik hususiyetleri hem de romandaki sınıfsal temsil ve karakter zenginliğini dikkate alarak Sevgi Soysal'ın *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* eserini el aldık. Üçüncü ve son olarak ise neredeyse tamamının solcu yazarlarca kaleme alındığı 12 Mart roman kanonu içerisinde çok az sayıda sağcı yazarlardan biri olan Emine Işınsoy'un *Sancı* romanını analiz ettik.

BEŞİNCİ BÖLÜM

BİR DÜĞÜN GECESİ'NDE SINIFLARIN KARŞILAŞMASI

Tarihçiler, anı yazarları geçmişi bilgilerimize sunarken ne ölçüde objektif olabilirler? Acaba ne ölçüde kişisel duygu ve düşüncelerinden sıyrılabilmektedirler. Belgeler, denebilir tabii. Belgelerin verdiği ışıkta görülenler. Peki, belgelerin de belgelenmesi gerekmez mi? Ismarlanmış tarihler, zorla yazdırılmış raporlar ya da 'göze girmek üzere' adamına göre uydurulmuş istatistikler her zaman gerçeklerin belgesi midir? Mesela şu son iki yılımızı, 1970'lerden buyana akan zamanı gelecekte değerlendirecek olanlar için yığınla belge var, ama biz, bu zamanın ta içinde yaşamış olanlar, bu belgelerin egemen ellerce nasıl kendilerine yabancılaştırıldığının tanıklarıyız ama, yarına da tanıklık edebilecek değiliz. Ederiz, ederiz! Yaşasın sanat, yaşasın edebiyat ve yaşasın Sinekli Bakkal'dan Türkün Ateşle İmtihani'na kadar bütün merak yolları (Ağaoğlu A. , 2004, s. 137,138).

5.1. Adalet Ağaoğlu

Ankara'nın Nallıhan ilçesinde eski bir Ermeni evinde yaşamakta olan Sümer ailesinin ikinci çocuğu olarak 23 Ekim 1929 tarihinde dünyaya gelir. Babası Hafız Mustafa Sümer ticaretle uğraşan saygın biridir. Adalet Sümer'in hayatı ilkokulu bitirinceye kadar çocukluğu başkente uzaklığı 160 km olan bu Ankara ilçesinde geçer. Dört çocuklu ailenin tek kızı Adalet, ilkokul bitirince ortaokula gitmek için çok ısrar eder, ölüm orucuna başlar. Aile bu ısrar üzerine 1938'de Ankara'ya taşınır (Andaç, 2000, s. 17).

Ticaret ve siyasetle uğraşan Sümer ailesi Nallıhan'da tanınan bir ailedir. Amca meclis üyeliği yapmıştır. Babası İstanbul'a gidip gelen, Ermeni ve Rum ahabları olan ticaret erbabı bir manifaturacıdır (A.g.e:21,22). Ailede Adalet Sümer'in üzerinde derin izler bırakan en önemli figürlerden biri büyükbaba Fuat Önder, Nallıhan'ın sorgu hakimidir. Babası için "yanlış adam" olan kayınpeder Fuat Önder; savurgan, dışa dönük yaşayan, eğlence düşkünü bir adamdır. Aşırı alkol tüketimi sebebiyle ölen dedesi mazbut insan baba Mustafa Sümer'in her yönden zıttı gibidir (Ağaoğlu A. , 1985, s. 13). Ağaoğlu dedesinden çok etkilense de kişiliğinin oluşumunda sorumluluk duygusu ve çalışkanlık yönüyle kendisine daha ziyade etkileyen kişinin babası olduğunu ifade eder (Andaç, 2000, s. 27).

Balkan göçmeni bir aile kızı olan anne Emine İsmet Sümer de zevk sahibi, becerikli, titiz ve roman düşkünü bir ev hanımıdır. Ağaoğlu böylesi bir aile içinde yaşar çocukluğunu. İlkokul bitip Ankara'da ortaokula başlayınca hem yaşının küçüklüğü hem de kasabalı kız olması sebebi ile yadırganır. Ortaokul boyunca kız veya erkek hiçbir arkadaşı olmaz. Bunda kişiliğinin de tesiri bulunmakla birlikte kızların saçlarını çekiştirip kasabalılığını ihsas ettirecek davranışlar sergilemesinin de etkisi büyüktür.

1946'da Ankara Kız Lisesi'ni bitirdikten sonra aynı şehirdeki Dil Tarih Coğrafya Fakültesi'nin Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne kaydolur. Aynı sene *Ulus* gazetesinde tiyatro eleştirileri yayınlanmaya başlar. (Ağaoğlu H. , 2003, s. 175). Ankara'nın seçkinlerinden olan akrabaları vesilesiyle kültürel elitlerin dünyasını yakından görme fırsatı bulur. Ankara Palas'ta alt sınıftan kasketli inşaların bakışları altında katıldığı ilk baloya girişlerini unutamadığı bir sahne olarak zikreder. Sadece oraya kadar gelebilmeleri, sadece içeri girebilenleri izlemeleri onu çok rahatsız eder (Andaç, 2000, s. 43,44).

1948'de birkaç dergide sonradan “ancak beni şefkatle gülümsetebilecek kadar kötü, fazla da değil.” (A.g.e:13) dediği şiirleri yayınlanır (Ağaoğlu H. , 2003, s. 175) . Üniversite son sınıfta aynı binada oturdukları ve hem abla hem de gece öğretmeni saydığı alt kat komşuları Sevim Uzgören ile birlikte ilk oyunu *Bir Piyas Yazalım*'ı (1949) kaleme alır. Devlet Tiyatrosu, oyunu kabul edilen oyun 1953'te de Ankara Devlet Tiyatrosu tarafından sergilenir. Büyük bir ilgiyle takip edilen oyun uzun süre alkışlanır. Muhsin Ertuğrul'un da yönetmenlik yaptığı o sahnede en iyi oyunun kendi oyunları olmadığını bilincinde biri olarak alkışların büyük ve abartılı kısmının iki genç kadın yazara ayrılması onu rahatsız eder.

Bir şey sezmiştim. Bu sezginin itisiyle selama çıkmamakta direttim. Galiba, alkışlardan yarısından fazlası bizim birer 'genç kız' olmamıza idi. Hem genç hem yerli oyun 'kadın yazarı'. O sıralarda bunu kafamda şöyle bir tümce haline getirebilmiş değildim: İşte, Cumhuriyet bir meyvesini daha verdi! Kadın oyun yazarını yetiştirdi. (Ağaoğlu A. , Göç temizliği, 1985, s. 37).

Köprülümüş teveccühün kendi başarı veya başarısızlıklarından ziyade rejimin iki kadın oyun yazarı yetiştirme başarısına olduğunun idrakinde biri olarak alkışları sahiplenmez. Tüm yazarlığı boyunca “durmuş oturmuş, biraz da toz tutmuş, iyi bir çalışma odasıdır” dediği Ankara'nın böylesi refleks ve görünümleri onun için bir esin kaynağı ve düşün nesnesi olagelmıştır (A.g.e:29). Ağaoğlu, cumhuriyetin ilk kuşağı olması hasebiyle rejimin bütün iddia, başarı ve tutarsızlıklarını bizzat temaşa etmiş, deneyimlemiş bir yazar olarak, onun bir nesnesi ama aynı zamanda eğitim kurumlarının yüklemeleri, kültürel denemeleri ve ideolojik söylemlerinin tüketicisi olmak ve tezahürlerini sergilemek yönüyle de özne konumundadır. Kendi söylemiyle “Kuşaklararası bir çatışmaya ek bir kültürel çatışmanın için”de geçer çocukluk ve gençliği (Andaç, 2000, s. 34).

Ağaoğlu, 1949'da Dil Tarih Coğrafya Fakültesinde düzenlenen ve jüri başkanlığını Nurullah Ataç'ın yaptığı şiir yarışmasında birinci olur. Hikayeler ve oyun eleştirileri kaleme alır (Ağaoğlu H. , 2003, s. 175).

1951'de üniversiteden mezun olduktan sonra sınavla girdiği Ankara Radyosu'nda çalışmaya başlar. 1970'te TRT'nin özerkliğine yapılan müdahalelere tepki olarak istifa edene kadar da radyo tiyatrosu müdürü, program uzmanı ve radyo dairesi başkanı olarak TRT'de çalışır. Sayısını hatırlayamadığı kadar çok roman ve tiyatro eserlerinden uyarladığı radyo oyunlarını yayınladı (A.g.e:176).

“Tek başımıza yaşamıyoruz. İnsanın üstüne ister yakından ister uzaktan pek çok ışık düşüyor. Biz o ışıklara göre de varız; o ışıklarla da varız, özellikle böyle varız.” (Ağaoğlu A. , 1985, s. 45) diyen Adalet Hanım, Muhsin Ertuğrul'dan hayatına yansıyan ışıklara ayrı bir önem atfeder. İlk oyunu yayınlandıktan sonra tiyatro alanında dönemin önemli otoritelerinden olan Muhsin Ertuğrul'un ikinci oyunu için Pirandello'nun etkisinin eserinde çok bariz olduğu eleştirisi üzerine hayli sarsılır. Zira hem yazarı tanımamaktadır hem de alana ilişkin bilgi ve okumalarının eksikliğiyle yüzleşmiştir. Bu sarsıntının kendisine çok iyi geldiğini ifade eden Ağaoğlu, oyun yazarlığını geliştirmek üzere Avrupa'ya gider. Yazmadan okur, oyun yazarlığını geliştirmeye, bilgi ve görgüsünü artırmaya çalışır (Andaç, 2000, s. 46).

1955'te inşaat mühendisi olan Halim Ağaoğlu ile evlenir. 1957'de Ankara Radyosu'ndan ayrılarak eşi ile iki yıllığına Amerika'ya gider. Döndüğünde Ankara Radyosu Kültür Yayınları Şubesi müdürü olarak tekrar TRT'de çalışmaya başlar. Radyo oyunları yazar. 1961'de genç tiyatrocularla birlikte Ankara'nın ilk özel tiyatrosunu kurar ve etkin görev alır (Ağaoğlu H. , 2003, s. 176). 1969'da TRT'de izin verdiği bir kitap tanıtımı (*Sartre Küba'yı Anlatıyor*) yayını gerekçe gösterilerek komünizm propagandası yapmak suçundan mahkemeye verilir. 1970'te bir daha dönmek üzere TRT'den istifa eder. Bütün zamanını yazarlığa ayırır. *Kozalar*, *Çıkış*, *Bir Kahramanın Ölümü* ve *Kendini Yazan Şarkı* gibi oyunların yanı sıra ilk romanı olan *Ölmeye Yatmak*'ı da bu arada yazmaya başlar. 12 Mart dönemi de dahil 1973'e kadar yoğun yazma mesaisi olur. 1973 Haziran'ında ilk romanı *Ölmeye Yatmak* romanı yayınlanır. Kasım ayında *Çıkış* oyunu sahnelenir ve Aralık'ta daha sonra Türk Dil Kurumu Tiyatro Ödülü'ne layık görülecek olan *Üç Oyun (Bir Kahramanın Ölümü, Çıkış, Kozalar)* yayınlanır (Ağaoğlu H. , 2003, s. 177,178).

Ağaoğlu'nun yazmayı denediği tüm türlerde yapmayı bile isteye tercih ettiği iki şey gözlemlenebilir. İlki, türün o güne değin kabul görmüş yerleşik kalıplarını ve sınırlarını zorlamak, ikincisi ise bir şeyin -özellikle de kendinin- tekrarı olmamak. Bu sebeple eserleri ilk etapta cüretkâr bulunup eleştirmenlerce yadırgansa da nitelikli bir okur kitlesi tarafından benimsenmiş ve ilgiyle takip edilmiştir.

Ağaoğlu 1975'te ağabeyi Cazip Sümer'i bir trafik kazasında kaybeder. Arkasından kardeşi Güner Sümer'e kanser teşhisi konulur. *Fikrimin İnce Gülü* romanını yayınladığı 1976'da babasını kaybeder. Aynı senenin aralık ayında yakın arkadaşı Sevgi Soysal'ı bir yıl sonra da kardeşi Güner Sümer'i kaybeder. Her ikisi de kanser hastalığı sebebiyle ölür. 1978'de *Sessizliğin İlk Sesi* öykü kitabı ve 1979'da daha sonra *Dar Zamanlar* olarak adlandırılacak olan romanların ikicisi olan *Bir Düğün Gecesi* yayınlanır. *Yaz Sonu* romanının da yayınlandığı 1980'de *Bir Düğün Gecesi* ile Orhan Kemal Roman Armağanı ve Madaralı Roman Ödülü'nü kazanır. 1982'de annesini kaybeder ve bir yıl sonra İstanbul'a taşınır. (Ağaoğlu H. , 2003, s. 179). 1995'te Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü'ne layık görülen Ağaoğlu'nun 1996'da geçirdiği trafik kazası sonrası hayatı derinden etkilenir. Sancılı ve uzun bir tedavi süreci olur. Dokuz saat süren yedi ameliyat geçirir. Sonrasında iyileşse de artık eski Adalet Ağaoğlu değildir (Andaç, 2000, s. 166). Yine de üretmeye devam eder ve 14 Temmuz 2020'de vefat ederken okurlarına ve Türk edebiyatına oyun, roman, hikâye, deneme, günlük, anı ve söyleşi gibi farklı türlerde ortaya konulmuş eserlerden müteşekkil büyük bir külliyat bırakır.

Ağaoğlu hiçbir romanında tekrara düşmediği gibi okurunu da her zaman çalışkanlığa ve üretkenliğe zorlar. Okurunu önemseydiğini, eserlerinde onun varlığını metne ekleyebileceği aralıklar bıraktığını ifade eder. "Ben okura el koymaktan hiç hoşlanmadım. Hiçbir zaman sonuçta 'bu bitti, son' dedirtecek anlayışla yazmadım...Ucu açık bırakmayı ilk romanlarımdan beri istedim. Oyunlarımda da yaptım." (Andaç, 2000, s. 110). Muhafazakâr veya mutaassıp bir okur istemediğini de çokça dillendirir. "Ben okurumu her kitapta bir zorla karşı karşıya bırakıyorum. Onu alışkanlıkları içinde rahat etmeye bırakmıyorum." diyen Ağaoğlu ayık bir okura yönelik yazdığını ısrarla belirtir (Ağaoğlu A. , 2001, s. 184).

Adalet Ağaoğlu geliştirmek istediği okur kitlesine eleştirmenleri de dahil eder. Fakat "el ele yol al"dım dediği okurlarından ayrı bir yere koyar onları. Bir yazar olarak tasdik ve teşvik edici cesareti muhiti ve mecrası belli yerleşik edebiyat çevrelerinden veya

“kül yutmaz” edebiyat otoritelerinden ziyade vasat üstü bir beğeni düzeyine sahip nitelikli bir okur kitlesine borçlu olduğunu ifade eder. Eleştirmen ve edebiyat çevrelerinin görmezden gelememelerinin sebebi de okurda gördüğü hüsn-ü kabul gibidir. Dönemin edebiyat otoriteleri de çevreleri de ona karşı tavırları mesafeli ve tekinsizdir. Anı-roman olarak kale aldığı *Göç Temizliği*’nde “Oğuz Atay, ‘Eleştirmenlerin hazır formülleri var. Onlara uymayan bir kitabı ya görmezlenirler ya yerin dibine batırırlar.’” dediğinden bahsederek alışılmışın dışında bir roman yazdığının farkında olduğunu ama eleştirmenleri önemsemediğini belirtir. (Ağaoğlu A. , 1985, s. 182).

Ağaoğlu, Fethi Naci’nin kendisi hakkında “Adalet Ağaoğlu şu şu kitapları başarıyla yazdı, bundan sonra şu kitabı yazdı ve galiba orada da kaldı” gibi bir ifadesini okuyunca içinden “Peki ama sizin orada kalmadığınız ne malum!” dediğini söyler (Ağaoğlu A. , 2001, s. 193). Yine Naci’nin *Ölmeye Yatmak* romanıyla ilgili inceleme adı altında yazdığı metni çok niteliksiz bulur ve bu yargısının gerekçelerini tek tek sıralar (Ağaoğlu A. , 1985, s. 162-166). Bir röportajında “Bazı okur, yazarın önünde olduğu gibi, bazı eleştirmen de yazarın gerisindedir.” dedikten sonra “Fethi Naci, benim romanda mesele edindiğim her şeyin gerisinde kalmış bir eleştirmendir.” der (Ağaoğlu A. , 2001, s. 174). Naci’nin, Ağaoğlu’nun bütün eserleriyle ilgili değerlendirmeleri olumsuz değildir. *Bir Düğün Gecesi*’ni irdelerken göreceğimiz üzere çok müspet kanaatlerde de bulunur. Ağaoğlu da eleştiriye kapalı biri değildir. Onun itirazı eleştirmenin değerlendirme kriterlerinin statikliğine ve kendisinin her şeyi bildiği ve anladığından emin bir konuma yerleştirip bundan hiç şüphe duymamasıdır. Oktay Akbal’ın *Cumhuriyet* gazetesinde yazdığı “Yazar ve Yapıtı” isimli değerlendirmesi vesilesiyle söyledikleri onun genel ilkesi beyanındadır.

Kitaplarım üstüne, çoğu kez kişiliğimi de işin içine karıştırarak, pek çok yazı yazıldı. İçlerinde övgüler de çok, sövgüler de. Hiçbirine yanıt vermek istemedim. Bizim tek yanıtımız, kitaplarımız. Her göz, her şeyi aynı mercekten görmez. Okur da değişkendir, eleştirmen de (Ağaoğlu A. , 1985, s. 222).

Hilmi Yavuz (1999, s. 83); *Ölmeye Yatmak* üzerine kaleme aldığı bir değerlendirmede Ağaoğlu için “... Cumhuriyet ideolojisinin belirli toplumsal yapılarıdaki çelişkilerini somutlaştırarak Eleştirel gerçekçi Türk romanının, hiç kuşkusuz, en başarılı birkaç örneğinden birini veren” başarılı bir yazar olarak bahseder. Başka bir vesileyle ise onun için “... roman, öykü ve oyunlarının devrimci bir sorun taşımasına ne ölçüde

önem veriyorsa, bu içeriğim belirli anlatım teknikleriyle uyumlanmasına da o ölçüde önem veren, sayılı birkaç yazarımızdan biri.”dir der (Yavuz, 1977, s. 85,86).

Hayır ve Romantik Bir Viyana Yazı romanlarıyla ilgili kitap düzeyinde müstakil birer inceleme kaleme alan Semih Gümüş onun Türk edebiyatında romana anlatım teknikleri ve biçim açısından ayrıcalıklı bir yerde durduğu tespitinde bulunur (Gümüş, 2007). Ağaoğlu’nu düşünce romanı yöneliminin kurucularından biri olarak ve (Gümüş, 2012, s. 20) “düşünsel düzeydeki kaygılarını yazınsal düzeyde sorgulamış, tartışmış ve kendi payına düşeni yapmış” bir yazar olarak niteler (Gümüş, 2007, s. 15).

Cemil Meriç, Adalet Ağaoğlu’nun dörtlemesinin ilk iki romanını değerlendirdiği yazısında ilk roman *Ölmeye Yatmak*’ı hamlığı sebebiyle kekre bulur. Roma edebiyatının önemli isimlerinden Petronius’un meşhur *Satyricon* eserinden mülhem “Yeni Satyricon” diyerek tavsif ve taltif ettiği *Bir Düğün Gecesi* için ise “Nefis bir roman” der (Meriç, 2008, s. 363). Roman kişilerinin çok başarılı bir şekilde inşa edildiğini söyler. Toplumun her tabakasını ustaca yansıttığını ifade ettiği roman için “Yarının tarihçisi, yaşadığımız hayatı anlamak istediği zaman Düğün Gecesi’ne büyük bir zevk ve mutlak bir güvenle eğilebilir.” der (A.g.e:364).

Berna Moran, *Bir Düğün Gecesi*’nin incelemesine yer verdiği kitabında Ağaoğlu’nu dönemin kısıtlayıcı ve kolaycı anlayışlarının ayartıcılığına ve konforuna kapılmadan 12 Mart romancılarından ayrıştığı tespitinde bulunur. 1980 öncesi romanlarında sanatsal kaygılar ötelenip sosyal ve ideolojik sorunlar öncelenirken 1980 sonrası romanlarda ise ekseriyetle toplumsal sorunların ötelenip biçim arayışlarının ağırlık kazandığı tespitinde bulunur. Ağaoğlu’nun bu iki tarzı aşip sanatsal olanla toplumsal olanı bir araya getiren bir ara dönem romancısı olduğu tespitinde bulunur (1994, s. 33,34).

Adalet Ağaoğlu, tiyatro yazarlığı ile başlayıp daha sonra birçok türde eser veren bir romancı olarak romanın hem teorik hem de sosyal boyutları üzerine kafa yormuş, emek vermiş velut bir yazardır. 1980 öncesinde Türk romanının takıldığı cendereyi gevşetip onun sınırlarını genişletmiş, anlatım teknikleri ve biçim yönünden başarılı yeni denemelerle gelişmesine ön ayak olmuş çığır açıcı bir romancıdır. “Görmezden gelinse de ben romanın yüzünü değiştirmekte büyük pay sahibiyim.” diyen yazar bileisteye tercih ettiği yöntem ve denemelerle her biri özgün toplamda on roman geride bırakmıştır (Ağaoğlu A. , 2001, s. 192).

5.2. Bir Düğün Gecesi

Bir Düğün Gecesi, yazarın “Kendi kuşağımın tarihini yazmalıyım. Romanlık tarihini. 'Hayatım roman'cılardan farklı biçimde 'romanım hayat'a doğru yürümeliyim.” diyerek kaleme almaya başladığı *Dar Zamanlar* dörtlemesinin ikinci romanı olarak 1979 yılında yayınlandı (Ağaoğlu A. , 2004, s. 21). *Bir Düğün Gecesi* yazarın kendi ifadesiyle dörtlemenin ilk romanı “*Ölmeye Yatmak*'tan olma” bir romandır (Ağaoğlu A. , 2005, s. 8). Ağaoğlu, *Ölmeye Yatmak*'ta 1930'lardan 1968'e kadar geçen süredeki yaşananları anlatır. Başlangıç tarihi olarak 1930'ları seçmesinin sebebi anlatmak istediği dönemi deneyimleyen ve kendisinin de bir tanığı ve mensubu olduğu cumhuriyetin ilk kuşaklarının çocukluklarının bu yıllara tesadüf etmesidir. Yazar otobiyografik özellikleri ağır basan bu romanları yazarken kendini merkeze almadan daha üstten bakarak panoramik bir fotoğraf sunabilmek için döneme ilişkin araştırma ve okumalar gerçekleştirir (Ağaoğlu A. , 2004, s. 107). Soyunup intihar niyetiyle bir otel odasında ölüme yatan Cumhuriyet kızı Doçent Aysel'in şahsında sistem ve toplum eleştirisi yapmış, “Cumhuriyet ideolojisini” masaya yatırıp “estetik dikişlerle” ameliyat etmiştir (A.g.e:159). Narkoz kullanmadan kesip biçmiştir (A.g.e:18).

Bir Düğün Gecesi ise *Ölmeye Yatmak*'ın bir devamı niteliğinde olup 1960'ların sonu ile 1972 yılları arasını kapsar. 26 Kasım 1972 tarihinde “Kalkınan memleketimizin milli temeline yeni bir harç olmak üzere...” yapılan bir general oğlu ile bir iş adamının kızının düğününün birkaç saatini konu edinir (Ağaoğlu A. , 2005, s. 7). Ancak bu birkaç saati geri dönüşlerle, iç konuşmalarla ve farklı anlatıcıların dış ve iç zamanlarla harmanlanmış salınımlar ile açıp genişletir. İlk romanı *Ölmeye Yatmak*'ta bıraktığı tarihe (1960'ların ikinci yarısına) bağlar. Türk romanının tek boyutlu ve tek çizgide ilerleyen bir olay aktarmacılığına hapsolmuşlüğündan yakınan Ağaoğlu bu fasit daireyi kırmak için farklı yöntemler dener, bilinçli olarak dönüş ve geçişler yapar (Ağaoğlu A. , 2004, s. 39).

Anlatımdaki yeknesaklığı, an'larda mündemiç olan siyasi, iktisadi, psikolojik katmanlarda ayrı ayrı durup başlattığı kazılarla aşmaya çalışır. An'ı ve an'ın kuşatıp taşıdığı şeyleri bütünüyle yansıtabilme arzusu ve ukdesini her dem vurgulayan Ağaoğlu diyalog yahut olayların altını doldura doldura ilerler (A.g.e:41). Bunu ustaca, akışı bozmadan, iç zamandan ve geçmişin önemli parlama anlarından tedarik edilmiş önemli anımsamalarla, dış zamanı yatay ve dikey düzlemde genişletip yeniden üreterek yapar. Geçiş ve dönüşlerdeki doğallık onları romanın olağan dokusunun tabii

bir parçası ve biçimin önemli bir unsuru kılar. Farklı kişilerin perspektiflerinden sunulan olaylarla anlatıyı çeşitlendirip aile, ordu, siyaset, bürokrasi, akademi ve kültür gibi kurumların iç içeliğini, birey ve toplum arasındaki etkileşimi gözler önüne serer. Bu dönüş ve geçişleri okuru roman kişilerinin geçmişine ve dönemin bağlamına aşına kılıp gerçekliklerine ikna etmek üzere yapar. Yaşananları; farklı yaş, cinsiyet, sınıf meslek ve kültür katmanlarına mensup anlatıcıların gözünden görmeyi ve okumayı mümkün kılar.

Alternatif gerçekliklere işaret eder. Bunları “Verilmiş sırt dönerek.” (A.g.e:21) “Tarihi yapan el'e bugün, farklı bir gözlükle, başka bir açıdan” bakarak “Kahramanın ya da kişilerin iç gezintilerini gerekli belgeler kılavuzluğunda” yaşatarak yapar (A.g.e:10)

5.2.1. Cenazeden Düğüne

Yazar, romanı tasarlarırken mekân olarak ilkin toplumun farklı kesimlerinden birçok insanın bir araya gelip taziyelerini sundukları bir cenaze töreni olarak düşünür. Ancak daha sonra “Acaba çeşit be çeşit herkesin bir arada bulunacağı bu yer, camideki 'cenaze' değil de üst kademedeki bir yerdeki bir düğün merasimi olamaz mı?” diyerek mekânı değiştirir (Ağaoğlu A. , 2004, s. 235).

Mekân, romanın ana unsurlarından birisi olması yönüyle önemli ve yönlendiricidir. Çünkü kendisi de bir ürün olmakla birlikte aynı zamanda taşıdığı imkanlar sebebiyle belirleyici ve üreticidir de. Kimlerin geleceğini, gelenlerin nasıl gelebileceğini ve ne yapacağını önemli ölçüde şekillendirir. Yani kurguya dahil olacak kişiler hususunda yönlendirici, anlatının imkanlarını tayin bakımında da belirleyicidir.

David Harvey'in dediği gibi “Şehir, her türden ve sınıftan insanın -her ne kadar gönülsüzce ve agonistik bir biçimde de olsa- yan yana gelerek durmadan değişen, gelip geçici, ama yine de müşterek bir yaşantıyı ürettiği bir mekandır” (Harvey, 2013, s. 117). Şehirde farklı düşünce ve sınıftan insanlar hayatın tabii akışı içerisinde yan yana gelebilirler fakat etkileşime girmezler, giremezler. Çünkü onları bir araya getiren ortak bir yaşantı, gaye veya tanışıklık değildir. Farklı gereksinim ve hedeflere doğru yürüyen veya taşınan insanları diğerine ağma olarak bir araya getiren yoldur, geçittir. Aynı otoyolu kullanan farklı marka ve segmentteki araçlar gibi birbirlerine temas etmeden geçip giderler.

Ağaoğlu, cenaze veya düğün gibi bir merasimi seçerek -değil dönemin aşırı politize olmuş gergin ortamında, olağan koşullarda bile- bir araya gelmeyecek veya gelemeyecek farklı katman ve zümreden insanı sosyal bir ritüel vesilesiyle bir araya getirir. Bilinçakışı tekniği üzerinden de kişilerin iç seslerini okura açarak gerçekliğin çeşitli görünümünü farklı perspektifler aracılığıyla ortaya koyar. Ele aldığı dönemin sosyal, siyasi ve tarihî koşullarını gerçekçi şekilde bir bütün olarak sunmayı hedefler. Bunu da bir karakteri şehrin çeşitli muhitlerinde, farklı mahfillerde dolaştırmak yerine her mahalle, görüş ve tabakadan insanı toplayacak bir mekân kurgulamak suretiyle yapmayı tercih eder. Panoramik bir Türkiye fotoğrafı arzusuyla tüm Türkiye’yi tek bir mekânda, bir düğünde toplar.

Başkent Ankara’da prestijli bir mekân olan Anadolu Kulübü’nde yapılan düğüne orta ve üst-orta sınıfa mensup insanlar (siyasiler, akademisyenler, iş adamları, bürokratlar, üniversiteliler, askerler...) katılır. Alt tabakadan çok az insan vardır ve bunlar okurla nadiren temas kurar.

Düğün kulübün beşinci katında yapılır. Yazar, isminde hem “Anadolu” hem de “kulüp” olan bir mekânı nasıl bile isteye tercih ediyorsa düğünün beş katlı bir yapının en üst katında yapılmasını da aynı bilinçle seçiyor. Bu, yukarı katlarda yapılan bir yüksek zümre düğünüdür. Ağaoğlu, toplum yapısını temsil eden binanın katları ve katlardaki iletişim ve ilişki biçimini profesör Ömer’in gözünden şöyle aktarır:

Birinci katta tanışılır. İkişer üçer oturulur. Baş başa kahve, çay içilir. Sağındakini gözünün ucuyla tartarsın. Solundakinin ağzını kurcalarsın. Gününe göre, içlerinden biriyle kol kola çıkararsın. Bir başka gün ikisiyle, üçüyle kol kola çıkararsın. Yeniden buluşmak için sözleşirsin. Gününe göre ya buluşursun ya buluşmazsın. İkinci katta ellişer-yüzer toplanılır. Söze dökülmemiş elele-kolkola vermeler kutlanır. En çok burda göz kırpılır. En çok burda eller omuzlara sıkı sıkı bastırılır: Hadi yukarı çıkalım.

Üçüncü katta cinfiz içilip kumar oynanır. Fiyatlar tartışılır. Komisyonlar, yüzdeler ... Dördüncü katta öğle yemeği, akşam yemeği: Bay Bakan'ı tanıyor musunuz? Tahsis Kurulu Başkanı da gelecek mi? Ne içersiniz, yemekten önce bir şey için. Bir martini?.. İlhan, söyle senin o banka müdürüne, aylık etmesin ulan ... Bilmez miyim, senin sözünden çıkmaz o. Çok ötme. Bakan geldi, yer

aç. Fırla ayağa! Kapıya fırla! Bak oğlum, mebus bey ne emrediyorlar? Ne emredersin kirvem? Şey yir misin şey, kariydez şiş yir misin he? Yi yi...

Dördüncü kat uzun sürer. Beşinci katta ...

Az sonra nikah kıyılacak. Biraz gecikmiş, öncesi uzun sürmüş bir nikah. Konuklar beşinci kata asansörle çıkıyorlar. Birden burda oluveriyorlar. Aşağıda, girişte mantolarını, paltolarını, rölövelerini -bazıları kürklerini değil ama- bırakıp üçer beşer ulaşıyorlar buraya. Dün tarhana kararken bugün ansızın pokere oturmuş eller gibi. Dün köylüye urgan, kına satarken bugün ansızın yedek parça, motor ve kaçak otomobil lastiği satar gibi ... (Ağaoğlu A. , 2005, s. 10-11).

Yazarın katları ve katmanları tasvir ederken kullandığı kelimeler tedai, gönderme ve değer yüklüdür. Mesela tanışırken “Sağındakini gözünün ucuyla tartarsın. Solundakinin ağzını kurcalarsın.” cümlesiyle sağcıların zahirlerinden tanınacağını, buna mukabil solcuların fikir ve söylemlerinden ayırt edilebileceğini ihsas ettirir. Ona göre sağcılar bakılıp geçilmesi gereken yalınkat sığ insanlar, solcular ise dinlenilmesi gereken derinlikli kimselerdir. Tanışıklıktan sonra bir üst kata çıkmak için koluna girilecek kişinin duruma göre değil “gününe göre” seçilmesi de Türkiye’de devam eden sınıf veya zümre çatışmasının cari bir gerilim olduğuna ve her yeni günde bir üst kata taşıyacak olan zümrelerin değişebildiğine bir göndermedir. Kişiyi bir üst sınıfa taşıyacak olan zümre bir gün siyasi elitler, başka bir gün askeri elitler, daha başka bir gün ise burjuva veya kültür (akademisyen, aydın, sanatçı) elitleri olabilir.

İkinci katta ciddi bir eleme gerçekleşir. “En çok burda göz kırplılır. En çok burda eller omuzlara sıkı sıkı bastırılır.” Üçüncü katta tüketilen içeceğin ismi cinfiz, oynanan oyunun ismi ise kumar. Bir kokteyl olan (soda, pudra şekeri, limon, buz, cin) ‘gin fizz’ hem hazırlanışının uzun sürmesi ve zahmet gerektirmesi hem de ekşi- tatlı, sıcak-soğuk, su-alkol gibi birçok zıtlığı içinde barındırması sebebiyle yazarın bu kata uygun gördüğü içecektir. Oyunun kumar olması ise burada şansın da devreye girmesine bir telmihtir.

Dördüncü kat ise yeme ve yedirme işinin en yoğun olduğu kattır. Burada iş adamları olsa da izzet ü ikram daha ziyade siyasi elitleredir. Yazar bu kurguyla en üste çıkmanın ancak siyasi elitlerin nüfuzu ve bürokratlar eliyle mümkün olabileceğini ihsas ettirir. Türk toplum mimarisindeki hiyerarşiyi bu şekilde kuran Ağaoğlu son kertede mutlak

bir yükselişin ancak siyasi ve bürokratik elitlerin tercih ve desteği ile olabileceğini ifade eder.

İktisadi olarak gelişme yahut sosyal bir statü edinmenin ancak devlet desteği ve bürokratik elitler marifetiyle olabileceği kabulü ve gerçeğinin izleri Türk toplumlarındaki tabakalaşma modellerinde çok eskilere kadar sürülebilir. Ancak bunun nispeten yakın bir tarihte olması sebebiyle günümüzdeki toplum mimarisi ve devlet perspektifini de şekillendirmesi bakımından en bariz ve etkili örneklerinden biri Jön Türkler'in uygulamalarıdır. Milliyetçi bir fikriyatla ulusal bir ekonomi inşa etmek adına devlet kontrolünde bir Türk müteşebbis sınıf oluşturmak isteyen İttihatçı'ların yön verdiği politika zaaf ve kudretiyle Türkiye Cumhuriyeti tarafından tevarüs edilmiş ve yeni kurulan devlete uyarlanmıştır. “Cumhuriyet Türkiye’inde toplumsal sınıfların durumu, geleneksel devlet seçkinleri ile bunların yaratmak istedikleri ancak dizginlerini bir türlü koyveremedikleri yeni sınıf arasındaki ilişkiler açısından aynı temel belirsizliği yaratır” (Mardin, 1990, s. 94,95). Ayşe Buğra, Türkiye'nin üç önemli iş adamının (Vehbi Koç, Nejat Eczacıbaşı ve Sakıp Sabancı) otobiyografileri üzerine kaleme aldığı bir değerlendirmede şu tespitte bulunur:

Türk iş adamlarının otobiyografilerinde, iş başarısı, her şeyden önce, iş adamının devletle olan ilişkisine belirleniyor. Bu ilişki de en iyi bir 'aşk ve nefret ilişkisi' olarak tanımlanabilecek nitelikte. Türk iş adamları, devleti karşılaştıkları güçlüklerin en önemli kaynağı olarak görüyorlar. Ama aynı zamanda da yalnız servetlerini değil, toplumsal konumlarını da devlete borçlu olduklarının farkındadırlar (Buğra, 2013, s. 16,17).

Ağaoğlu, Türk toplum yapısının inşasındaki ana mimarın devlet ve bürokrasi olduğunu vurguladıktan sonra tekrar düğüne döner. Katılımcıların nikahın kıyılacağı beşinci kata asansörle çıktıklarını, yani herhangi bir zahmete katlanmaksızın bir araçla süratle yükseldiklerini belirtir. Asansör imgesi de şu an beşinci katta düğün yapacak olan bu iki ailenin geçmişte daha alt katlarda iken doğal olmayan koşullarla yükseldiklerine dair bir gönderme içerir. Bu iki ailenin de evvelinde alt gelir grubuna mensup olup onların pratikleri (tarhana karmak; kına urgan, satmak) ile meşgul iken “bugün ansızın” yüksek zümrenin davranışlarını (poker oynamak; motor ve yedek parça ticareti yapmak) sergilemeye başladıklarını ifade eder.

İlhan Dereli eriştiği iktisadi güç ve sosyal statüye bir milletvekilinin kızı ile evlenmek suretiyle ulaşır. Tümgeneral Hayrettin Özkan ise daha önce belediye reisliği yapmış halihazırda mecliste mebus olan Remzi Tarakçı'nın kardeşiyle evlenmek suretiyle terfi alır. Yazar bu kurgu ile o dönemdeki sınıflar arası geçişin imkân ve ahvaline ilişkin gözlemlerini yansıtır.

Düğüne çok farklı sınıf ve statüden insanlar katılır. Katılımcıların çoğu istedikleri için değil; kişisel, kurumsal veya sosyal gerekçeler icabı birtakım rolleri gereği oradadırlar. Zaten yazar kurguda zorunluluk icabı bulunulacak bir ortamı bu gerekçeyle tercih eder. Söz konusu istemsiz birliktelikten vücut bulan gerilim, 12 Mart Muhtırası sonrasında toplumda oluşan güvensizlik ortamının da etkisiyle mekânda ve bir bütün olarak romanın tamamında arka fon olarak hep hissedilir. Neredeyse hiç kimse bir şey yapar yahut söylerken samimi görünmez. Diyaloglar çok azdır ve romana genel olarak iç konuşmalar hâkimdir.

Birbirinden çok farklı sosyokültürel ve iktisadi koşullar içinden çıkıp gelen bu insanların karşılaşmalarının tüm ayrıntı ve alt metinlerini farklı roman kişilerinin gözünden takip ederiz. Yazar karakterlerin yaslandığı sosyolojik ve psikolojik zemini vermek, düşünce ve eylemlerinin hangi yaşantı ve fikirlerle inşa edildiğini göstermek için iç diyaloglara başvurur, dış zamanda parantezler açıp iç zamanda bilinç akışı tekniği ile okurla doğrudan konuşmaya başlar. Böylece okur kişilerin o an niçin öyle davrandığı yahut düşündüğüyle ilgili bir izaha kavuşur. Öte taraftan okur, kişilerin kimsenin duyamadığı bu iç diyalogları vasıtasıyla kahramanların ritüel gereği takınmaları gereken tavır ve konuşmalarının gerisindeki gerçek duygu ve düşüncelerin sansürsüz haliyle buluşur.

5.2.2. Düğünde: “İntihar Etmeyeceksek İçelim Bari!”

Düğün, Ankara'nın tanınmış ve önemli iş adamlarından biri olan İlhan Dereli'nin kızı Ayşen ile 12 Mart Muhtırası ile ülke yönetimine müdahale eden ordunun paşalarından Tümgeneral Hayrettin Özkan'ın oğlu Ercan'ın düğünüdür. Anadolu Kulübü'nde yapılan düğün ve düğün ortamı okura ilk olarak Ömer'in gözünden takdim edilir. Terry Eagleton “Bir şiir yahut romanın açılışı aynı zamanda bir tür sessizlikten doğar gibidir, çünkü kendinden evvel var olmayan bir dünyanın kapılarını açar.” der (2021, s. 18). Roman “İntihar etmeyeceksek içelim bari!” cümlesiyle başlar (Ağaoğlu A. , 2005, s. 7). Bu cümle ile romana giren okuyucu için açılan kapının serlevhasındaki bu ifade

gireceğimiz dünyanın ahvaline ilişkin güçlü bir uyarıdır. İfade, gelin Ayşen'in halası ressam Tezel'in ağzından romanın açılış cümlesi olarak verilir. Çünkü bu söz Tezel'e ait olsa da romanın yani düğünün hatta yazara göre dönem Türkiye'sinin genel havasını çok güzel yansıtır.

İnsanlar genel olarak iki kötü şey arasında bir tercihe icbar edilmiş gibidir. Kişiler; 12 Mart sonrasında oluşan baskı, toplumun tüm katman ve kurumlarına sinen güvensizlik, insanların kendi içlerinde yaşadıkları buhranlar ve diğer insanlarla kurdukları ilişkideki yapaylık sebebiyle yaşamak, intihar edemedikleri için ancak sarhoşlukla katlanabilecekleri bir şeye dönüşmüş durumdadır. Yani herkes aslında bir parça Tezel'dir.

Bu “herkes” kimdir ve herkes Tezel gibi midir? Değil, aslında. Ancak Ağaoğlu da zaten herkesten bahsetse de herkesi anlatmaz, tüm roman kişilerine aynı duyarlılıkla yaklaşmaz. Bazı karakterleri ince, derinlikli ve sempatik bir şekilde resmederken bazılarını özensiz ve kabaca çizer, hatta geçiştirir. Sol terminoloji ile ifade edecek olursak kategorik olarak egemenleri (milletvekili, asker, iş adamı) hızlıca geçiştirip toplumcuları (aydın, akademisyen, sanatçı) romanda belirgin olarak öne çıkarır. Çünkü onun gözünde muhafazakâr ve sağcılar tek hedefi çıkar olan yalın kat insanlardır. Ne Hayrettin Özkan ne de İlhan Dereli bir derin bakışı hak edebilecek tiplerdir. Çünkü o sağcıları ve muhafazakârları söz etmeye değer bulmaz. Bu kabul yahut yargı Ağaoğlu'nun günlüğündeki 26 Eylül 1970 tarihli şu satırlardan açıkça görülebilir:

İnsan ilişkileri açısından ne büyük bir dönüm -değişim mi?- noktasında olduğumuzu etimde kemiğimde hissediyorum. Devrimcilik, toplumculuk, sanat, sanatçılar... hepsinin bu derece yozlaşmış olabileceğine inanmıyorum. İnsanlığını zaten yitirmiş tutuculardan, tek hedefleri çıkarları olan sağcılardan söz etmiyorum (Ağaoğlu A. , 2004, s. 108).

Öte taraftan bütün bir düğünü gözünden izlediğimiz Ömer, Tezel, düğüne gelmemesine rağmen Aysel ve Ali Usta hatta Yıldız ve Tuncer bile oldukça ayrıntılı şekilde okura takdim edilir. İçinde vücut buldukları sosyokültürel çevre ve koşullar, inandıkları değerler, kişilik ve kimliklerine yön veren olaylar, kırılmalar dikkatle aktarılır. Ön planda tutulan bu karakterlerin ortak özelliği inandıkları ve ümit ettikleri

ile yaşadıkları arasındaki uçurumun açıklığının onları bir krize, bunalıma sürükleyip çıldırının eşliğinde ince bir çizgiye getirip bırakmasıdır.

Herkes bu ince çizgide kendince bir tür narkozla var olmaya çalışmaktadır. Ömer Aysel'le tartışarak çıktığı evden Tezel'le birlikte alkole yönelir. Aysel, sürekli yapılacak bir şeyler bularak kendini eylemlere vurur ve tam bir eylemkoliğe dönüşür. Her türlü inanç ve bağdan kopmuş olan Tezel zaten bir alkoliktir. Ayşen; devrimci çevrelerden, anne ve babasından intikam almak için sevmediği ve sevemeyeceği biriyle evlilik kararı alır. Tuncer “burada yapılacak ne kaldı ki” diyerek Yıldız'ın sevgisine sığınıp doktora için Lozan'a giderek mekânsal bir değişiklikle yaşananları geride bırakmaya çalışır. Ki bir zamanlar yeterince sıkı bulmadığı hocası Ömer'le karşılaşınca yeniden ayıkır ve eski sancıları tekrar başlar (Ağaoğlu A. , 2005, s. 149). Dolayısıyla romandaki herkes Tezel gibi değil ancak Ağaoğlu'nun sahiden anlatmak istediği ve okura derin bir şekilde sunmak istediği çevre Tezel gibidir.

Gerici tipler için hayat ne şekilde akmaktadır, koşullar ve olaylardan bu insanlar nasıl etkilenmiştir? Ağaoğlu; o yığınla(!) pek ilgilenmemektedir. Yani yazarın ortaya koyduğu gerçeklik bir nevi sosyalist ve küçük burjuva gerçekliğidir. Dolayısıyla “İntihar etmeyeceksek içelim bari” gerçekliği bir ülke gerçekliği değil bir muhit, zümre ve sınıf gerçekliğidir. Bu aynı zamanda yazarın kişisel gerçekliğidir ki o dönem yaşanılanlar karşısında toplumun tepkisizliği sebebiyle kendini kaybederek “Ölü bunlar, ölü bunlar! Uyumayın, uyanın, heey uyanın!” diye bağıra çağıra, ağlaya zırlaya girdim kendi 'inime'. Hem de utanç içinde.” diye not düşer günlüğüne (Ağaoğlu A. , 2004, s. 134).

Buna benzer daha birçok olayın izini Ağaoğlu'nun hayatında sürebiliriz. Aysel ile Tezel'in ilişkisi Adalet Hanım'la kardeşi ressam Güner'in ilişkisine çok benziyor. Güner Sümer de Tezel gibi ablası Ağaoğlu'nun hareket içindeki saygınlığı sebebiyle çeşitli çevrelerde itibar görür. Sosyalist birisi olmasına rağmen oyuncu Güner Sümer tiyatrosunda burjuva oyunları oynattığı gerekçesi ile “en devrimci” bir grup tarafından “sille tokat” dövülür. Adalet Ağaoğlu, kardeşinin tepkisini “Adalet, bunlar çocukluk hastalığı, geçecek elbet” deyip hoş gördü onları.” şeklinde aktarır (Andaç, 2000, s. 151). Romanda da Ömer ders verirken Küba'nın iktisat politikalarını eleştirdiği için Tuncer'in başını çektiği devrimci öğrenciler tarafından kürsüden indirilince o da onları anlayışla karşılar. Güner de gerçek hayatta tıpkı Tuncer gibi bir kadına âşık olduğu için genç oyuncular tarafından devrime ihanetle suçlanır.

5.2.3. Marksist Ağaoğlu'nda Weberyen Tabakalaşma Modeli

Ağaoğlu, Marksist ideolojiyi benimseyen bir yazar olmasına rağmen romanda gerek tabakalaşmayı resmederken gerekse zümre veya sınıfları temsil eden karakterleri inşa ederken Marksist bir bakış açısını değil de Weberyen bir perspektifi benimser. Bunda Türk toplumunun sosyal yapısının açıklanmasında her şeyi iktisadi etkenlerle izah etme çabasında olan Marksist teorinin işlevsiz kalması etkilidir. Weber'in insanın metafizik boyutunu da hesaba katarak, aşkın olanın insanın fizik olanla kurduğu ilişkiyi de etkilediği düşüncesinden (Sunar, 2018, s. 138) hareketle geliştirdiği tabakalaşma modeli daha açıklayıcı görünmektedir. Weber, sosyal tabakalaşmayı açıklarken sadece ekonomik etkeni dikkate almaz. İktisadi konuma ilaveten toplum mimarisi içindeki statü ve siyasi organizasyondaki yerine nispetle temsil ve elde ettiği gücü de dikkate alarak sınıf, statü ve siyasi gücü de bir etmen olarak sayar (Weber, 1978, s. 926-927).

Romandaki karakterlerin neredeyse tamamına yakını ekonomik olarak aynı (orta ve üst-orta) sınıftan olmasına rağmen statü, siyasi pozisyon ve ideolojik tavır alışlar sebebiyle birbirinden farklılaşırlar. Asker, temsil ettiği gücün etkisiyle yani statüsü sebebiyle o günün koşullarında hiyerarşinin en üstündeki sınıf olarak resmedilir. Herkes ona yakınlığı nispetinde önem ve değer kazanır. Bu daha romanın ilk sayfasından verilen düğün davetiyesinde hissettirilir. Davetiye de kızın babası; avukat, müteşebbis ve iş adamı İlhan Dereli'nin herhangi bir unvanından bahsedilmeyip sadece "Babası- İlhan Dereli" olarak yazılmışken damadın babasının ismi "Babası- Tümgeneral Hayrettin Özkan" olarak yazılır (Ağaoğlu A. , 2005, s. 7). Düğün boyunca gelişmeleri kendisinden öğrendiğimiz Ömer, damadın adını bir türlü hatırlayamaz. Tam beş farklı yerde damadın isminin Ercan mı yoksa Ertan mı olduğunu sorar durur (A.g.e:7,9,20,90,106). Çünkü onun adının bir önemi yoktur. Damadın en önemli vasfı -hatta onu İlhan Dereli için damat, Ayşen için de eş adayı yapan şey adı veya adının temsil ettiği şahsı değil- bir generalin oğlu olmasıdır.

Yazar bu general vurgusunu Ömer'in gözünden düğüne gelenleri karşılayanların konumlanışında daha da belirginleştirir. Düğün sahibi olarak davetlileri karşılayanlar şöyle sıralanır:

Ayşen, Generalin oğlu, -Ertan mıydı adı? - kız tarafı ana ve baba olarak, oğlan tarafı General, Generalin karısı ve karısının kız kardeşi, karısının erkek

kardeşi olarak ayrıca; ayrıca bu erkek kardeşe bu erkek kardeşin karısı da önem sırasının az dışına itilmiş olarak, düğün salonunun giriş kapısı önüne dizilmişler, gelenleri karşıyorlar. İşte onlar. O damat dayısıyla o dayının karısı, bu sıraya yarım omuzla da olsa, ne denli katılmak isteseler boş. Rafa dizilmiş kavanozlar arasına fazla gelen kavanoz onlar. Rafin önü boş kalsa ileri fırlamış olacaklar ama, Müjgan'ın, gelin annesi Müjgan'ın yüzüne bakılırsa, -çok şükür, çok şükür, asansörden inenler rafin önünü tikiyorlar ve yine çok şükür, rafin gerisinde daha bir adımlık yer var da- bunlar, neyse geri itilmiş oluyorlar: Hem siz gidin canım, gidin. Sizin başka sıralarda başka yerleriniz var. Başka işlevleriniz. Burası reçel kavanozlarının yeri (Ağaoğlu A. , 2005, s. 9).

Bu tabloda sadece gelinin anne ve babası varken general tarafında generalin eşinin akrabaları bile karşılama grubu içerisine dahil olabilmıştır. Gelinin annesi bundan rahatsızdır ancak açıktan bir şey diyememektedir. Öte taraftan iktisadi olarak İlhan Dereli bir generalden daha güçlü bir konumda olmasına rağmen generalin dahil olduğu zümrenin statüsünden kaynaklı güç bakımından generalden daha geridedir. Bu dizilim veya protokolün resmi bir törende değil de toplumsal bir merasimde uygulanması o günkü sosyal yapı içerisindeki kurumsal mimariyi sunması ve militarizasyonun sivil alana yayılışının bir göstergesi olmak bakımından önemli. Yazar, sivil bir etkinlikte akrabalık ilişkisinin kurulduğu bir merasimde bile böylesi bir pozisyon alışın yadırgatıcılığını iktisat profesörü Ömer'in iç sesinden duyurur: “İlhan, Generalin bir omuz başı gerisinde duruyor. Müjgan, Generalin karısının bir ayak boyu gerisinde. Buna nasıl boyun eğiyorlar?” (A.g.e:11).

Müjgan da bir iç konuşmayla Ömer'e bunu şöyle açıklar:

Bir kez için. Bir kez için. Giriş çok sıkışık. Çok da gelen var, onun için. Bir kez için bir omuz boyu ve bir ayak boyu gerileyebiliriz. Kızımın hatırına. Kızımın mutluluğu için. Bugüne bugün General Generaldir, Generalin karısı da Generalin karısı. Yoksa Nuriye'nin de, o Generalin de dün ne olduğunu bizden iyi kim bilir? ... Bir akşam için, bir nikah süresince Nuriye'nin şu kadarıcık gerisinde durabilirim. Ne çıkar bundan? Yarın nasıl olsa yuvalarını yaparım. Nuriye'nin Nuriş hanımefendiliğini nasıl yerle yeksan ederim, görürsünüz. Dün koskoca bir mebus kızyken, bugün de İlhan'ın karısıyken ben, bir zamanların şalvarlı, başörtülü Nuriye'sini takar mıyım? (A.g.e:11).

Yazarın, karşılama heyetinin pozisyon almasını anlatırken tercih ettiği üslup ve kullandığı kelimeler, zümreler arasındaki gerileme de bir göndermedir.

5.2.4. Çiçeği Burnunda Burjuva: Dereli Ailesi

Burada avukat ve bir müteşebbis olan İlhan Dereli ve daha çok bir milletvekili kızı olduğu için evlendiği eşi Müjgan, yeni yeni belirginlik kazanmaya başlayan burjuvayı (üst orta ve üst sınıfı) temsil eder. Böylesi bir ilişki yahut muhasebeyle kurulmuş olan Dereli ailesi bu evliliğin meyvesi olan kızları Ayşen'i de yeni bir hesapla güvenliği ve geleceği için bir generalin oğlu ile evlenmeye icbar eder. Asker ailesinin bir adım gerisinde durmayı da daha sonra hesabı görülmek üzere konjektürel bir taviz olarak görürler ve şimdilik “bir ayak boyu gerileyebiliriz” şeklinde açıklarlar akademisyen Ömer'e.

Romanda İlhan Dereli ailesi burjuvayı/üst gelir grubunu temsil eder. İşçi sınıfını temsil eden Ali Usta devrimci gençlik liderlerinden Tuncer'e memleketlisi İlhan Dereli'yi şöyle tasvir eder:

Bir İlhan Dereli var. İşte, Ayşen'in babası... Şimdi Başkent'in büyük iş adamlarından, duymuşsundur. Arsa alıp arsa satar, bina yıkıp bina yapar; her yanda bir ayağı bulunsun diye, avukatlığını da elde tutar. Dış firmalarla ortaklığı, bunlardan birinin motor, parça temsilciliği (Ağaoğlu A. , 2005, s. 173).

Kardeşi Aysel ise İlhan'ı “Elçiliklerde, golf kulüplerinde boy göstermek dedin mi avukat; gazinolarda göbek atanların alınına para yapıştırmak dedin mi, taşra esnafından azma taşeron-inşaatçı, emlakçı -parçacı kesilen abim.” diye resmeder (A.g.e:84).

Ayşen ise annesini ve onun şahsında üst gelir grubuna mensup ailelerin yaşantılarını kültürel müktesebat ve beğeni düzeylerini şöyle betimler:

Ömer Abi, annem gibiler, bunlar, bale, opera gecelerine gidiyorlar saçlarını kabarttırıp ve ertesi sabah kahve içmelerde buluşarak rengi solmuş yüzleri, buruşuk gözkapaklarıyla, hantal elleriyle, ama o ellerin parmaklarından iki pırlanta, bir elmas, bir de her yıl değiştirilmiş, her yıl yeniden edinilmiş, her yıl birbirleriyle yarışarak, vitrinlere yeni konmuş yeni taşlardan, beyaz ya da sarı altından evlilik yüzükleri de eksik olmadan, dün gece Meriç'imizi seyrettik, şeyde, nerde seyretmiştik, canım işte o kocasını aldatan karının

nasıl rezil rüsva oluşunda, demiyorlar mı, boğacağım geliyor onları! .. Bizim eve asılan iki manzara resmi, bitaraf ressamların da olsa, sorun anneme, sorun babama, bakalım hangi tarafsızın resmiymiş bu, adım söyleyemez size! (A.g.e:14,15).

Müjgan ve onun gibiler bu paragraf aracılığıyla karikatürize edilir. Estetik kavrayışları, politik bilinçleri ve ahlaki düzeyleri indirgemeci bir şekilde toptan aşağılanır. Hanımlar sadece kocalarının kendilerine sundukları nesnelere dünyası üzerinden bir yarış ve tatmin arayışı içindedirler.

Müjgan, hayata ve toplum gerçeklerine karşı yalınkat bakışı sebebiyle eşi İlhan tarafından da tenkit edilir, küçümsenir. Müjgan'ın bir generalle hısımlıktan mutlu olması İlhan Dereli'yi kızdırır. Çünkü o iktisadi gücü yani paranın gücünü askerin gücünün üzerinde görür. Bir burjuva için üst düzey de olsa bir subay ailesinin uygun düşmediği kanaatindedir. Polis Ahmet'i kapının önüne parası sayesinde koymuştur. Bürokratlar ve memurları küçük hediyeler karşılığında kendine bağlamıştır. Şimdi bu generali de kendisine dünür yapan şey yine iktisadi gücüdür. Bundan sebep pek de memnun değildir ancak çok sevdiği kızı Ayşen yaptığı eylem sebebiyle içeriye alınınca aracı olarak bu generalden ricacı olmak durumunda kalmış ve kızını ancak o sayede çıkartabilmiştir. Bu ilişki sebebiyle de kızını general oğluna vermek zorunda kalmıştır (A.g.e:128).

Her şeyi yenmiş ben, İlhan, kızının düğününde içinin korkusunu, kuşkusunu belli etmemek için neler çekiyor, biliyor musun? Ayşen'i ötekilerin elinden sıyırdık ya, kimin kucacağına atarsak atalım, senin umurunda mı? Sana kalırsa, kız için en iyi kısmet, bugüne bugün bir general oğludur. Sanki o generaller ilelebet burda böylece kalacaklar. Yarın bu Ercan'ın yolu idama kadar gider belki, hiç belli olmaz. Ama sende bunları göreceğiz göz nerde ? (A.g.e:129).

Hayatı, hesabi bir refleksle kâr ve güç edinimi olarak okuyan İlhan Dereli askerlerin mevcut güç ve konumlarının da konjektürel olduğunu görebilmektedir. Askerin konumunun zayıflayacağını, prestijini kaybedeceğini ön görmektedir.

Çizilen İlhan Dereli tipi dönemin üst gelir grubunu temsil eden zümrenin gerçekçi bir temsilcisidir. 1960'larda başlayan ithal ikameci sanayi politikaları ile iyice palazlanan sanayi burjuvazisinin gelişimi büyük oranda ithalatın kısıtlanması sebebiyle yabancı yerli ortaklığı şeklinde geliyordu. İç piyasaya ürün sokamayan yabancılar ithalat

engelini yerli bir ortakla aşma yolunu tercih ediyordu. Yabancı firmalar teknik bilgiyi, yedek parça ve lisans gibi öğeleri temin ederken yerli ortak ise sermayenin bir kısmını karşılayıp işgücü ve dağıtım unsurlarını organize ediyordu. Ancak daha da önemlisi kritik görev ve konumlardaki nüfuzlu bürokrat ve kişilerle bağlantıyı sağlıyordu (Zürcher, 2000, s. 386-387). İlhan'la Paşa arasındaki ilişkide iş adamlarının bu rolüne vurgu var. Ayşen babası ile paşanın ilişkisini şöyle aktarır:

Hepsini, her şeyi birden anlatamazsam Tümgeneral Hayrettin Özkan'ı anlatırım. Babamla uzun uzun motor alışverişi konuştuklarını ... Bunu nasıl anlatırım? Babam hiç sevmiyor Hayrettin Özkan'ı. Yine de birlikte yemeklere çıkıyorlar. Yemeklerden dönüşte babam, şu adamın kuyruğunu bir kıstırsam, diyor (Ağaoğlu A. , 2005, s. 281).

5.2.5. Ticari Bir Partner Olarak Ordu

Sanayi burjuvazisi ile ordu arasındaki ilişki özellikle 1961 yılında Ordu Yardımlaşma Kurumu'nun (OYAK) kurulması ile birlikte daha da gelişir. OYAK kısa süre içerisinde otomotivden gıdaya, petrokimyadan inşaata çok karlı yatırımlar yaparak piyasaya doğrudan ticari bir aktör olarak dahil olur. 1972'ye gelindiğinde OYAK varlıklarının tutarı 300 milyon dolardır (Ahmad, 1995, s. 185). Dolayısıyla ordu ile burjuva sınıfı arasındaki bu düğün 12 Mart Muhtırası dönemindeki sınıf mücadeleleri ve ilişkilerin derinliğine dair bir göndermedir.

1961 anayasasındaki işçi sınıfına verilen geniş hak ve özgürlükler (toplu sözleşme, grev hakkı) ile 1960'ların ikinci yarısından itibaren bilinçlenip örgütlü mücadele ortaya koymaya başlayan işçiler, sanayi burjuvazisinde ciddi bir rahatsızlık oluşturur. Partiler, işçilerin desteğini alabilmek için iş adamı ve sanayicileri işçilerin taleplerini dikkate almaya çağırır. Siyasi aktörlerin burjuvaya yönelik baskısı yahut sanayi burjuvazisiyle iş birliğine yanaşmaması burjuvayı orduya yaklaştırır. Nihayetinde ise burjuva ve işçi arasındaki bu gerilim 12 Mart Muhtırası ile sermaye tarafında tavır alan ordunun müdahalesi ile çözülür (Ahmad, 1995, s. 187).

Orduyu temsil eden General Hayrettin Özkan'ın kendi düğünü de önemlidir. Eskiden belediye başkanı olup şimdilerde milletvekili olan Remzi Tarakçı'nın kız kardeşi Nuriye ile olan düğünü, o günkü sınıfsal mücadelede ordunun askeri bürokrasinin sivil bürokrasi ile uzlaşım sağladığının temsilidir. Ancak askeri ve sivil bürokrasi birlikteliği değişen koşullara bağlı olarak 27 Mayıs darbesinden sonra gittikçe

sermaye-ordu birlikteliğine dönüşmüştür. Ve 12 Mart Muhtırası daha çok sanayi burjuvazisinin arzuları istikametinde gelişmiştir.

1950'lilere kadar devletçi bürokrasi kendilerinin seçtiği ve oluşturduğu burjuva ile uyumlu olarak ilerlemiştir. Sanayi burjuvazisi ancak bürokratların müsaade ettiği oranda ve alanda gelişme gösterir. 1950'lerde Demokrat Parti ile kurdukları ittifakla beraber devletin ekonomi politikaları üzerinde söz sahibi olmaya başlarlar ve belirleyicilikleri sürekli olarak artar (Keyder, 2014, s. 156,157) Bir temsil yetkileri olmamasına rağmen içlerinde Vehbi Koç ve Nejat Eczacıbaşı'nın da bulunduğu bir grup iş adamınının 27 Mayıs darbesinden sonra kurulan koalisyon hükümetinin başı olan İsmet İnönü'yü ziyaret edip ona doğrudan kaygı ve beklentilerini ifade etmeleri bunun tipik bir göstergesidir. (Buğra, 2013, s. 194).

Davetlilerin karşılanması esnasında paşanın bir ayak gerisinde durmak suretiyle gösterilen saygı ve hiyerarşi, düğünün ilerleyen saatlerinde İlhan Dereli lehine esneyip bozulur. Burjuva ailesinin sermayesinin temsili olan Ayşen, sivil ve askerî bürokratların şahitliğinde ordunun korumasına bırakılır. Romanda neredeyse bütün bir düğünün muhabirliğini yapan Ömer, düğünün sonunda bu hısımlıktan sermayeye borçlu bir ordu, orduya tesir edebilen bir burjuvanın vücut bulmuş olacağını şöyle bir tablo ile nakleder:

Derken geri yatıp alnını Tümgenerale uzatacak. Paşanın eli bir türlü cebine gitmeyecek. Eli salt dansözün tombul beyaz bacaklarına gidecek. O zaman İlhan bir kez daha Hayrettin Özkan'ın yardımına koşacak. Gittikçe borçlanıyor Paşa. Her adım başı. İlhan tutup, on birinci banknotu dansözün alnına yapıştırıyor. Aynı anda Hayrettin Özkan'ın kulağına fısıldıyor: At şunun baldırına bir çimdik, Paşam!.. İlhan'ın kıskırtıcılığı kadının baldırlarına, göbeğine ve göğüslerine eklenince Paşa ne yapsın? Artık o zaman Hayrettin Özkan biraz daha borçlu kalacak. Ve müteşekkir. Dansöz, Paşa tarafından onurlandırılmış baldırını ovuştura ovuştura aile masasından uzaklaşırken Paşanın da şurasında usul bir pişmanlık: Bu düğün biter. O borçlar nasıl ödenecek? Paşa terliyordu zaten. Şimdi daha çok terleyecek (Ağaoğlu A. , 2005, s. 320).

5.2.6. Burjuvanın Tekinsiz Aydını

İlhan'ın karşısında kendini güçsüz ve güvensiz hissettiği tek zümre okumuş aydınlardır. Kardeşi Aysel'i de Tezel'i de hatta Ömer'i de sevmez. Ancak statüleri gereği kendi aile konumlarını bu zümreden insanların varlığı ile tahkim etmek ister. Diğer taraftan eniştesi akademisyen Ömer karşısında bir türlü rahat hissedememesinin arkasında da bu statü var gibidir.

Ben dışarda okumuş züppelere hep illet olurum zaten, bu da dışarda okumuşların en illeti. Bak şu Ömer' e bile o kadar illet olmamıştım. Hiç değil Aysel'in yükü üstümden kalkar, yerini yuvasını bilir, diye sevinmişim hatta. Efendiliğini hiç bozmadı, lakin ben hep bize tepeden bakıyor sandım durdum. Burdaki şu uzak duruşu yok mu yine, beni kendimden kuşkuya düşürüyor. Allah belasını versin!.. İçeri girince bu da, hadi İlhan, sen unut Aysel'in düşmanlıklarını, seni saymamasını, git kızını nasıl kurtardınsa bunu da kurtar, dedim kendi kendime. Nedense o cesareti bulamadım. Böyle bir şeye girişsem, Ömer beni öyle alçaltırdı ki, altından kalkamazdım. İnan olsun, içim yana yana, şunlara bir şey yapamadım, bir iyilik edemedim, diye diye bir köşede bekledim (Ağaoğlu A. , 2005, s. 129).

Hiçbirinden hazzetmemesine rağmen pazarlık dışı olan bu statüleri sebebiyle onlara saygı duyar, onaylarını almak ister ve yakınlıklarını arzu eder. Kardeşi Aysel ve Tezel'e düşmanlığının en büyük sebebi onun sahip olduğu gücü ve konumu saymamaları, hatta eleştirmeleridir. Onlara görmezden gelemediği statüleri sebebiyle saygı duyar fakat onaylarını alamadığı için kavga ve hakaret eder. Nitekim ancak sarhoşluğun verdiği bir cesaretle alkolün etkisinde olan Ömer'e yaklaşır koluna girebildiği bir anda kendisine bir şey soran emekli Albay Ertürk'ü bile tersleyerek içinden şunları söyler:

Defol yanımdan, diyor, çabuk defol! Ben şimdi bir profesörün kolundayım. Millet görsün, biz burnu havada, bizleri adam yerine koymayan aydın takımıyla istersek nasıl elense geliriz, görsün millet! Benim elde edemeyeceğim ne var be, ne var? İlhan'ın kolu hep kolumda. Sıkı sıkıya tutuyor beni. Hatta emekli albayı usulca yana itmekte bile bir sakınca görmeyerek topluluğa son görkemli tablosunu sunuyor (A.g.e:302).

Burada resmedilen tabakalaşma modelinde aydın ve sanatçı zümresini temsil eden akademisyen Ömer ile ressam Tezel akrabalıklarından çok temsil ettikleri zümrenin saygınlığı sebebiyle oraya çağırılmıştır. Müjgan da İlhan da her ikisinden hazzetmemektedir. Fakat iktisadi güçlerini kültürel anlamda bir statüyle tahkim etmek için onları ısrarla davet etmişlerdir. Aysel bunun farkındadır ve “Öyle ya, paçasına biraz Batı uygarlığı bulaşmış eski bir milletvekili kızının onuruna onur katacak bir profesör de bulunsun bu törende. Biraz okuyup yazmış, biraz oynayıp çizmiş kişiler de bulunsun. Oğlan tarafına 'bak bizde daha neler var' diyebilisin Müjgan” diyerek onların bu arzusunu reddetmek için de düğüne katılmamaktadır(A.g.e:13). Ömer ve Tezel'e de katılımlarıyla onların sınıfsal varlığını onayladıkları ve bir meşruiyet sağladıkları için sitem etmektedir.

Romanda iki tür çatışma var: İç ve dış çatışma. Dış çatışma, kabaca ideolojik olarak katı şekilde ayrılmış olan sağ-sol çatışması olarak ifade edilebilir. İç çatışmalar ise roman karakterlerinin kişilik ve kimliğiyle ilgili sorgulamalar, bireyin kendi ve taşrasıyla kurduğu ilişkideki sürtüşmelerdir. Romanın neredeyse tamamına yakını oluşturulan bu iç çatışmalara iç konuşmalar eşlik eder. Yazar özellikle Ömer, Tezel, Ayşen karakterleri üzerinden ortaya koyduğu bu iç mülahazalarla sol çevrelerin çeşitli alanlardaki tavırlarını resmeder.

Profesör Ömer'in solcu öğrencilerle yaşadıkları üzerinden sol hareketin bilgiye ve eğitime bakışındaki yanlışlığa, gençlerin eylemlerindeki fikri zeminin sığınağına ve onların sosyalist birikimle kurduğu ilişkinin sıhatsizliğine dikkat çeker. İktisat Profesörü Ömer'in, Mark'sın da eleştirilebilir olduğunu göstermeye çalışması, dersinde Küba ekonomisini tenkit etmesi sebebiyle Tuncer'e “Ooo, maşallah hocam, bakıyoruz Küba'nın ekonomisini de eleştiriyorsunuz artık. Sonra da sosyalist geçiniyorsunuz.” dedirtir. Devrimcinin derste değil daha çok eylemlerde boy göstermesi gerektiğine inanan genç lider “Ders yok arkadaşlar! Çıkın dışarı! Bu düzenin üniversitesini bitirip bu düzenin bir yerinde bir şey olmak istemiyoruz! Boşaltın burasını!” diye bağırır (A.g.e:149).

Gençliğinde eylemlere katılmış ve mücadeleye aktif destek vermiş ressam Tezel'in sergisine gelen radikal diyebileceğimiz iki gencin sergiledikleri tavır üzerinden de sosyalist gençlerin sanat ve sanatçıya bakışlarındaki sığılık tartışmaya açılır. Tezel'in bütün ümit ve inançlarını sarsıp onu alkolik bir nihilist olmasına iten süreci tetikleyen hadise sergide gerçekleşir. Tezel, İstanbul'un varlıklı kesiminden gelen ziyaretçilerden

bunalmışken içeri giren iki genci görünce “Bak bunlar çakı gibi devrimciler işte” diyerek sevinir ve onlara ilgi gösterir(A.g.e:45).

"Bunu, bunları siz mi yapıyorsunuz?"

"Bunu, bunları ben yapıyorum."

"Hani fabrika, hani işçi burda?"

"Efendim?"

"Hani emekçi sınıf? Emekçi sınıfı yapmayacaksanız hiçbir şey yapmayın daha iyi. Alanlara koşun, alanları onların direnmeleriyle, başkaldırılarıyla boyayın ... "(A.g.e:45).

Tezel’le gençler arasında tartışma çıkar. Gençlerden erkek olan "Hadi ... Hadi!.. Ağzınıza almayın bir de sosyalizmi ... " "O sizin yiyeceğiniz nane değil, anlaşıldı mı?" "Ya fabrikaları, işçileri konu edinirsiniz, ya biz bu resimleri..." diyerek Tezel’i tehdit eder. Tezel’in gençleri kovmak istemesi üzerine de kız Tezel’e bir tokat atar, erkek olan da yüzüne tükürür (A.g.e:46-47).

Sanatın araçsallaştırılıp bir propaganda aracı olarak sosyalizme hizmet etmesi gerektiği savının tenkit edildiği bu olayla yazar, dönemin sosyalist gençlerinin sanat anlayışındaki çarpıklık ve sığılığı ortaya koyar. Bu kurguya ilham olan olayların benzerini yazarın hayatında da görebiliriz. Sol görüşlü tiyatro oyuncusu kardeşi Güner, burjuva içerikli oyunlar oynadığı için sosyalist gençler tarafından yumruklanır. Ağaoğlu, bir oyun sonrası seyircilerle yapılan söyleşisinde yaşadığı benzer bir olayı ve gencin tavrını şöyle anlatır:

Seyircilerden biri parmak kaldırıyor, ayakta. "Sorum yazara olacak" diyor. Yağız bir delikanlı. Saçları kısacık kesilmiş, yüzü traşsız. Elinde bir kâğıt. Besbelli sorusu bu kâğıtta yazılı. Ses hırçın, hesap sorucu: Bu oyunda yaşlısı var, kızı var, anası oğlu var, neden bu oğlanı devrimci gence yenilmiş gibi gösterdiniz? Üstelik bir de sözde üniversiteden arkadaşları bir kız. (Elindeki notu zor okuyor, kekeliyor.) Ne kız ama! Burjuva. Ne işi olabilirmiş bir burcuvanın hakiki devrimci bir oyunda? Peki, işçi nerde? (Kâğıttan tane tane): işçi sınıfından tek işçi yok bu oyunda. (yumruk havaya kalkıverdi:) Kahrolsun burcuva! (A.g.e:276).

5.2.7. Sınıfsal Bir Mücadele Alanı Olarak Kültür

Ağaoğlu'nun kardeşi Güner Sümer'in ve kendi yaşamında benzerini gördüğümüz durumu romanına taşıması aynı ideolojik kavgaya gönül vermiş insanlar arasındaki bu beğeni ve kültürel farklılığın yarattığı çatışma ve beslediği ayrışmayı yazarın bu denli vurgulaması bir takıntı değildir. Kamusal alanı sınıflar arası mücadele alanı olarak gören Bourdieu, bu mücadelenin analizini Marxist teoride olduğu gibi sadece iktisadi olan üzerinden çözümlenmekle yetinmez buna kültürel olanı da ekler. Kullanılan üslup, tercih edilen spor türü ve eğlence araçları, sanatsal tercihler ve beğeni düzeyleri gibi çeşitli kültürel görünümünün temelinde de sınıfsal farklılıklar ve eğitim düzeylerinin de olduğunu belirtir. Sınıf yahut eşitsizlikleri kültürel görünümünden de bir çözümlenmeye tâbi tutar.

Bourdieu sınıfsal farklılık ve belirli eğitim düzeylerine karşılık gelen üç tür beğeniden bahseder: Meşru beğeni, ortalama beğeni ve popüler beğeni. Meşru beğeni, egemen sınıfların en üst eğitim düzeyine sahip gruplarınca temsil edilirken ortalama beğeni daha çok orta sınıflarda karşılık bulur. Popüler beğeni ise eğitim düzeyi düşük halk sınıflarınca tercih edilir (Bourdieu, 2015, s. 31-32).

Estetik deneyim, bilgiye dayalı olmaktan öte belirli olguların inşası ile vücut bulan bir algının husule getirdiği bir kavrayış, bir duyuş olduğu için saf şekilde herkeste aynı düzeyde bulunmaz. Bireyin içinde yetiştiği sosyokültürel iklimin bir hasılası olarak kültürel ve iktisadi sermaye yani sınıfsal mensubiyetle doğrudan irtibatlıdır. Herhangi bir kuramsal teori yahut ideolojik öğretinin tahsili ile elde edilemeyecek farklı birçok etkenin girdilerinin idrakiyle vücut bulan zevk düzeyindeki bu ayrışma ve farklılaşma aynı zamanda değişik ayrılıklara da işaret eder. Tüm ideolojik kaynaştırma harcına rağmen o yarık kapanmaz ve sınıfsal farklılığın göstergelerine dönüşür. Burada Tezel'in burjuva estetiği bağlamında daha sembolik ve ince duyarlılıklarla yaptığı tabloyu alt sınıf kökenli iki üniversiteli gencin anlamamasının arkasında da aynı düşünceleri paylaşıyor olmalarına rağmen anlaşılamamalarının arkasında bu ayrımlar vardır. Öte taraftan Tezel ve Ömer'in düğünde çalınan müziklerle ve katılımcıların eğlence anlayışıyla dalga geçmesinin kökeninde de benzer etkenler mevcut.

Üslup farklılıkları da benzer şekilde sermaye düzeyleriyle ilintili olup bir tabakalaşmayı belirginleştirip yeniden üretebilir (Bourdieu, 2015, s. 105). Ömer'in sarhoş olduktan sonra eşi Aysel'e en kızgın olduğu anda ona "Aptal karı!" demesine

yine kendisi şaşırarak “Ne diyorum ben? Aysel için 'Aptal karı' diyorum. Çok içtim, evet. Tezel' e bıraktım kendimi. Böylece, en incelmış yerlerden geçip gelen Ömer, halkına yaklaşıyor işte! İlk kez, hem de sevgili karısı için bir küfür kullanıyor.” diyerek üsluptaki bu değişimin işaret ettiği sınıfsal farklılığı çözümlüyor (Ağaoğlu A. , 2005, s. 295).

Tezel, Ömer, Aysel ve Ayşen burjuva geçmişlerinden kurtulup proleterleşmeye, alt sınıflarla kaynaşmaya çalışsalar da estetik düzeydeki beğeni, kavrayış ve duyuş farklılığı buna izin vermiyor. Kendilerini üreten kültürel vasat, silmek istedikleri ayırımı yeniden üretilip görünür kılıyor ve sınıfsal farklılığın koruyucu ve kollayıcısı oluyor. Öznelere rağmen sınıfsal ekoloji kültürel pratiklerle kendini başarılı şekilde savunuyor. Belki de Pierre Bourdieu'nun beğeniyi hayati mücadelenin en yoğun yaşandığı alan olarak görmesinin sebebi de budur (2015, s. 25).

Romanda yeni oluşmaya başlayan burjuva sınıfını temsil eden Dereli ailesi edindikleri maddi sermayeyi tahkim edecek bir kültürel sermayeden yoksun oldukları için yaşam pratikleri içinde boşluklar ve tutarsızlıklar oluşur. Ayşen'in kendi ailesi hakkında Ömer'e dert yanarken eylemlerinin altını dolduracak bilgi, görgü ve zevk yoksunluğundan bahseder. Evdeki tabloların ne muhtevasından ne de ressamının kim olduğunu bilemeyeceklerini, annesi ve arkadaşlarının gittikleri oyundan hiçbir şey anlamadıklarını söyler.

Aile ortamındaki sevgisizlik ve güvensizlikten bunalan Ayşen, üniversitede tanıştığı solcu arkadaşlarına ve devrimci harekete katılıp samimi olarak mücadelenin saflarında görev almak ister. Ailesinde bulamadığı sevgi ve samimiyet ortamını orada bulmaya çalışır. Ancak arkadaşları ona, ailesi ve sosyal sınıfı sebebiyle sürekli kuşkuyla yaklaşır ve onu daha derin bir güvensizlik ortamına sürükler. Hapse girdikten sonra babasının talebi üzerine Hayrettin Paşa'nın ricasıyla salıverilmesi ile hareket tarafından büsbütün kuşku duyulan biri haline gelir ve tamamıyla dışlanır.

Ağaoğlu, bu üç karakter üzerinden sol hareketin tabanını oluşturan devrimci gençlerin toplumla, akademiyle ve sanatla kurdukları ilişkideki yanlışları ortaya koyar. Bu üç yaklaşımın neticesi sosyalist çevrelerde güvensizlik, sığılık ve kabalık; muhataplarında ise yalnızlık, kırgınlık ve tükenmişlik olarak tezahür eder. Çünkü kültürel farklılıkların oluşturduğu algısal engeller; akademisyenin birikimini, ressamın yeteneğini mücadelesine katamamasına ve üst sınıftan insanların kitlelere karışamamasına,

anlaşılmamasına sebep olur. Bu da özellikle küçük burjuva aydınında sosyal boyutta bir muhatapsızlığa, bilişsel ve estetik düzeyde ruhsal bir yalnızlığa sebep olur.

5.2.8. Devrim Kadrosu: Aydınlar, Öğrenciler ve Subaylar

Bu üç düzlemde de yanlışı yahut sığılı sergileyenler üniversiteli genç devrimcilerdir. Türkiye’de bir aydın hareketi olarak oldukça erken sayılabilecek tarihlerde başlayan sosyalist hareket, şehirleşme ve sanayileşme oranlarının 1950’lilerden sonra yoğunlaşmasıyla birlikte nispeten kımıldansa da ancak 27 Mayıs’tan sonra hazırlanan 1961 Anayasası’nın oluşturduğu sosyokültürel ortamda bir taban bulabilir. O zamana kadar “son derece amorf” bir şekilde devam eden “sol”, aydınlar zümresince yaşatılır. Aydınların çağruları ancak ilk darbeden sonra hazırlanan yeni anayasanın ikliminde toplumsal bir taban bulabilir. Bu taban, işçilerden oluşan bir halk kitlesi değildir. Üniversite gençliğidir (Belge, 2008, s. 33). Özellikle burjuvanın şehirli çocukları ve taşradan üniversite okumak için gelen yoksul ailelerin çocukları bu aydın hareketine eklemlenir.

Türkiye’ye mahsus siyasi ve sosyal koşullar sebebiyle sosyalistlerin etkili bir kısmı da ordu ile de dirsek teması kurar. Özellikle Doğan Avcıoğlu ve çıkardığı *Yön* dergisine yakın sol çevreler bir işçi sınıfından mahrum olan toplumlarda ilerici aracı güçlerin duruma vaziyet etmesinin tabii olduğu düşüncesiyle orduyla iş birliği yapar. Böylelikle aydınlar, subaylar ve öğrencilerden oluşan devrimci hareket altmışların sonuna kadar işçilere soyut düzeyde bir temsil hakkı vererek ilerler. Ta ki sınıf bilincine erişmiş örgütlü bir işçi sınıfı ancak 1970 yılındaki 15-16 Haziran işçi eylemleri tüm muhataplara ilan edinceye dek. 12 Mart tüm bu gelişmelerin üzerine bir “balyoz” gibi iner ve hezimetini Türkiye’deki bütün sol gruplar yaşar (A.g.e:34).

İlerici aracı bir güç olarak görülen ordu siyasete dolaylı olarak müdahale etse de devrimci harekete doğrudan müdahale eder. Hem aydınlar hem de militan öğrenciler ciddi bir baskıya maruz kalır. Romanda yukarıda çizilen tablolarda aydınların öğrencilerden yana da umduklarını bulamadıkları ortaya konur. Eylem gücünü oluşturan taşralı yoksul aile çocukları hem burjuva kökenli militanları hem de hareketin zihin yükünü çeken küçük burjuva aydınına dışlayıp mücadeleye vaziyet eder bir pozisyona konuşlanır. Burjuva kökenli Ayşen’i kuşatabilecek sosyal görgü ve imkanlardan mahrum oldukları için harekete entegre edemezler. Ressam Tezel’in umduğu teorik sanat bilgisinden ve zevkinden mahrum oldukları için sanatçıyı

küstürürler. Profesör Ömer’i anlayabilecek zihni açıklık ve muhakemeden yoksun oldukları için söylediklerini takdir edemezler, sloganlarla düşünüp katı eylemciliğe dayalı bir mücadeleye soyunurlar.

Burada alt gelir grubundan gelen devrimci gençlerle burjuva kökenli ailelerden gelen gençler arasındaki sınıfsal bir çatışma ve gerilim de romanda sık olarak dile getirilir. Çokça gündem edilen ikinci bir gerilim ve çatışma ise kültürel anlamda birer zümre kabul edebileceğimiz aydınlar ile öğrenciler arasında yaşanır. Aydınlar, eski yetişme ve yaşam tarzlarından edindikleri sınıfsal müktesebat ve pratikler sebebiyle en ufak bir gerilim anında burjuvalık ithamına maruz kalır ve güvenilirlikleri sorgulanır.

Ağaoğlu’nun romanda Aysel, Tezel, Tuncer ve Ayşen üzerinden ortaya koyduğu yalnızlık, yabancılaşma, ümitsizlik ve güvensizlik ortamı gerçekte de sol hareket mensubu çevreleri derinden sarsmış ve yaşamlarını kalıcı şekilde etkilemiştir. Örneğin Murat Belge 12 Mart sürecinde Marksist bir genç olarak mücadelede yer alan ve yaşananları çok iyi kavrayan İsmet Özel’in Müslüman oluşunu bu sürece bağlar. 12 Mart’ı içerden kavramanın iyi bir örneği olarak gösterdiği “Kanla Kirilenmiş Evrak” şiirindeki “Ve şimdi birçok sayfasını atlayarak bitirdiğim kitabın / başından başlayabilirim.” dizelerini de alıntılıyarak “Bu olayı böylesine kanıyla canıyla yaşadığı için” Müslüman olmayı seçti der (Belge, 1976, s. 9). Özel’in yıllar sonra kaleme aldığı otobiyografisinin ithaf kısmına yazdığı şu ifadeler o dönemi yaşayıp derinden etkilenen bu çevrelerle ilgili olsa gerek.

Bu kitabı, intihar eden birkaç arkadaşşıma ve paranoyadan, şizofreniden mustarip birçok arkadaşşıma ithaf ediyorum. Onlar, öyle sanıyorum ki çağımızın (belki de bütün çağların) belâsını en yakından görecekt noktaya yaklaşmışlardı. Bu tehlikeli noktadan salim bir bölgeye adım atmaya yeltendiler belki; belki tekinsiz hareketleri yüzünden meşum bir darbeye devrildiler. Onlara isabet eden yıldırım bana çarpmadıysa, bunu önce şiir binasının saçağı altına sıçrayarak ataklığı göstermiş olmama ve sonra siyasi anlamda bir bağlanmanın hayat içindeki karşılığını arama çabasına borçlu olduğuma inanıyorum. Şiir ve siyaset, bana verilen tekinlikti (Özel İ. , 1995).

5.2.9. Arafta Bir Gönül

Romanda alt orta ve orta sınıfı temsil eden aile emekli subay Ertürk ve eşi Gönül’dür. Ertürk’e doğrudan söz hakkı pek verilmez. O; devletin, ordunun ve ailenin emrinde bir

erdir. Temsil gücü yüksek olan asıl karakter, Ertürk'ün eşi Gönül'dür. Emekli bir subay eşi olmakla küçük burjuva kabul edilebilecekken evlenmeden evvelki statüsü sebebiyle sürekli bir hizmetçi muamelesi görür. O diğerleriyle ancak üst sınıfın zahmetini paylaşabilir, zorlanacakları ve yapmayacakları ayak işlerini yapar, giymeyecekleri kıyafetleri giyer. Üst sınıfla aynı hizada duramaz, sürekli dışlanır. Ömer, onun konum ve eylemleri üzerinden ortada kalmışlığını şöyle tasvir ediyor:

Emekli albayın karısı bocalıyor. Henüz her noktada ve her yerde bocalıyor o. Doğduğu yerle Anadolu Kulübü arasında, şimdi giyindikleriyle dün çıkardıkları arasında, küçük kentle, büyük kent arasında, görmediği Kore ile görmediği Amerika arasında, paşalarla iş adamları arasında, tırnaklarını boyamakla iyi boyamamak arasında, kocasına kul olmakla onu kendine kul etmek arasında bocalıyor (Ağaoğlu A. , 2005, s. 125).

Gönül itilip kakılmasının sebebi olarak önce Remzi abisinin siyasi nüfuzuna, daha sonra da kendisine OYAK'ta iş ayarlayan eniştesi Hayrettin Özkan'ın askerî nüfuzuna giren eşi Ertürk'ü görür. Ertürk, Kore Savaşı'na katılmış, gazi olmuştur. Cuntacı Talat Aydemir'in albay kadrosundandır. Darbeyle bir terfi hesap ederken kalkışmanın başarısızlığı sebebiyle emekliye sevk edilen subaylardandır. Romanda İlhan'ın (sermaye) ve Hayrettin Özkan'ın (ordu) emir eri gibi hizmet eder bir pozisyonda verilir. Bundan sebep olsa gerek yazar onun adını Er-Türk yapar. Adının hem erkek kişi hem de en düşük rütbeli asker anlamına gelen “er” sözcüğü ile her erkeği bir asker olarak gören bir millet olan “Türk” milletin isminin birleşiminden oluşması da simgeseldir (Erkol, 2021, s. 199).

Ağaoğlu, alt gelir grubuna doğrudan temsil hakkı vermez. Gerçi Tuncer ve Ali Usta alt gelir grubundandır. Ancak sosyokültürel düzey ve çevreleri sebebiyle halkı doğrudan temsil edebilmekten uzaktır. Ali Usta sınıf bilincine erişmiş işçi grubunu, Tuncer ise solcu üniversite gençlerini temsil eder. Yine de romanda kültür ve gelir durumu bakımında toplumun alt katmanlarını oluşturan insanların yaşantılarına ilişkin en net görüntüler dolaylı olarak bu iki karakter üzerinden aktarılır. Tuncer ile Yıldız'ın yaptığı ilk yürüyüşün arka fonunu Ankara'nın yoksul ve çarpık gecekondu mahalleleri oluşturur. Ancak evlerin içine girilmez. Dışardan tasvirlerle yetinilir. Bu biraz Ağaoğlu'nun da bir üyesi olduğu sosyalist küçük burjuva aydın tipinin gecekonducuların içini bilemeyişiyle, halktan kopukluğuyla da ilgilidir.

5.2.10. Dindarların Birleştirici Gücü(!)

Romanda alt gelir grubu olarak verilen bir başka grup ise İlhan'ın memleketlileridir. Bu insanlar kılık kıyafetleri ile düğün ortamına uyum sağlayamamış dindar insanlardır. Gruba karşı herkes mesafelidir. Müjgan onların önlerde durmalarından rahatsızdır ve İlhan'dan onların en azından yerini değiştirmeleri için bir şeyler yapmasını ister. İlhan da onlara bakar ve içinden şöyle seslenir:

"Güler misin, ağlar mısın? İlahi hacı baba e mi? Yahu bir koca kentte, Anadolu Kulübü gibi koskoca yerde düğüne geliyorsun. Başından şu hacı takkesini çıkaramaz mısın? Karının, kızının başından şu örtüleri attıramaz mısın? E peki, yapamazsan, bari şöyle geri dur, desene ... Baksana herkes nasıl giyinmiş. İnsan biraz çekinir, değil mi?" (Ağaoğlu A. , 2005, s. 196).

Bu grubun varlığından tek rahatsız olan Dereli ailesi değildir. Ömer de grupla aynı mekânı paylaşmaktan rahatsızdır. Kısa bir süre için bile bu insanlarla yan yana gelmemek için asansöre binmekten vazgeçip yürümeyi tercih eder. Bu yönüyle onlarla aralarına en belirgin ve uzak mesafeyi koyan aydın sınıfını temsilen Ömer'dir.

Çıkarken kullandığımız asansörü, inerken kullanmak istemiyorum. Çünkü asansöre o sırada başları örtülü iki kadınla, tepesi takkeli adam biniyorlar. Hatta başı örtülü kadınlardan biri geri dönüp, düğün salonunun kapısına doğru, namazda selam verilirken iki yana tükürüldüğü gibi: "Tüh, ne şıllık olmuş Remzi'nin kız kardeşi o gavur ellerinde, tüh, tüh!.." diye tükürüyor (A.g.e:315).

Romanda ve düğünde varlıkları daha çok kılık ve kıyafetleri üzerinden bahse konu edilen dindar, taşralı halk kitlesi neredeyse hiçbir şey üzerine uzlaşamayan burjuva, ordu ve aydın zümresini ortak bakışta birleştiren tek unsur diyebiliriz. Türk Batılılaşmasının öncü mahfilleri olan asker, aydın ve sermaye elitlerinin varlığından ortak rahatsızlık duyduğu zümre taşralı, dindar-muhafazakâr çevredir. Yukarıda alıntılanan diyalog dışında da asla kendilerine söz hakkı verilmez. Bu zümre alt gelir gurubu olarak da tasvir edilmez aslında. Görülmek istenmemeleri ve görmezden gelinmeleri sebebiyle sınıf dışı bir kategoriye itilirler. Taşralı olmaları da merkezde yer tutamayacaklarına yerlerinin olamayacağına ilişkin önemli bir gönderme. Salonda da İlhan tarafından yani davet sahibi otorite tarafından göz önünden merkezden uzaklaştırılır.

Alt gelir grubu diyebileceğimiz sınıftan okurla doğrudan ve en uzun temas kuran karakter Ali Usta'dır. Peki Ali Usta kimdir? Romanda onu bize Tuncer tanıtır:

Ali Usta'yı tanımanızı isterdim. Onu tanıyanların insanımıza güveni artar. Ali Usta'yı tanıyan için, halkını sevmek soyut bir şey olmaktan çıkar...Gerçekte Ali Usta benim akıl hocam. Akıl verme yerine gösterme, laf yerine örnekleme. Ali Usta'dan öğrendiğim en büyük güzellik, en derin bilgi bu (A.g.e:165).

Ali Usta, kendini genç yaşta ölen kız kardeşinin iki oğlunu yetiştirmeye adanmış, devrimci, bilge bir elektrik teknisyenidir. Romanda toplumsal sınıfların mekânsal buluşma kavşağı düğünse, düğündeki birçok insanın mola yeri de Ali Usta'dır. Üstelik bu mekânsal birliktelik belli zorunlulukları ve görevleri içeren bir ritüel icabı iken Ali Usta'nın etrafında buluşmaları tabii bir sürecin sonunda gönüllüğe dayalıdır. Herkes onun yanında en doğal ve samimi haliyle mevcuttur. Mahallelinin de sevdiği ve saydığı bir kişi olarak sunulan Ali Usta, hem aydın- akademisyen sınıfı temsil eden Ömer ve Aysel'le hem de devrimci üniversite gençliğinin lideri olan Tuncer'le ve diğer militan gençlerle, hem toplum polisi yeğeni Ahmet ile hem de burjuvayı temsil eden İlhan'la etkileşime geçip diyalog kurabilen tek kişidir. Üstelik bunu kendi duruş ve ilkelerinden ödün vermeden düzeyli bir şekilde sürdürür.

5.2.11. Beklenen İşçi: Ali Usta

Romanın en sempatik karakteri de Ali Usta'dır. Ailelerin çocukları, eşlerin ve kardeşlerin birbiri ile iletişim kuramadıkları bu çatışmacı ortamda herkesle konuşabilen, herkesin güvenini kazanabilen ve herkesin muhabbet duyarak konuşabildiği tek kişi Ali Usta'dır. O düğüne gelmez ama bütün protokol, ışık ve çelenkleri aşarak varlığını düğüne gönderdiği kır çiçekleri ile Ayşen'e duyurur. Yeğeni polis Ahmet, İlhan'ın azarından sonra kulağındaki onun sesiyle bir vicdan muhasebesine girer. Ömer onu anar. Tuncer; düğünden sonra babasının dert ortağı, kendisinin akıl hocası olan Ali Usta'nın karşısına nasıl çıkacağını düşünür.

O devrimci gençlerin yaptığı hataların hiçbirini yapmaz. Kendilerini mücadelenin ana aktörü olarak görüp bütün zümreleri küçümseyen gençleri temsilen Tuncer'e "Sizlersiz olmaz, ama yalnız sizinle de hiçbir bok olmaz. "der (Ağaoğlu A. , 2005, s. 172). Aysel'e hayranlığı büyüktür. Ömer'le içten bir şekilde saygı duyarak konuşur. Aynı görüşleri paylaştığı yeğeni Murat için bir öğretmen-dayı iken arzusunun tersi bir istikamette saf tutan polis yeğeni Ahmet'e de sabırla doğruyu telkin eden bilgedir.

Sınıf ve statüsüne bakmaksızın Ayşen'i kucaklar. Tuncer'e temiz bir sevdanın mücadeleye mâni olmadığını, Yıldız'ın ailesinin hataları sebebiyle Yıldız'a sırt çevirmemesi gerektiğini söyleyen iyi bir akıl hocasıdır. O herkes için bir deniz feneri gibidir.

Berna Moran, 1980 yılına kadar verilen 12 Mart romanlarına toplumcu gerçekçilik anlayışının hâkim olduğunu söyler (1994, s. 33). Dar Zamanlar dörtlemesinde alternatif ve nesnel bir tarih anlatısı vaat eden Adalet Ağaoğlu da günlüğünde -1974 yılında kaleme aldığı satırlarda- toplumsal gerçekçilik, teorisyen ve ürünleri ile ilgili yorumlara yer verir. Kuramsal tartışmalardan öte somut ürünlerle meseleye katkı sunmak istediğini belirtir (Ağaoğlu A. , 2004, s. 254-257). Bir Düşün Gecesi'nde de bu anlayış çerçevesinde inşa ettiği kurgu ve karakterler ile dönemin siyasi, iktisadi, sosyal ve kültürel bütün dinamiklerini yansıtacak gerçek bir Türkiye fotoğrafı sunmaya çalışır. Fethi Naci "ilk kez 12 Mart'ı tarihsel yerine oturtan bir roman okuyoruz" diyerek onun romanda inşa ettiği kurgusal gerçekliğin dönemin koşullarını ve zihniyetini başarılı bir şekilde yansıttığından sitayişle bahseder (Naci, 2021, s. 423)

Sosyalist bir yazar olmasına rağmen Ağaoğlu, Türk toplum yapısının klasik anlamda Marksist bir sınıf tasnifine uymaması sebebiyle eserinde siyasi, iktisadi ve kültürel anlamdaki farklılıkların oluşturduğu katmanlaşmayı resmederken daha çok zümrelere, mesleklere, siyasi ve kültürel statülere nispetle bir tabakalaşma modeli çizer. Aydınlar, iş adamları, bürokratlar, askerler, siyasiler, üniversite öğrencileri, sanatçılar gibi zümreler üzerinden bir katmanlaşma resmi ortaya koyar. Bunları da Berna Mora'nın ifadesiyle ilerici ve gericiler olarak iki kategoriye ayırır. İlericilere (sosyalist bir ideolojiyi benimseyip mücadelesini verenler) hassasiyetle yaklaşır onları sosyokültürel gerçeklikleri içinde sunup olanca duyarlılığı ile anlamaya çalışır gerçekçi bir şekilde inşa etmeye çalışırken gericileri (asker, bürokrat, iş adamı) resmederken onları bu sanatçı duyarlılığından mahrum bırakıp yargılayıcı, indirgemeci ve çok kaba bir şekilde ele alır. Bu aşırı indirgemeci ve dikotomik yaklaşım yazarda sosyalist ideolojinin yarattığı bir normatif düşünce dezenformasyonun tezahürü olarak okunabilir ve dönemin aşırı kutuplaşmış habitusu içerisinde makul sayılmasa bile anlaşılabilir.

Dönemin tüm koşullarını dikkate alarak bütün bir Türkiye minyatürü sunmaya çalışan yazar bu minyatürün bir kısmında büyük bir empati ve ince bir işçilik sergilerken bir kısmında ise aynı büyüklükteki bir antipati ile özensiz ve kaba bir işçilik ortaya koyar.

İdeolojik mensubiyetinin beslediği bu tavır onun yapmak istediği, ortaya koymak istediği tarih anlatısını ve sunmak istediği sosyal gerçeklik fotoğrafını yaralar. Etik ve estetik olanın zaman zaman takdim tehir edildiği bu yaklaşım onun sanatçılığına bir gölge düşürmese de toplumsal gerçekçiliğine hanel getirir.

İdeolojik mensubiyeti ve taraftarlığı onu kahramanlarına yaklaşımında bir adaletsizliğe sürükler. Moran, Ağaoğlu'nun bu taraflı tavrını yazarın toplumun bir fotoğrafını vermekten ziyade amacının daha çok yaşananların Tezel, Ömer ve Ayşen'in şahsında nasıl bir kimlik ve kişilik sorununa yol açtığını göstermek ve temelde devrimci gençlerin yanlış tutumlarını eleştirmek olduğunu iddia ederek bu tavrın bir kusur olarak görülemeyeceğini ifade eder (1994, s. 40,41). Ancak Ağaoğlu günlüğünde Dar Zamanlar romanları için amacının bir kuşağın bütün bir hikayesini eleştirel bir şekilde anlatmak olduğunu ifade eder (Ağaoğlu A. , 2004, s. 54).

5.2.12. Askerin Konjektürel Ağırlığı ve Aydınım Müzmin Yalnızlığı

İlk bakışta Ağaoğlu'nun ortaya koyduğu tabakalaşma modelinin en üst katmanında ordu mensupları varmış gibi görülür. Sivil bir organizasyonun bile tüm süreçlerine sinen aşırı militarizasyon bu yargıyı destekler nitelikte. Bunun romandaki en ironik temsili davetlilerin sahnede Yedek Subay Marşı eşliğinde samba oynamalarıdır (Ağaoğlu A. , 2005, s. 304). Ancak romanın genel kurgusuna dikkat edildiğinde bütün bu zahiri emarelere rağmen düğüne ve gelişmelere vaziyet edenin hem askeri hem de sivil bürokrasiye derinden derine nüfuz etmiş olan iş adamı İlhan Dereli olduğunu görülür. Karşılımda damat babası ve düğünün ev sahibi olarak Tümgeneral Hayrettin Özkan bir adım önde dursa da içerideki işleyişte tüm süreci organize edip emirler yağdıran kız babası İlhan Dereli'dir.

Yazar İlhan Dereli'nin tavırları ve konuşmaları üzerinden ordu mensuplarının yükselişinin konjektürel olduğunu ihsas ettirir. İlhan hem siyasi ve askeri elitlerle hem de bürokratlarla ortaklıklar kurabilmiş ve hepsini düğününde toplayabilmiş biridir. Kızı Ayşen'in durumu sebebiyle bir askerin nüfuzuna başvurmak zorunda kalması sebebiyle icbar olduğu bu düğünden, generallerin istikbalinin belirsizliği sebebiyle karısının aksine bu akrabalıktan çok da memnun değildir. İlhan Dereli kendini/sınıfını tüm zümrelerin üstünde görür.

Romanda gelişmelerin büyük bir kısmını okura sunmaları sebebiyle çokça söz sahibi olup yer tutan kişiler Tezel ve Ömer'dir. Aydın zümresini temsil eden iki karakter de

en başta kendileriyle, sonra aileleriyle, mensup oldukları ideolojik çevreyle, toplumla ve en nihayetinde devletle çatışma halindedir. İş adamı olan İlhan'la hem ideolojik hem de bireysel olarak kavgalıdır. Özlemine duydukları işçi sınıfı henüz inkişaf etmemiştir. Halkla aralarında büyük bir kopukluk vardır. Öğrencilerle de anlaşamamaktadırlar. Burjuva geçmişlerinden edindikleri ve vazgeçemedikleri alışkanlık veya düşünüş biçimleri sebebiyle yeterince proleterleşememenin çelişkisini yaşarlar. En nihayetinde savundukları ilkeler ile yaşadıkları hayat arasındaki tezatları onları genel bir mutsuzluk ve ümitsizliğe, bir bunalım ve açmazın içine sürükler. Ancak yine de gelecekte ümit vardılar.

Devrimci mücadeleyi uzunca bir zamandır temsil eden aydınlardan ve henüz oluşmaya başlayan işçilerin temkinli sosyalistliğinden kurtarıp katı ve etkili eylemcilikleri ile sosyalizmin öncülüğüne soyunan gençler romanda en çok eleştirilen gruptur. Özellikle alt gelir grubundan gelen ailelerin çocuklarının liderliğinde örgütlenen üniversiteliler ne kendi aralarında ne aydınlar ne de işçi sınıfıyla sağlıklı bir iletişim kurabilmiştir. Çok fazla hata yapmışlar ve ağır bedeller ödemişlerdir. Burjuva kökenli olup Ayşen gibi mücadeleye katılmak isteyen gençleri dışlamışlar, daha bilgili ve deneyimli birisi olarak işçileri temsil eden Ali Usta'yla tartışmışlar, kaba düşünüş ve düşük sanat anlayışlarıyla Ömer ve Tezel'i yargılamış ve küstürmüşlerdir. Buna mukabil Tezel'i resimlerinde mücadeleyi yeterince ve doğru şekilde temsil etmediği için tokatlayan genç kız, kapitalizmin en önemli enstrümanlarından biri olan reklam filminde boy göstermiştir. Ömer'i, sistemin üniversitelerinde iktisat anlatmak suretiyle hocalık yaparak devrimci olunamayacağı eleştirisi ile kürsüden indirip, üniversite okumayı sistemin bir unsuru olmak olarak gören Tuncer bir milletvekilinin kızıyla evlenmek suretiyle Lozan'a doktora yapmaya gitmiştir. Yaşadıkları tüm bu savrulmalar gençleri hem bireysel hem de sosyal bir krizin içine sürüklemiştir.

Alt gelir grubundan insanlar romanda daha çok bir fon olarak verilmiştir. Ne otoritelerle ne de diğer sınıf temsilcileri ile doğrudan bir temasları yoktur.

Ali Usta'nın şahsında temsil edilen işçiler, sınıfsal ontolojileri ile rabıta kurup bir sınıf bilinci farkındalığını mümkün kılacak vasattan yoksun görünür.

Fethi Naci, Bir Düşün Gecesi'nde Ağaoğlu'nun roman kişilerinde "toplumsal temsil niteliği olan" gerçek kişiler ortaya koymayı büyük oranda ustalıklarla yaptığını ifade eder. Ancak romanın farklı bölümlerinin farklı kişilerin göz ve ağzından sunulması

esnasında bazı hatalar yapıldığını vurgular. Mesela İlhan'ın annesi Fitnat Hanım'ın ağzından verilen bir cümle için "Söyleyemez Fitnat Hanım bu tümceyi, bu aydın tümcesini." der (Naci, 2021, s. 424).

Romanda benzer bir itirazı en çok işçi sınıfını temsil eden Ali Usta için yapmak gerekir. Ali Usta tipinin o günkü işçi sınıfının temsil edecek bir gerçekliği var mıdır? Ali Usta'yı döneminin iktisadi, kültürel ve sosyal koşulları mı inşa etmiştir, yoksa toplumcu gerçekçilik bağlamında yazar mı diye baktığımızda karakterin daha çok yazarın bir ürünü olduğunu görürüz. Onu tarihsel dinamik ve koşullar içinde doğan ve olan bir karakter değil de ideolojik bir perspektifin yapaylığında vücut bulmuş bir tip olarak buluruz. Yani tarihi ve toplumsal koşullar tarafından inşa edilmiş olmayıp yazarın ideolojik arzuları tarafından imal edilmiştir. Bir gerçekçilikten ziyade Ağaoğlu'nun devrimci romantizminin olumlu kişisi olan Ali Usta tipi Türkiye'deki işçi sınıfı gerçekliğini aşar. Konuşmaları, akıl yürütme biçimi, politik ve sosyal çıkarımları bir işçiden ziyade aydın sınıfını anımsatır. Yanlış resmedilen bu işçi tipi belki de gerçek işçinin ıskalanmasına, onu otantik varlığı ile kabullenememiş sebebiyle aydın ve öğrenci sınıfı arasındaki rabitanın kurulamayışının gerekçesi olmuştur. Aşırı estetize ve mistifike edilmiş eşkal resmi sebebiyle varlığı/doğuşu fark edilememiş ve kuvözde ölüme terk edilmiş olabilir. Türk romanında uzun süre gerçek bir işçi görememekten yakınan Fethi Naci, bu durumun 12 Mart romancılarının ortak bir kusuru olduğunu ifade eder.

Küçük burjuvaları çok iyi anlatan Sevgi Soysal, Adalet Ağaoğlu, Pınar Kür gibi romancılarımızın, işçilerden söz açtıkları zaman, ortak bir tutumla, işçileri idealize ettiklerini görüyoruz; Yaşar Kemal köylüleri kusurlarıyla da anlatır, oysa bu romancılarımız işçilere kusur kondurmaktan korkar gibidirler; sanki o işçiler bu toplumun ürünleri değil! (Naci, 1990, s. 335).

Adalet Ağaoğlu, konu edindiği tarihi aralıktaki sosyal gelişim ve dönüşümleri oldukça gerçekçi bir bağlam içerisinde kurgulayarak somutlaştırmaya çalışmıştır. Dönemin zihniyetini bir fikir olarak okura sunmak yahut metne yedirmekle yetinmeyip hâkim olan zihniyetin sosyal kurumlar üzerinden toplum mimarisini nasıl şekillendirdiğini, bireyin davranış setlerini ve düşünce evrenini nasıl etkilediğini edebi bir üslupla yansıtmıştır. Böylece düşünce ve duygunun oluşturduğu daha sahici bir bütünlük ile dönemi kavrama, toplumu yahut değişimi izleme imkânı sunmuştur. Bununla birlikte dönemde keskinleşen ve kutuplaşan ideolojik ayrışmanın tabii bir yansıması olarak

yazarın dürbünün tersinden baktığı sağcı muhafazakâr karakterlerdeki muğlaklık dikkat çekicidir. Bu dalisti yaklaşımın neticesi olan karikatürize edilmiş karşıt zümre anlatısı onun toplum analizini ve sunduğu gerçeklik fotoğrafını aksatan temel unsur olmuştur.

5.2.13. Ağaoğlu'nun Dar Zamanlar'ı

Adalet Ağaoğlu genç Türkiye Cumhuriyeti'nde kendisinin de ilkokuldan mezun olduğu yıla tekabül eden 1938 ile 1984 yılları arasında yaşanan olayları konu edindiği nehir romanlarına (*lmeye Yatmak, Bir Düğün Gecesi, Hayır, Dert Dinleme Uzmanı*) *Dar Zamanlar* dörtlemesi adını vermiştir. "Cumhuriyet'in Hayatı: Roman!" (Ağaoğlu A. , 2005, s. 28) diyerek yazmak istediği alternatif Türkiye tarihi için verili olanı reddederek her şeye yeniden farklı şekilde bakarak araştırmalar yapar . Orhan Pamuk (2011, s. 15,16), romanlarını yazarken daha baştan bütün yazım aşamalarını ayrı ayrı düşünüp tartarak bir plan dairesinde yazan yazarları "düşünceli romancılar" olarak adlandırır. Adalet Ağaoğlu bu tür yazarlara verilebilecek en iyi örneklerden biridir. O her şeyi bile isteye bir işlev için kullanır. Yer yer belgesel roman özellikleri de sergileyen bu roman setine de "*Dar Zamanlar*" terkihini ad olarak tercih etmesinin arkasında da tamlamanın farklı anlamları ihtiva edecek zenginliği barındırması olsa gerek. Dar zaman, hem etin zamanları yani kriz zamanlarını anlatmak için kullanılır hem de kısa zaman aralıklarını. Bu üç romanda da yazar hem çok dar zaman aralıklarını hem de önemli kırılımların yaşandığı genii tarihi aralıkları konu edinir. Kısacık zamanlara böylesi genii tarih aralıklarını sığdırmak için cesur bir şekilde ve büyük bir farkındalıkla o zamana kadar edebiyatımıza hâkim olan roman biçimi ve anlatı tekniğinden ayrı bir yol izlemeyi tercih eder.

Edebiyatımızda roman daha çok olay aktarmacılığı biçiminde gidiyor. Tek izgi. Çok boyutluluk gerek. Toplum-birey i içeliği, etki-tepki bütünlüğü düz çizgide sağlanamaz ki. Roman zaman içinde oynamalar, birbirini yankılayan kanallarla kurgulanmalı. Alışılagelmiş biçimi tersyüz etmeliyim. Derinlik boyutunu gzden kaırmamalıyım (Ağaoğlu A. , 2004, s. 39).

An, yüklüdür. Hiçbir an, öncesi ve sonrası olmadan anlatılamaz. Kendinden evvelki zamanın bütün hlasası da selefi olduğu sonraki vaktin terbiyesi de onda içkindir. Dar bir zamana yeterince yoğunlaşabilen her zihin anda cem olmuş genii aralıkları, düşüş ve yükselişleri ayırt edebilir. Ağaoğlu, *lmeye Yatmak*'ta bir saat yirmi yedi dakikalık

zaman dilimi içerisinde 1938-1968 aralığında yaşanan olayları anlatır. *Bir Dügün Gecesi*'nde ise 26 Kasım 1972 tarihinin saat 19.00'undan sonra gecenin ilerleyen saatlerine kadarki aralıkta 1968'ten 1972'ye kadar geçen zamanı. *Hayır*'da ise bir günün dar bir vaktinde 1984 yılına kadar yaşananları konu edinir. Yani *Dar Zamanlar*'da tarihsel koşulların inşa ettiği karakterlerin yaşadıkları üzerinden Türkiye Cumhuriyeti tarihinin önemli dönüm noktalarını ve kriz anlarını içeren geniş tarihi aralıkları okuruz.

Ölmeye Yatmak'ta iki farklı dünya görüşünü; Osmanlı'yla Türkiye Cumhuriyet'i, devletle gelenek, dindarlık ile sekülerlik, Doğu ile Batı arasında sıkışmış aileleri konu edinir. Devletin bütün ideoloji ve zor aygıtlarını kullanarak cumhuriyet nesli olarak yetiştirmek istediği çocukların devletle aile, öğrenciyle evlat, yurttaşlıkla birey olmak arasındaki sıkışmışlıklarına eğilir. Doçent Aysel'in geleneği temsil eden Osmanlı bakiyesi babası Salim ile Batılı dünya görüşünü ve cumhuriyet ideolojisinin neferi olan öğretmen Dünder arasında kalışını, adanmış Kemalistler olsun istenen kuşağın üniversite sonrası komünistlere dönüşüşünü anlatır. Yani Allah'la devlet arasında kalan aileler ile devletle aileler arasında kalan gençlerin araftaki hikayesi üzerinden dönemin fotoğrafını gerçekçi olarak verir.

Dörtlemenin ikinci romanı olan *Bir Dügün Gecesi*'nde ise arafta daha fazla yaşamaya tahammül edemeyen gençlerin başka dünyalara yönelip aile ve devlet dışında üçüncü bir yol açmak adına farklı eşikleri yoklayıp başka kapıları çalmak isterken başlarına gelenleri anlatır. Bu romanda Ağaoğlu "bir ideolojinin emir erleri" (2004, s. 7) dediği ilk kuşağın yanına ve biraz da karşısına Cumhuriyet'in ikinci kuşağını da getirir. İlk kuşak artık iş adamı, avukat, işçi, bürokrat veya akademisyendir. İkinci kuşak ise talebelik çağlarını yaşamaktadır.

İlk romanda aileler ve cumhuriyetin ilk kuşağının krizleri anlatılırken *Bir Dügün Gecesi*'nde o zaman Türkiye'sinin aydınlar zümresini oluşturan ilk kuşağın bunalımları ve bu aydınların ikinci kuşakla karşılaşmaları yer alır. 12 Mart'la gelen militarizmin tüm kurumlara hâkim olduğu, güvensizliğin karı koca arasına bile sızdığı bir zaman ve iklimde gerçekleşen düğünün konu edildiği roman temelinde dönemin aydın zümresinin yaşadığı bunalımı ve aydın sınıfını merkeze alır. Diğer meslek, zümre, sınıf ve olayları aydının gözünden verir. Başka tabaka ve zümreden anlatıcıların da sesinin duyulduğu olur fakat çok kısa süreliğine ve kısık sesle.

Toplumun çeşitli katmanlarından (siyasetçi, iş adamı, general, bürokrat, işçi, ev hanımı) farklı statülere sahip pek çok insanın etik ve estetik düzeyleri, derinlik ve sıgıllıkları, ilericilik ve gericilikleri kıymet hükümleri sosyalizm tarafından belirlenmiş olan bu aydın tipi tarafından tayin edilir. Kendisinde herkese dair hüküm biçme payesini verili olarak gören aydın zümresi ise 12 Mart öncesinde yaşanan süreç ve sonrasındaki koşullar sebebiyle derin bir bunalım yaşarken çizilir. Neredeyse tamamının sol görüşe mensup veya muhip olması sebebiyle çoğu kovuşturmaya tabi tutulup yargılanmış ve hapse girmiş olan bu zümre inandıkları ve mücadelesini verdikleri kavgayı kaybetmiş olmanın hüznü, toplumdan bekledikleri desteği görememenin hayal kırıklığı, devletten gördükleri aşırı baskı ve şiddetin yarattığı öfke ve korku, dönemde oldukça yoğun çalışan ihbar ve iftira mekanizmasının karı koca arasına bile taşıdığı güvensizlik duygusu sebebiyle -kendileri dahil- aileleri, zümreleri, yoldaşları, sermaye sınıfı ve orduyla; hasılı bütün bir toplum ve devlet kurumlarıyla derin bir çatışma halindedir. Bu yalnızlık ve açmazı Ağaoğlu 7 Mayıs 1969'da laik Cumhuriyet'i savunmak adına yapılan yürüyüşteki gözlem ve düşünceleri üzerinden şöyle aktarıyor.

Yüründü. Anıt Kabir'e doğru: Laik Türkiye Cumhuriyeti'ni(!) savunuyoruz. (. . .) Söylemem akıllılık mı, aptallık mı? İşte söylüyorum. Başımız sıkışınca Atatürk. Atatürk yetiş! Bu kısır döngü, içine sıkışıp kaldığımız bu akvaryum ne zaman aşılacak? Bir yandan onun açtığı kapıdan geçmeye kalkıyor, daha geçerken iki çelme üç namluyla geri püskürtülüyoruz: Atatürk yetiş!.. Beri yanda: "İşçiler neredesiniz, koş gel!"ler . . . Taban nerde? Orada ne var? İşçileşememiş köylü. Sivil ve özellikle askerden üretimsiz bürokrat. Halim yanımda yürürken: "Kendimi vitrine konmuş gibi hissediyorum" dedi durdu. İki yanlı kaldırımlarda 'halk' bizi seyrediyor. Onlar tarafından yürüyüşe katılım, yok denecek kadar azdı (A.g.e:27,28).

5.2.14. Mevzi ve Tahkimat

Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi*'nin daha girişinde kız tarafı ve erkek tarafının salona gelenleri karşılamak için konumlanışlarını bir savaş üslubuyla "taraf", "geri çekilmek" ve "boyun eğmek" gibi çatışma durumunu anımsatacak kelime ve terkiplerle anlatarak salonun yani kamusal alanın sınıf, zümre veya statüler arasında bir mücadele alanı olduğunu ihsas ettirir. Her aile kendi taraflarını tahkim etmek üzere farklı sınıf ve statüden akrabalarını oraya davet eder. Aydın zümresinin bir temsilcisi olan Aysel, sırf

bu yüzden İlhan Dereli ile aynı tarafta (aydın ve sermaye) olmamak için düğüne gelmez ve katılan eşi Ömer ve Tezel'e de kızıp gönül koyar.

Düğün sahibi üst tabakadan iki aile olduğu için salona toplumun her kesiminden insan katılır. Gönderilen davetiyenin üslubundan başlayıp, mekânın tercihi ve düzenlenmesinden, katılımcıların kıyafet ve konuşurken kullandıkları sözcüklere varıncaya kadar her yerde izi sürülebilecek bir hiyerarşinin varlığı okura güçlü şekilde hissettirilir. Ağaoğlu, romanda bu hiyerarşi üzerinden bir toplum mimarisi kurar. Bunu dönemin koşul ve gerçekliğine çok uygun bir şekilde daha çok meslekleri, statüleri, zümreleri dikkate alarak yapar. İlk bakışta herkesin subay marşıyla halay çektiği düğündeki bu modelde hiyerarşik sıralamanın en üstüne askeriye yerleştirdiği zannedilir ancak gece ilerledikçe ve olaylar geliştikçe kalabalığın yani bütün zümre ve grupların orkestrasyonunun sanayi burjuvazisini temsil eden İlhan Dereli tarafından yapıldığı, iş adamının asker ve sivil bürokrasiyi nüfuzu altına aldığı fark edilir. Memleketlileri dindar grubun nereye oturacağına, Profesör Ömer'in masaya ne zaman gelmesi gerektiğine, polis Ahmet'in yerinin neresi olduğuna vs. hep o karar verir. Hatta Anadolu Kulübü gibi bir yere dindar grup ancak İlhan Dereli'nin davetlisi olarak girebilir.

Çizilen tabakalaşma modelinde askerin en üste olduğu yanılsamasının iki sebebi vardır. İlki askeriye'nin mevcut pozisyonunun evvelden tesis edilmiş düzenin bir uzantısı olarak azalsa da ağırlığının sürmesi, ikincisi ve daha önemlisi ise 12 Mart gerekçesiyle ordunun ara rejimin iktidar yapısındaki etkinliğidir. Generalin bir omuz gerisinde duran İlhan'ın ve general eşi Nuriye Hanımın bir ayak gerisinde bekleyen eşi Müjgan'ın buna nasıl boyun eğdiklerini soran Ömer'e Müjgan bunun konjektürel olduğunu ve daha sonra hesabı görülmek üzere verilmiş bir taviz olduğunu ifade eder.

İlhan Dereli'nin mülahazaları ve duruma vaziyet etmedeki belirleyiciliğinden anlaşılıyor ki bu model konjektürel olarak oluşmuş geçici bir model. Ondan sebep de bunu kalıcı zanneden eşi Müjgan'ın kızını bir general oğluyla evlendirdiği için mutlu olmasına kızar. O geçici mevcut güç hiyerarşisinden ziyade kalıcı olarak tesis olunacak modeldeki yerini tahkim etmek üzere pozisyon alma derdinde ve modelin genel yapısının mimarı olmak arzusundadır ki gelişmelerin istikameti sermayenin nüfuz alanının gittikçe genişlediği ve derinleştiğini gösteriyor.

Burjuvanın gittikçe gücü kendinde toplamaya başladığını ve tüm sınıf ve zümrelerin üstünde bir yere doğru gittiğini Aysel, İlhan'la tartışmasında şu cümlelerle belirtir.

Yarın çok sıkıştırsanız askerin silahını bile satın alırsınız siz. Her şeyi satın almaya bir kez alışınca, bu memleket sahipsiz, tapusuz bir toprak parçası çünkü, bir kez el koymaya başlayınca askeri de alırsınız ve namluların ucunu öz kardeşlerinize bile çevirirsiniz! (Ağaoğlu A. , 2005, s. 124).

Ağaoğlu burjuvanın askeri borçlandırdığı bu düğündeki karşılaşmalar üzerinden oluşturduğu toplum minyatürünün değişim ve gelişim yönüne işaret eden simgesel değeri olan durumlara da yer verir. Zümreler veya sınıflar arasındaki yakınlık veya taraf tutuşlar bu gelişimin yönünü gösterir.

İlhan Dereli, ara rejim döneminin olağanüstü koşullarının icbarıyla kızını şimdilik asker birine verse de bunu sivil bir bürokrat olan arkadaşı banka müdürünün şahitliğinde yaptırır. Bu iş adamları ve bürokratlar arasındaki yakınlığa bir göndermedir. Tümgeneral Hayrettin Özkan'ın şahitliğini ise yine bir askere Korgeneral Rıfat Paşa'ya yaptırır. İş adamı, tek kızını yani tüm sermayesinin tek varisini sivil bir bürokratin şahitliğinde askerin güvencesine aldırır. Bu görüntüyle yazar burjuvanın hem siyasi hem de askerî iktidarla hısımlık kurduğu bir masa oluşturur. Öte taraftan generalin şahidini bir tümgeneral yaparak askerin kendi kendine yeter görünümünün arkasında yaşanan yalnızlaşmayla gelen bir tür etkisizleşmeye dikkat çeker.

Burjuva, aynı zamanda orta sınıfı oluşturan zümreleri de kendine tabi olması ve otoritesini kabul etmesi çizgisinde eşitler. Alt orta sınıfı temsil eden Albay Ertürk ve eşi Gönül'ü, memur polis Ahmet'i kendilerine hizmet etmek hususunda itirazları olmaması ve çok öne çıkmamaları veya kendilerine tayin edilmiş sınırı aşmamaları kaydıyla yanında, yöresinde tutar. Ancak orta sınıfın ara katmanını oluşturan albay emeklisi Ertürk ve eşi Gönül gibileri birtakım yakınlıklar gereği üst sınıfla aynı hizada durmaya kalkışırsa o zaman tartaklanarak yerine itilir.

İşte onlar. O damat dayısıyla o dayının karısı, bu sıraya yarım omuzla da olsa, ne denli katılmak isteseler boş. Rafa dizilmiş kavanozlar arasına fazla gelen kavanoz onlar. Rafın önü boş kalsa ileri fırlamış olacaklar ama, Müjgan'ın, gelin annesi Müjgan'ın yüzüne bakılırsa, -çok şükür, çok şükür, asansörden inenler rafın önünü tıkıyorlar ve yine çok şükür, rafın gerisinde

daha bir adımlık yer var da- bunlar, neyse geri itilmiş oluyorlar: Hem siz gidin canım, gidin. Sizin başka sıralarda başka yerleriniz var. Başka işlevleriniz. Burası reçel kavanozlarının yeri (A.g.e:9).

Yahut orta sınıfın alt katmanını oluşturan Polis Ahmet gibi bir tür sarhoşlukla yanııp kendisine gösterilen yeri ve görevi terk edecek olursa derhal ayıktırılır.

İlhan elinin tersiyle kovalıyor Polis Ahmet'i. Delikanlı, olduğu yerde sallanırken de buyruklarını sıralıyor; "Yerinde dur, yerinde, anladın mı? Ne fazla ne eksik!.. Çizmeden yukarı çıkma, işte bu kadar! (A.g.e:41).

5.2.15. Sarhoşlukla Gelen Birliktelik

Romandaki sınıf kurgusunda burjuva bir tek orta sınıfın üst katmanını oluşturan aydınları istediği yere çekemez. Bundan sebep de onlara karşı “öfkeyle donanmış bir saygı” besler (Ağaoğlu A. , 2005, s. 302). Bu iktisadi elitler ile kültürel elitlerin çekişmesi yahut Bourdieu'nun kavram setiyle ifade edecek olursak iktisadi sermaye ile kültürel sermayenin çarpışmasıdır. Romanda bu iki sermaye ancak burjuvanın ikram ettiği kalitesiz içkiyle ikisi de sarhoş olunca kol kola girebilir. Ayıktıklarında herkes yine aynı yerine dönecektir. Orta sınıf, burjuvanın kendilerine bakışının farkındadır. Ancak karşı çıkacak söylem ve eylem cesareti veya imkanından yoksundur. Polis Ahmet kendisini azarlayan İlhan Dereli'ye hiç de mahcubiyet hissetmeden sert şekilde bakar. Alt orta sınıfın temsilcisi Gönül “Bunlar bizi hep uzak tutarlar zaten. Hizmetçileriyiz sanki. Dolma sardıracaklar mı, mantı açtıracaklar mı, varız. Düğünde, bir yeğenimizin düğününde onlarla yan yana sıraya dizilmeye gelince, yoğuz.” der (A.g.e:120).

Romanda orta sınıfı temsil eden aydınlık zümresiyle alt tabakadan gelen insanlar birkaç yerde karşılaşır. İlki ressam Tezel'in açtığı sergiye gelen alt sınıftan oldukları kılık kıyafetlerinden belli olan devrimci öğrencilerdir. Küçük burjuva aydını olan Tezel onlara ideolojik ortaklıktan kaynaklı bir sempatiyle özel bir alaka gösterse de beğeni düzeyindeki farklılıklar sebebiyle aralarında çatışma çıkar. Tezel onları kovar onlar da Tezel'e fiziki şiddet uygular. Tezel'in alt sınıftan insanlarla ikinci karşılaşması ailesiyle bir gün daha az vakit geçirmek için abisinin kendisine düğünden bir gün evveli için aldığı uçak biletini satıp paranın bir kısmını kullanıp diğer kısmıyla otobüs bileti alması sebebiyle gerçekleşir. Tezel otobüsün en arkasına oturur ve uçakla gitse karşılaşmayacağı alt sınıf kökenli bu insanlarla ilgili mülâhazalarda bulunur.

Dünyalarına çok uzak olduğu bu insanlardan en uzağa en arkaya bir başına oturur ve onlar hakkında kaba yorumlarda bulunur. Yazar böylesi bir kurguyla aydın zümresinin halkla aynı araca binse bile onlarla yan yana dur(a)mayacağı ve dur(a)madığı gerçeğini ortaya koyar.

Ağaoğlu'nun sınıfsal farkların öyle kolay silinemeyeceği mesajını en güçlü şekilde verdiği örnekler aydınlar zümresiyle diğer sınıf veya zümreler arasında yaşanan olaylarda değil daha çok sınıfsız bir toplum istenciyle aynı kavgaya gönül vermiş gençler arasında ortaya çıkan tartışma ve durumlar üzerinden verir. Arkadaşları ile birlikte -ODTÜ'de Amerikan büyükelçisinin aracının ateşe verildiği- eyleme katıldıktan sonra gözaltına alınan Ayşen, kendisinin isteğinin hilafına babasının Tümgeneral Hayrettin Özkan'ı ricacı kılıp salıverilmesini temin etmesinden sonra arkadaşları tarafından hain olarak görülür. Sürekli burjuvalığı yüzüne vurulur. Eylemlerin en gayretli çalışanı ve burjuvalığını en çok örtebilmiş olan Zehra da Tuncer'le karşı karşıya geldiği tartışmada burjuvalılığı ile alt edilir. Söylem ve eylemlerinde samimi olsalar da bu burjuva çocukları gündelik hayat pratikleri ve alışkanlıklarına sinmiş kültürel edimlerini terk edemezler. Devrimci arkadaşlarının gözüne Zehra'nın pahalı süveteri ve altı ayda bir değiştirdiği gözlükleri eylemlerinden daha fazla çarpar. İdeoloji ve söylem düzeyindeki kaynaşmaya rağmen sınıfsal farklar asla kapanmaz ve burjuva çocukları hayat ile ideolojileri arasında sıkışıp kalır.

5.2.16. Sanatın Gereklere ile İdeolojinin Talepleri

Ağaoğlu, romanındaki karakterlerin hepsi dönemin tarihî koşulları dikkate alınarak inşa edilmiş canlı kanlı kişilerdir. Ancak yazarın özlem ve nefretinin temsilcisi olan tipler söz konusu olduğunda yazar bu duruşunu koruyamaz. Bunlardan ilki özlemini duyduğu işçi sınıfını temsil eden ve dönemin iktisadi, sosyal ve kültürel koşulları tarafından değil de yazarın abartılı makyajı ve aşırı terbiyesiyle yapılmış bir karakter olan Ali Usta'dır. O yeğenlerine hem ana hem baba olan iyi bir dayı, sosyolog düzeyinde çözümleme ve okumalar yapabilen cins bir entelektüel, vefalı bir dost ve çok şey görüp geçirmiş akil bir insandır. Dönemin tüm kurumlarına sinmiş olan güvensizlik, aşırı politize ve militarize olmuş toplumdaki iletişimsizlik ve bunların doğurduğu sevgisizlik iklimi Ali Usta'nın yanında dağılır. Bütün karşılaşmaların arka fonunu oluşturan gerilim ve çatışma onun dükkanına uğramaz. O her sınıftan her katmandan insanla samimi ve sağlıklı bir iletişim kurabilir. Etik, estetik ve bilişsel düzeydeki her türlü yanlış ve olumsuzluklardan bu denli arındırılarak mistifike edilmiş

olmak Ali Ustayı gerçek olmaktan çıkarır. Fethi Naci de benzer tespitte bulunur ve “Sevgi Soysal, Adalet Ağaoğlu, Pınar Kür gibi romancılar, işçilerden söz açtıkları zaman, ortak bir tutumla, işçileri idealize ediyorlar.” der (1990, s. 25). Bu 12 Mart romancılarının çoğunda görülen bir idealizasyondur. Toplumsal gerçeklik kuramının olumlu kahraman ilkesi gereği de olsa estetik olandan taviz vermemek adına çoğu yönelimi aşmış olan romancı Ali Usta tipinin inşasına gelince ideolojik duyarlılığına yenik düşer.

Adalet Ağaoğlu'nun karşısında soğukkanlılığı veya insanı her şeyin merkezine koyan hümanist tavrını kaybettiği veya esirgediği diğer insanlar ise egemen sınıf ve taşralı dindar insanlardır. Salonda egemen sınıfın davetiyle bulunan bu insanları yine asla sempati ile bakmadığı İlhan vasıtasıyla kimsenin göremeyeceği bir yere iter ve unutulmaya terk eder. Romanın en sevimsiz karakteri olarak yapılandırılan Müjgan'ın ağzıyla da onların uygunsuzluğuna dikkat çeker. Hiçbir konuda anlayamayan İlhan-Müjgan ikilisi bile onların yersizliği ve ortama uygunsuzlukları hususunda uzlaşırlar.

"Karı haklı be!" diyor. "Güler misin, ağlar mısın? İlahi hacı baba e mi? Yahu bir koca kentte, Anadolu Kulübü gibi koskoca yerde düğüne geliyorsun. Başından şu hacı takkesini çıkaramaz mısın? Karının, kızının başından şu örtüleri attıramaz mısın? E peki, yapamazsan, bari şöyle geri dur, desene ... Baksana herkes nasıl giyinmiş. İnsan biraz çekinir, değil mi?" (Ağaoğlu A. , 2005, s. 195,196).

5.2.17. Karşılaşmalar ve Çatışmalar

Bir Düğün Gecesi karşılaşmalardan daha çok bir çatışmalar romanıdır denebilir. Aileler, zümreler, sınıflar, ideolojiler karşılaştıkları her yerde çatışır. Ancak dindarlar romanda o denli silikleşir ki hiç kimse onlarla -çatışmayı bırakın- karşılaşmaz bile. Sadece uygunsuzlukları ile bahse değer olurlar. Romanın en mutedil karakteri diyebileceğimiz Ömer bile onlarla kısa süreliğine de olsa beraber görünmeyi reddeder.

Çıkarken kullandığımız asansörü, inerken kullanmak istemiyorum. Çünkü asansöre o sırada başları örtülü iki kadınla, tepesi takkeli adam biniyorlar. Hatta başı örtülü kadınlardan biri geri dönüp, düğün salonunun kapısına doğru, namazda selam verilirken iki yana tükürüldüğü gibi: "Tüh, ne şıllık olmuş Remzi'nin kız kardeşi o gavur ellerinde, tüh, tüh!.." diye tükürüyor (Ağaoğlu A. , 2005, s. 315).

Ağaoğlu'nun üslubunda da bu insanlara karşı olan önyargıyı görmek mümkün. Dindarlığın en görünür unsurları olan (kadınlarda başörtüsü, erkelerde takke ve ibadetlerden namaz gibi) değer yüklü simgesel ağırlığı olan sözcüklerle kurduğu cümleyi tükürmek gibi pis bir eylemle bitirmeyi bile isteye tercih eder. Ağaoğlu'nun babası kültürlü hafız. Ağaoğlu'nun namazda tükürülmeyip sağa sola selam verildiğini bilmemesi imkânsız. Ayrıca bu insanların orada varlıklarını ontolojik, ahlaki ve politik olarak tehdit eden onca şey varken roman boyunca kurdukları tek cümlenin sokak dedikodusu üslubunda bir kadının Amerikalarda aldığı halin tenkidini içerir şekilde olması da onların akıllarıyla değil gözleriyle düşündükleri, görünür olanın ötesine geçemeyen sığılıklarının altını çizmek üzere kurgulanmış gibidir. Bu tablodaki bir diğer husus ise onları asla diğer insanlarla iletişim veya ilişki halinde vermemesi. Onlar; uygunsuzlukları ile romanda birdenbire belirir, kendilerini davet edilen kişi tarafından konuklardan gizlenir ve kendileriyle başka hiç kimsenin binmediği daha doğrusu binmek istemediği bir asansörle romandan çıkıp giderler. Giderken de gruptan tepki gösteren kadının bir kişiye değil de salonun kapısına doğru tükürmesi üzerinden tepkisinin aslında bir kişiye değil de kendileri dışındaki herkese olduğunu ihsas ettirerek bu marjinalliklerinin kendilerinden kaynaklı olduğunu göstermek ister. Çok kısa süreliğine sahnede görünür kıldığı bu insanları iki kez tükürmek eylemi ile birlikte sunar.

Fethi Naci “İlk kez 12 Mart'ı tarihsel yerine oturtan bir roman okuyoruz” dediği *Bir Düğün Gecesi*'nde roman kişilerini toplumsal gelişmenin nesnel koşulların gereğince inşa edilip ilişkiye sokulduğunu ifade eder. O da Ağaoğlu'nun karakterlerine genel olarak “serinkanlılıkla yaklaştığını” ancak bu tavrını “sadece bir-iki kişi karşısında” sürdüremediğini söyler (1990, s. 438). Fakat onun bu olumsuz yaklaşımından etkilenen karakterler bizim tespitimizden farklıdır. O, Ağaoğlu'nun yazarken mesafesini kaybettiği kişileri burjuva estetiğinin uzantıları sayılabilecek kıyafet ve aksesuarlarıyla hızlı devrimcilerden olan Zehra ile sınıfsal mensubiyetlerinin tabii neticesi olarak edindikleri araçların konforuyla sınıfsız bir toplum mücadelesi veren Oktay ve içerde olmayı büyük bir kibir ve kahramanlık vasıtası olarak görüp dışardakileri ve onların özverili çabalarını değersizleştiren devrimci gençler olarak tespit eder. Ancak bu aşırı eleştirel tutuma maruz kalmış olan küçük burjuva gençlerinin kimlikle ilgili iç çatışmaları ile söylemleriyle çelişen dış görünüşlerindeki tezat birçok romancının (Sevgi Soysal, Pınar Kür, Füruzan...) eserlerinde karşımıza

çıkar. Yani 12 Mart romanlarının ortak temalarından biridir burjuvanın bilinçlenme sürecindeki çatışma ve çelişkiler genel olarak dönem gerçekliğine uygun görünmektedir ki her romanda karşılık bulur.

Berna Moran, 12 Mart yazarlarına hâkim olan romanı ideolojik mücadelenin bir aracı olarak görme tuzağına düşmeden estetik kaygılarla ideolojik arzuları bir dengede tutma başarısının gösterildiği nadir romanlardandır diyerek nitelediği *Bir Düğün Gecesi'ni* “dönemi ilerici ve gerici tipleri ile yansıtan” “panoramik bir roman” olarak tavsif eder (1994, s. 34). Moran da Ağaoğlu'nun tüm karakterlere aynı duyarlılıkla yaklaşmadığını ve gerici tipleri daha kaba hatlarla çizmekle yetindiği tespitini yapar. Lakin yazarın amacının toplumun genel bir tablosunu vermek olmadığı, onun yerine “üç kişinin (Tezel, Ömer, Ayşen) iç dünyasında yaşanan serüvenler dolayısıyla kişilik ya da kimlik sorununa eğilmek”le birlikte devrimci gençlerin eleştirisini yapmayı hedeflediğini tespiti ile bunun bir kusur olmadığını belirtir (A.g.e:41). Ancak Ağaoğlu günlüğünde Moran'ın aksine bu romanda amacının bir muhit anlatısı sunmak olmadığını, “Türkiye Cumhuriyeti'nin sisteminde, bütün kurumlarında yürümeyen ne varsa, bunu düğün ahalsinin dünle bugün arasındaki günlük hayatlarından sahnelerle 'besteleyebilme” olduğunu belirterek bir Türkiye romanı yazmak olduğunu söyler (Ağaoğlu A. , 2004, s. 235).

Moran'ın dediği gibi yazarın amacı sebebiyle sadece bu üç karakteri derinlemesine çalışıp ötekileri silikleştirdiğini varsaydığımızda bile ikincil üçüncül derecede önemli olan karakterlere nispetle dahi daha az özen ve daha çok antipati ile çiziktirilen karakterlerin gerici tipler olduğu gerçeği çok belirgin olarak karşımıza çıkar. Mesela; işçi çocuğu devrimci öğrencilerin lideri Tuncer ve düğüne hiç katılmayan Ali Usta düğünün ev sahibinden daha ayrıntılı ve inceliklerle resmedilir.

Düğün sahibi ve kız babası İlhan Dereli romanda en ayrıntılı şekilde verilen “gerici” tiptir. Ancak o da bütün yönleriyle kötüdür: Eşi Müjganla âşık olduğu için değil kayınpederinin siyasi nüfuzu sebebiyle evlenir, eşini düğündeki başka bir kadınla aldatır, kızının güvenliğini bahane ederek daha çok kendi ikbali için kızını kendinin bile sevmediği birine zorla verir, sırf kendi otoritesini kabul etmedi diye kız kardeşlerine en ağır hakaretleri yağdırıp onlarla kavga eder ve buna rağmen onları sırf kendi ailesinin gücünü fazla göstermek için düğüne davet eder. Her davranışı hesabidir ve öncelendiği şey daha fazla kazanmak ve daha güçlü olmaktır. Bütün bunları göz önüne aldığımızda İlhan Dereli romanın olumlu kişisi Ali Usta'nın karşısına

çıkartılmış olumsuz kişidir. Buna rağmen Fethi Naci “Adalet Ağaoğlu, İlhan Dereli karşısında romancı soğukkanlılığını koruyor, onun «baba» yanını, «ağabey» yanını gözden uzak tutmuyor; onun toplumsal varlığını olağan karşılıyor.” der (Naci, 1990, s. 438).

Romanı roman yapan şeyin iyi ve kötüyü şahsında barındıran gerçek karakterler olduğunu ve romancıdan temel beklentinin bu olduğunu çok güçlü şekilde belirten Naci, romanın asıl kişilerinden olan İlhan Dereli’nin bu denli pür kötü - şematik bir tip- olarak resmedilmesini sorun etmeyip devrimci gençlerin aşırı şekilde eleştirilmesini bir kusur olarak ifade etmesi şaşırtıcı görünüyor.

Dolayısıyla yazarın gerici tiplere reva gördüğü olumsuz tavrı eleştirmenler de görmezden gelerek bu ihmali ya estetize etmek yahut makul gerekçelere dayandırmaya çalıştıkları görülür. Berna Moran, Louis Althusser’in edebiyat ve ideoloji üzerine getirdiği açılımı geliştiren takipçisi Pierre Macherey’in görüşlerini şöyle özetler:

İdeolojinin söyleyemeyeceği şeyler, örtbas etmek zorunda olduğu gerçekler, eserde boşluklar ve suskunluklar olarak kendini belli eder. Onun için eserde söylenenler değil, söylenmeyenlerdir ideolojiyi görünür kılan ve okurun (belki Marksist eleştirmenin yardımıyla) uyanmasına olanak tanıyan (2002, s. 67).

Zannımızca bu ortak görmezden gelme ve suskunluğun arkasında yazar, akademisyen ve eleştirmenlerin ideolojik tutumların gerisinde benimsedikleri ortak ideolojinin sınıfsal kabulleri var.

Adalet Ağaoğlu çeşitli vesilelerle birçok kez 12 Mart romanı diye bir roman türünü kabul etmediğini belirtir ve 12 Mart’tan sonra yayımlandıkları için kendi romanlarının bu kategoriye dahil edilmesine de karşı çıkar (Ağaoğlu A. , 2011, s. 71). O, Dar Zamanlar olarak adlandırdığı setin ilk ikisinde Cumhuriyet’in birinci ve ikinci kuşaklarının hayatı üzerinden bir tür alternatif Türkiye tarihi anlatımını hedefler. Dörtlemenin ilk romanı *Ölmeye Yatmak*’ta 1968’de bıraktığı anlatıyı ikinci romanı *Bir Düğün Gecesi*’nde sürdürür. O, özellikle 12 Mart’ı yazmamıştır. Anlattığı tarihsel aralıkta hayatın her veçhesinde derin izler bırakan 12 Mart Muhtırası gibi bir hadise olduğu için karakterlerinin gelişimleri de bundan etkilendiği için romanında yer verir. Ancak salt 12 Mart’ı konu edinen romanlar olduğu ve bu romanlar sadece konu olarak değil çeşitli yönlerden de taşıdıkları benzerlik sebebiyle bir bütün oluşturur ve bu ismi

alır. Ancak Ağaoğlu'nun eseri bu romanların karakteristik özellikleri ve taşıdıkları kusurlar yönüyle de diğerlerinden ayrılır. Tanıklıkları, gözlemleri ve araştırmalar sonucu oluşturduğu belgesel roman nitelikleri de taşıyan bu eserde toplumun belirli katmanlarından birçok karaktere yer verir ve onları mümkün olduğu kadar dönemin nesnel koşullarını dikkate alarak inşa etmeye çalışır. Ancak ideolojik ve kişisel kabullerinin bir yansıması olarak bazı toplumsal gruplara ve sınıflara karşı mesafesini koruyamaz. Buna rağmen dönemin sosyal mimarisini oluşturan her katmandan insanı zekice bir kurguyla ortak bir mekânda bir araya getirerek tarihsel koşullar içerisinde gerçekçi bir şekilde edebi bir anlatıyla sunması çok kıymetlidir.

Romanda başkent Ankara'da ismi Anadolu Kulübü olan bir mekânda cemedilen sınıflar, zümreler veya kuşaklar arasındaki karşılaşmaların arka fonunu çoğunlukla çatışmalar en yumuşak ifadesiyle gerilimler oluşturur.

Militarizasyonun hayatın her alanına yayıldığı bir tarihsel aralığın anlatısı sunulduğu için sosyal yapının en üstünde asker görülür. Ancak askerin burjuva ve bürokrasi karşısında eskisi kadar güçlü olmadığı ve bir tür uzlaşıyla eski pozisyonundan geri çekildiği hissettirilir. Özellikle büyük kentlerde gelişen sanayi burjuvazisinin gittikçe güçlendiğini, siyaset ve bürokrasiyi etkisi altına alıp askeriye de nüfuz etmeyi başardığı bir tablo sunulur.

Sanayi burjuvazisine mesafeli duran, himayesi yahut ortaklığını reddeden tek orta sınıf katman aydınlar zümresi olarak resmedilir. Fakat Türkiye'de toplumsal bir karşılığı olmamasına rağmen iktisadi, siyasi ve askerî iktidarı reddeden sosyalizmi benimsemiş olan bu kültürel elitler henüz işçi sınıfı oluşmadığı için üniversite ve yayın organları üzerinden örgütlediği öğrencilere yaslanır ancak onlarla da çeşitli sebeplerle çatışmaya düşer. Sınıf bilinci oluşmamış bir toplumda askerin bir devrim aracı olarak kullanılacağını savunan birtakım aydınların etkisinde kalan öğrenciler de silahlı mücadele başlatır. Devlet, önce ordu içinde bu aydınlarla dirsek teması kuran sol cuntayı dağıtır, akabinde gelen 12 Mart Muhtırası ile de öğrenci ve aydınlar kavuşturmaya tabi tutulup hapse atılır ve ağır işkencelerden geçirilir. Bu hem aydınlar hem de gençler üzerinde travmatik izler bırakır. Derin bir hayal kırıklığının eşlik ettiği korku, yalnızlık, öfke ve güvensizliğe düşerler.

İşçi sınıfı kendinde bir sınıf olsa da henüz kendi için bir sınıf olamadığı için romanda çok yer bulmaz. Ancak yazarın da benimsediği Marksizmin resmi sanat görüşü olan

toplumcu gerçekçiliğin bir gereği olarak idealize edilmiş bir işçi profiline yer verilir. Fakat bu olan işçiden ziyade doğması ümit edilen ve Marksizmin özlemini duyduğu işçidir.

Ağaoğlu sınıfsal yapıların belirginleşmeye başladığı bir dönemi anlattığı romanında ideolojik olarak karşısında yer aldığı ve mücadele ettiği sınıf ve grupları resmederken onları kabaca sevimsiz karakterler olarak resmeder. Dindar insanları ise sınıf altı konuma iter.

Ağaoğlu benimsediği toplumcu gerçekçilik gereği ve kendisinin bu romanı yazış amacı istikametinde dönemin Türkiye'sini yansıtmak ister. Bunda önemli ölçüde de başarılı olur. Ancak sunulan gerçeklik bir Türkiye gerçeği değil Marksist bir aydının gerçeğidir. Edebî açıdan da oldukça başarılı sosyolojik ve tarihsel açıdan önemli veriler içeren bir zümre gerçekliği anlatısıdır.

ALTINCI BÖLÜM

YENİŞEHİR'DE BİR ÖĞLE VAKTİ'NDE TIPLER GEÇERKEN

'36 doğumlular: '68 fırtınası önünde, kimlik kayıtlarını tutmaya çalışırken debelenen atsan atılmaz satsan satılmaz sevgili ve perişan küçük burjuva çocuklarımız bizim ...
(Ağaoğlu A. , 2004, s. 62).

Sevgi Soysal, Selanik göçmeni bir ailenin oğlu baba Mithat Yenen ile evliliğinden sonra Aliye ismini alacak olan Anneliese Rupp adında Alman bir annenin kızı olarak 1936 yılında İstanbul'da doğar. Kısa sayılabilecek bir ömre çok şeyler sığdırarak yakalandığı kanser sebebiyle Kasım 1976'da ölür. Üç evlilik yapar. Romanlar, hikayeler yayımlar. Gazete ve dergilerde yazar. Çeviriler yapar, tiyatro ile ilgilenir. Tutuklanır, hapse girer ve sürgüne gönderilir. Dönemine göre yerleşik birçok kanaat ve yaklaşımın hilafına tavırlar takınıp, her türlü iktidar formuna karşı muhalif biri olarak yaşar. Hiçbir eser sanatçısından, sanatçı ise içinden çıktığı toplumsal ve tarihi bağlamdan ari düşünülemez. Yazarın kimlik ve kişiliği, gözlem ve yaşantısı esere şu tonda yahut bu formda bir şekilde sızar. Sevgi Soysal da bu etki bir sızıntı şeklinde değil kalemini besleyen ana damarlardan biri olarak debisi yüksek bir akıntı şeklinde tezahür eder. Yakın dostu olması sebebiyle kendisini iyi tanıyan Adalet Ağaoğlu, Soysal'ın *Yürümek* romanı üzerine "Hadi canım Sevgi, bu adın arkasına ne kadar saklansan nafîle; kendini anlatıyorsun işte" deyip durdum. Neyse ki Sevgi, yüzüne karşı kendisine 'egocentrique' dediğimi bilmekte." der (Ağaoğlu A. , 2004, s. 140). Bu yorum onun bütün eserlerine teşmil edilebilir. Otobiyografik unsurların yapıtlarında bu denli yer tutması ve daha sonra yapılacak atıfların doğru bir karşılık bulabilmesi için Soysal'ın hayat hikayesine kısaca da olsa yer vermeyi gerekli kılıyor.

6.1. Yenişehir Çocuğu Sevgi Soysal

Sevgi Soysal İstanbul'da doğar ve doğumundan çok kısa bir süre sonra babasının görevi gereği Ankara'ya taşınırlar (Doğan, 2003, s. 12). Çocukluğu Ankara'nın Yenişehir ilçesinde Kızılay'ın Selanik Caddesi'nde geçer. Genç cumhuriyetin başkentinin her anlamda en merkezi yerlerinden biri olan bu muhitte bir bürokrat çocuğu olarak büyür.

Törenleri ve şölenleri ile hatırladığı Ankara'nın gelişim ve dönüşümlerine şahitlik eder. Hem statü hem de gelir düzeyi bakımından ortalamanın üstünde bir yer tutan

Ankara memurlarının bu ayrıcalıklı dünyası, çocukların dünyasına da yansır. Resmî tören ve bayramlarda bürokrat çocukları, dışarı mahallelerdeki Ankaralı “yerli” çocuklarından ayrı bir şekilde araçlara bindirilip gezdirilir (A.g.e:14).

Çocuklarını çok yönlü bir şekilde eğitmek isteyen Yenen çifti onlara bu ayrıcalıkların ve örgün eğitimin yanı sıra özel piyano ve dans dersleri de aldırır. Konser ve balolara götürür (A.g.e:23). Değişik ilgileri ve dışa dönük kişiliği ile hareketli bir hayat yaşayan ve yaşatan baba mimar-bürokrat Mithat Bey’in ve şair, piyanist anne Aliya Hanım’ın da çocuklar üzerinde önemli tesirleri olur (A.g.e:25).

Sevgi; ilkokuldan sonra bakan, milletvekili ve bürokrat çocuklarının devam ettiği, ülkeyi cumhuriyet ideallerine taşıyacak olan öncü kuşakların yetişmesi için açılmış olan Ankara Kız Lisesi’ne yazdırılır (A.g.e:34). Derslerinde çok parlak değildir; ancak kültürel etkinlikler ile sportif faaliyetlerdeki istekliliği ile okulun disiplin anlayışını zorlayan davranışları sebebiyle popülerdir. Alaycı yaklaşımları ve sıra dışı davranışlarıyla okulun bütün disiplin kurallarına karşı çıkar ve öğretmenlerin sabrını zorlar (A.g.e:37). 1952’de liseyi bitiren Sevgi Yenen, Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesinin arkeoloji bölümüne yazılır. Bu tercihte kendinden beş yaş büyük olan âşık olduğu Özdemir Nutku’nun da aynı fakülteye devam ediyor olmasının payı büyüktür (A.g.e:50).

Özdemir Nutku; radyoda ve çeşitli mekanlarda piyano çalan, şiir yazan ve yayınlayan, entelektüel birikimi ile etkileyici bir gençtir. Özellikle genç edebiyatçı ve tiyatrocuların (Güner Sümer, Erdal Öz, Ferit Edgü, Ahmet Oktay, Demir Özlü...) oluşan bir çevresi vardır ve bu tanışıklığın doğal bir uzantısı olarak Sevgi Yenen de bu daireye eklenir. Özellikle bir araya gelmekten hoşlandıkları mekân Kızılay’daki Batılı tarzda tasarlanıp işletilen Piknik’tir. Burası ele alacağımız “*Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*” romanında da ana mekanlardan biri olacaktır.

Liseye göre üniversitede daha parlak bir öğrencidir. Liseden sonra üniversite ortamıyla beraber gelen hareketlilik onun ilk başta hoşuna gider ancak belli bir süre sonra ondan da sıkılır. Üniversiteyi ve aldığı eğitimi tenkit etmeye başlar. Bu dönemde varoluşçuluk üzerine yoğun okumalar yapar. Daha sonra temas edeceğimiz gibi romanda bir burjuva kızını temsil eden ana karakterlerden biri Olcay da sosyalizmi benimsemeyen evvel varoluşçuluk okumaları yapar.

Özdemir Nutku ile ilişkileri iyice ilerler. 1955 yılında eve geç gelmesi sebebiyle babasının çıktığı bir akşam daha 19 yaşında olmasına rağmen Sevgi, evlenmek istediğini söyler. Babası ve Özdemir Nutku'nun milletvekili olan babası henüz tahsil hayatlarının bitmemesini gerekçe göstererek evliliğe karşı çıkarlar. Ancak Özdemir de Sevgi de evlenmek hususunda ısrarcıdırlar. Sevgi Yenen, evde kimsenin olmadığı bir vakit bir kutu aspirin içerek ailesini bu kararına ikna etmek ister. Ailesini korkutmak için kalktığı bu şakanın sonuçları onun tahmininden daha ciddi olur ve komşularının yardımıyla hastaneye kaldırılır. Bu olay üzerine Sevgi Yenen ve Özdemir Nutku nişanlanır (A.g.e:55,56).

Bir yıl sonra 1956 yılında Ankara'nın seçkin mekânlarından biri olan Golf Kulübü'nde düğünleri olur. Yine romanda Necip Bey karakteri üzerinden Golf Kulübü de kendine yer bulur. Yaklaşık bir yıl sonra Almanya'dan eğitim bursunun çıkması çiftin hayatını çok etkiler ve birlikte Almanya'ya giderler. Sevgi, ilk çocuğu Korkut'a hamile kalır ve süreçte yaşadığı bazı sıkıntılar üzerine Türkiye'ye döner. 1958 yılında eşi Almanya'da iken doğum yapar. Doğum esnasında çocuğun ters gelmesi sebebiyle çocuk bir süre oksijensiz kalır ve henüz o vakitler fark edilemese bu durum çocukta kalıcı sıkıntılara yol açar (A.g.e:58,59).

Bir yıl sonra doktorasını tamamlamış olarak dönen Özdemir Nutku ile evleri sanatçıların sık uğrak yerlerinden biri olur. Özdemir Nutku'nun da ortağı olduğu ve 1961 yılında yayın hayatına başlayan *Değişim* dergisinin hazırlanışında etkin görev alır ve varoluşçuluğun etkisindeki ilk hikayelerini burada yayımlar. Daha sonra *Yeditepe*, *Ağaç* gibi dergilerde yazar. 1962 yılında ilk öykü kitabı *Tutkulu Perçem*'i kendi imkanlarıyla sınırlı sayıda bastırarak dostlarına dağıtır (A.g.e:66-68).

1962 yılında Sevgi Nutku, kendisinden yedi yaş küçük olan genç tiyatrocü Başar Sabuncu ile yakınlaşır ve ilişki yaşar. Özdemir Nutku ile boşanırlar. İlişkilerine resmiyet kazandırmasalar da 1964 yılına kadar Başar Sabuncu ile beraber evli gibi yaşarlar (A.g.e:91). O sıralar Sevgi Nutku, Alman Elçiliği'nde çalışır ve Başar Sabuncu da Sevgi Soysal'ın otistik oğluna da göz kulak olduğu evi atölyeye çevirip tiyatro oyunları kaleme almakla meşgul olur. Elçilikte sevmediği işini bırakıp 1965'te TRT'de program sorumlusu olarak çalışmaya başlayınca yazarlığına daha çok zaman ayırma fırsatı bulur.

6.1.1. Önce Yaşa Sonra Yaz

1965 yılında resmî olarak Başar Sabuncu ile evlenen Sevgi Sabuncu 1968 yılında ailesindeki karakterlerden derin izler taşıyan *Tante Rosa*'yı, 1970 yılında ise mesai arkadaşı yakın dostu Ela Gültekin ve eşi Mehmet'ten mülhem ana karakterlerinin ismi Ela ve Mehmet olan *Yürümek* romanını yayınlar. Arada öyküler kaleme alır. Bütün eserlerinde yaşamından alıntılar yapmakta bir beis görmez. O düşündüklerinden çok yaşadıklarını yazıyor gibidir. Yaşıyor, yaşadıkları üzerine düşünüyor ve yazıyor, demek daha doğru olabilir. 1970'te bir haber için görüşmeye gittiği Mümtaz Soysal'dan etkilenir ve ona âşık olur. Aynı yıl Başar Sabuncu'dan boşanır ve 12 Mart sonrası tutuklanan Mümtaz Soysal ile 1971 yılında hapiste evlenir. Kısa bir süre sonra kendisi de farklı gerekçelerle tutuklanır ve Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu'na gönderilir (Doğan, 2003, s. 149).

Burada tanıdığı kişilerden çoğun isim ve karakteri de daha sonra kaleme aldığı romanlarında karşımıza çıkarır. Banka çalışanı Mehtap, gazinolarda çalışan Aysel, polis Zafer vs. Aynı dönemde TRT'deki görevinden uzaklaştırılır. 1972 yazında Ankara Merkez Cezaevi'ne gönderilir. Burası Yıldırım Bölge'ye göre daha rahattır. Buradan da Adana'ya sürgüne gönderilir (A.g.e:179). Sürgünde ve dönüşte çeşitli gazete ve dergilerde yazıları çıkar.

1973 yılında *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* romanını yayınlar. Sevgi Soysal hayatı boyunca siyasi hiçbir örgüte üye olmasa da sol çevrelere hep yakın durur (A.g.e:154). 1975 yılına geldiğinde Mümtaz Soysal ile evliliğinden iki kızı olur. Aynı yıl Şafak romanını yayınlar ve aynı yıl kanser teşhisi konulur. 1976'da da vefat eder.

6.2. Yenişehir'de Bir Öğle Vakti

Sevgi Soysal'ın kaleme aldığı *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* edebî açıdan değerli olduğu kadar döneme ilişkin sunduğu sosyolojik malzeme ve tarihsel veriler açısından da kıymetlidir. Yazarın başkent Ankara'da başlayıp orada devam eden yaşam öyküsü, sosyal çevre ve statüsü, kültürel ve düşünsel yolculuğundaki uğrak ve kırılım noktalarının eserlerine büyük oranda yansımaları okura genç cumhuriyetin siyasi, iktisadi ve kültürel anlamda gelişim ve dönüşüm seyrini izleme imkânı sunar. Ankara'da bütün ideolojik ve bürokratik kurumlarının gölgesinde cumhuriyet neferi olarak yetişmesi arzulanan bir neslin gözünden ve sergüzeşti üzerinden cumhuriyet kenti olarak kurgulanan şehrin serencamı da verilir.

Soysal'ın yaşadıkları ile yazdıkları arasındaki mesafenin kısalığı hatta geçişkenliği hemen hemen romanı konu alan bütün eleştiri metinlerinde karşılaşılabileceğimiz bir tespittir. Ancak bu Soysal'ın kendisini yazdığı anlamına gelmez. Fredric Jameson üçüncü dünya ülkelerinin edebiyatının her zaman ulusal bir alegoriyi ifade ettiğini, roman gibi bireyin varlığı ile özdeşleşmiş olan Batılı türde bile hatta en çok onda bu ulusal alegorinin dışına çıkılamadığını yazar (2008, s. 372-373). Bu ülkelerin entelektüellerinin de siyasi tarafının güçlü olduğunu ifade eder (A.g.e:381). Jameson'un bahsettiği kuşatılmışlık durumu ve siyasi olanın baskısı altında vücut bulan kültürel belirlenimler bireye, çoğu zaman toplumsal olanı önceleyip kendi hikayesini ıskalamayacağı yahut kişisel anlatıları ulusun temel meselelerinin (siyasi, kültürel, iktisadi, teolojik) ancak bir uzantısı olarak ifade etmeyi dayatır. Bu üst veya ana sorunsalların oluşturduğu kültürel ve siyasi iklim içerisinde yazar yahut aydının "ben" demesi yersiz düşer. Soysal da her ne kadar bütün eserlerinde otobiyografik unsurlara yer verse, öz yaşamını merkeze alıyormuş gibi görünse de bu unsurlar çoğu zaman baskın siyasi ve kültürel durumların resmini vermek için kullanılmıştır. Nitekim bireyin kendi aile ve muhitinin dışında herhangi bir otorite olmadan daha geniş bir çevreyle ilk karşılaşmasını ifade eden üniversite döneminde Soysal'ın yazdıkları varoluşçuluk etkisinde yazılmış hikayelerdir (İdil, 1990, s. 15).

Dışa dönük bir hayat ve hareketli bir mizaç sahibi olan Soysal'ın *Tante Rosa* ve *Tutkulu Perçem* kitaplarında varoluşçuluğun etkileri açıkça fark edilir. Fakat kadın bir birey olarak kendi dünyası ve sorunlarının merkezde olduğu bu metinlerdeki bireyselliğin genel edebiyat çevreleri ve okurda oluşturduğu yadırgatıcı yabancılaşma hissi, ülke gerçekleri ve dahil olduğu muhitteki kültürel ve siyasi iklimin tesiri onu toplumcu bir çizgiye iter. Kendini yazmanın bir karşılığını göremez ve dönem edebiyatına hakim olan yazın çizgisi ve okur beklentisi onu etkiler. Nitekim Soysal'ın *Tante Rosa*'dan sonra yazdığı daha sosyal ve siyasi içerikli olan iki roman kısa süre sonra takdir edilir ve ödülle taltif edilir. Durumun son derece farkında olan Sevgi Soysal kanser teşhisinin konulup bir göğsünün alındığı, sağlığının kötüye doğru gittiği günlerin birinde ev partisinde beraber bulunduğu şair arkadaşı Özdemir İnce'ye bir vasiyetini açıklar. Tam da bu kaygıyla " *Tante Rosa*'ya sahip çıkın." der (Doğan, 2003, s. 238). Bu ifadeler onun ukde olarak kalan bir arzusunun ifşası olmasından öte yazar olarak istediğini değil de kendisini istenileni yapmaya icbar eden çevre ve koşullara bir sitemdir.

Soysal, burada politik yönü baskın olan eserlerinin değersiz olduğunu değil de *Tante Rosa*'nın daha az değerli olmadığını ifade etmek ister. *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* de onun estetik kaygıları ve bireysel kavgalarını silikleştirip politik ve toplumsal olanı aleni kıldığı döneminin bir eseridir. Soysal, bu romanı 1971'de orduya hakaret suçundan tutuklu iken kaldığı Yıldırım Bölgesi Askeri Tutukevi'ndeki kadınlar koğuşunda yazar (Şahbenderoğlu & Soysal , 2018, s. 309) .

Roman “Sanki büyük bir gürültüyle devrilecekmişçesine sallandı kavak. O her an oluşan, değişen şeyleri görmeyenler sezmediler bunu. Öğlendi. Kızılay semtinin en civcivli, gürültülü, servisi en çabuk, en ayakaltı yeri olan Piknik'in oraya akıyordu kalabalık.” cümleleriyle başlar (Soysal, 2001, s. 5).

Romanların ilk cümlesi yazarlar için kurulacak yapının temeline konulan ilk harç gibidir. Ondaki üslup niteliği ve muhteva yoğunluğu kademeli olarak metnin tamamına yayılacağı için belirleyicidir. Kullanılan isimler, mekanlar ve nesnelere genel anlatı için önemlidir. İlk cümlenin öznesi ve romandaki ilk eylemin faili olan kavak bir nesne olmaktan çok simgedir. Bu kavak Ankara'nın gözde muhitlerinden olan Kızılay'da dönemin en işlek mekanlarından biri olan Piknik'in hemen yanındadır. Roman, kavağın bir eylemiyle açılır ve yine onun eylemiyle kapanır. Yani anlatının merkezindedir. Devam eden cümlelerde romanın mekanı, zamanı ve diğer kahramanları zikredilir. Mekân, Kızılay ve Piknik çevresi; zaman, bir öğle vakti; kahramanlar ise kavağın devrilmek üzere olduğunu fark edemeyen kalabalıktır.

Kavak, 12 Mart'tan sonra yaşanan ara rejimi temsilen kullanılmıştır. Yazar kitapla ilgili bir röportajında kavakla ilgili verdiği cevapta bunu hissettirir. Bunun bütün Ankara'yı etkileyecek boyutta bir yıkılma olmadığını, böylesi bir yıkılma tasviri için o günkü bağlamda gerekli şartların oluşmadığını belirtir. Diğer kavaklarla bağlantı kuramadığı için dış etkilerden bağımsız kendiliğinden kuruyan ve yıkılan bir kavaktır bu. Onun için Kızılay- Piknik arasında bile ancak kısmi bir etki uyandırabildiğini ifade eder (Şahbenderoğlu & Soysal , 2018, s. 303).

Roman boyunca kavağın devrileceği birkaç saat anlatılır. Ancak bu birkaç saati farklı statü, sınıf ve sosyal tabakadan öznelere nasıl deneyimlediği üzerinden dikey boyutta derinleştirir.

Romanda mekân olarak seçilen yer ise Ankara'nın en merkezî yerlerinden biri olan Kızılay- Yenişehir civarındır. Yazar, tutuklanmadan evvel Yenişehir'deki Piknik

dolaylarında romana da esin kaynağı olan bir kavağın yıkılması hadisesine şahitlik eder ve bu olayın tedailerinden hareketle romanı kaleme alır (A.g.e:303). Ancak bu coğrafyanın romana mekân olarak seçilmesinin tek sebebi bu olay yahut yazarın (çocukluğu dahil) hayatının büyük bir kısmının burada geçmesi değildir. Bu sebeplerle birlikte ve daha çok Soysal'ın yansıtmak istediği dönemin tarihî, iktisadi ve kültürel dinamiklerini yansıtabilme için ihtiyaç duyduğu farklı tabaka, statü ve zümrelere mensup insan çeşitliliğini sunabilecek en uygun yer olmasıdır. Ayrıca Yenişehir'in kuruluş ve gelişim tarihi, sosyokültürel yapısı ve simgesel değeri de bir başka tercih sebebidir.

6.2.1. Eski Ankara'ya Yeni Bir Şehir

Ankara, 1923 yılında başkent ilan edildiğinde mevcut haliyle devlet kurumları ve çalışanları için yeterli imkanları taşıyamıyordu. Şehrin imar ve gelişiminin başkentlik misyonuna bağlı olarak yeniden değerlendirilmesi ve düzenlenmesi gerekiyordu. Bu ihtiyaçlar istikametinde imar edilecek olan şehrin kuruluş sürecinin iki evrede geliştiği görülür. İlki; mimar Kemalettin ve Arif Hikmet Bey gibi geleneksel mimari anlayışından büsbütün kopmadan modernleşme döneminin kazanımlarını da dikkate alarak benimsedikleri tarzlarıyla öne çıkan Türk mimarların öncülüğünde gelişen süreçtir. 1930'lara kadar devam eden bu kısa evrede yapılan eserler devrin yönetici elitleri ve aydınları tarafından şarklı, geri ve engelleyici bulunur ve itibarsızlaştırılır. Dönemin siyasi elitleri daha sonra kurmak istedikleri Batılı-Türk toplum anlayışının mekandaki bir örneği olacağına inandıkları şehri kurmak üzere Batılı mimarları davet ederler. İkinci evre bu mimarların çalışmaları istikametinde şekillenen süreçtir.

Sunulan projelerden Alman Carl Christoph Lörcher ve Hermann Jansen'in planları kabul edilir ve uygulamaya konulur. Yeni kurulan devlet elitlerinin öncelediği anlamdeğer dünyası istikametinde Batılı tarzda hazırlanan bu plan Yenişehir odaklıdır (Aydın S. , 2017, s. 45). Yenişehir'in yeniliği var olan kale çevresinde oluşmuş olan eski Ankara'ya eklemlenen yeni bir şehir parçası olması ile ilgili değildir. Onun yeniliği eski Ankara'nın temsil ettiği her şeyin karşısında genç cumhuriyetin arzu ettiği yeni hayat tarzını temsil edecek simgesel değeriyle de ilgilidir. 1925 yılında Ankara Şehremaneti'ne kamulaştırma yetkisi veren 583 sayılı yasanın kabulü sırasındaki tartışmalardan “Yenişehir'in münhasıran yeni siyasi elitin yaşam alanı olarak planlandığı” anlaşılmaktadır (A.g.e:38). Nitekim de öyle olmuş ve bu semt zaman

içerisinde mimarisi, sosyokültürel dokusu ile Batılı çağdaş yurttaşların ikamet ettiği bir yer olarak ayrılmıştır.

Soysal'ın mekân kullanımını oldukça bilinçli ve gönderme yüklüdür. Yazar kitaba yöneltmesi muhtemel haklı bir eleştiri olarak kavağın devrilmesi anında izleyiciler arasında niçin bir politikacı tipine yer vermediğinin sorulabileceğini söyler. Bunu mekânın imkanlarıyla ilgili olduğunu ve politikacı bir tipin mekânın gerçekliğini zedeleyeceği için mekânın demografik dokusunu sadakatle yansıtmak istediği için böyle bir kısıta gittiğini belirtir. “Politikacıyı almak için, Bulvar Palas’tan başlayarak aşağıya inmesi gerekecekti objektifin.” der (A.g.e:302).

Romanın yukarıda alıntılanan ilk cümlelerindeki “kavak” ve “Kızılay”dan sonra üçüncü önemli vurgu kavağın devrilmek üzere sallandığını fark edemeyen “kalabalık” üzerinedir. Kavak, salınım ve fark edilip edilmeme unsurları George Berkeley’in algılanmayan şeylerin varlığından bahsedilmeyeceği yahut ancak algılanan şeylerin var olabileceği (Berkeley, 1999, s. 25) hususundaki düşüncesinden esinlenerek oluşturulan varlık ve bilgi felsefesi bağlamında üretilen bir soruyu akla getiriyor: Hiç kimsenin olmadığı ücra bir yerdeki ormanda bir ağaç devrilse ses olur mu olmaz mı? Berkeley’in görüşüne göre ağacın devrilmesi esnasında çıkan sesi algılayacak bir özne yoksa o ses çıkmamıştır. Soysal da kalabalığı edilgen bir tarzda resmeder.

Bu kurucu cümlelerdeki dördüncü vurgu zamanadır. Vakit öğlendir. Kalabalık gün ortasında kendisine tayin edilmiş bir mecrada akan bir sel gibidir. Kavağın devrilmek üzere olduğunun emaresi olacak sesi duymazlar. Daha sonra Mevhibe Hanım’ın haber etmesiyle oluşan hareketlilik üzerine hayatın olağan akışı içinde birbirlerine hiç temas etmeyecek veya etkileşime girmeyecek insanlar olarak bu kavağın bir eylemi sebebiyle aynı fotoğraf karesinde görünür olur. Yani devrilmek üzere olan kavak kalabalıktan daha etkindir.

Çoğu kahraman diğerinin varlığından habersiz olduğu için söz konusu bir araya geliş karşılaşma da denemez. Gerçekleşen şey daha ziyade kavak etkisiyle bir yığılmadır. İroniyi terkisinde hayatının her alanına taşıyan Soysal’ın devrilmek üzere olan kurumuş kavaktan daha etkisiz olarak resmettiği kuru kalabalık cereyan eden hadisenin pasif bir seyircisi olarak orada birikir, her fert ötekisine kayıtsızdır. Dolayısıyla bu refleksif karşılaşma, bir araya geliş, bir etkileşim yahut sinerji doğurmaz. Raslantısal olarak orada durur, kavağın devrilişini izler ve geçip giderler.

Soysal'ın fotoğrafını çektiği toplum, sınıf bilincinden uzak, dayanışmadan yoksun, örgütlenememiş bir yığın görüntüsü verir. Yazar da o fotoğraf karesini dondurup kadraja giren kişilerden temsil gücü yüksek tipleri seçip odağa taşır ve onların ahvalini sunar. Bir karakteri anlattıktan sonra onu olduğu yerde bırakıp bir diğerine geçer. Tercih ettiği bu kurgu biçimi tabii olarak birbirinden kopuk hikayeler yekûnuna sebep olur. Soysal bu dağınıklığı gidermek için kavak ve Kızılay'ı şiraze olarak kullanır.

Roman kahramanları karakter özelliği göstermez. Bu kişiler daha çok belirli bir sosyal sınıf veya grubun en belirgin özelliklerini şahsında toplamış tipik kişilerdir. Bu tipler romanın asıl olumlu kişisi olacak Ali'nin ve arkadaşları Olcay ve Doğan'ın içinde yaşadığı sosyal yapının arka fonunu verecek kişiler gibidir. Almanya'da tiyatro eğitimi alan, bir oyunda sahneye de çıkan yazar tiyatro türüne aşinadır. Bir oyun gibi sunar romanı okura. O belli tipleri sırasıyla sahneye çıkarır ve izleyiciyi oyunun olumlu kişisi olacak olan Ali ile ağırlığı belirgin olan Doğan ve Olcay için hazırlar. Zaten çoğu kahraman anlatının ilerleyen kısmında fotoğraf karesinde unutulur gider. İlk başta sahne alıp sonrasında kaybolup giden ilk tip Ahmet'tir.

6.2.2. Samanpazarlı Kalamayan Kızılaylı da Olamayan Ahmet

Ahmet, yoksul insanların ikamet ettiği Samanpazarı'nda yaşayıp Kızılay'daki bir mağazada tezgahçılık yapan genç biridir. Kendi mahallesi ve insanlarını sevmez. Onlar gibi olmamak, onlardan ayrılmak için kazandığı paranın büyük bir kısmını Kızılay'da zengin insanların alışveriş yaptığı bir mağazada kıyafet için harcar. Oradan kurtulmak için gerekli iktisadi birikime sahip olmadığını ve olamayacağını farkındadır. Bu sebeple bütün kazancını mahalle değiştirmesini mümkün kılacak yegâne kıymeti olan yakışıklılığına, fiziksel görünüşüne yatırır ve alışveriş için harcar. Modayı takip etmeye çalışır. Yeni ve pahalı kıyafetler giyinerek mahallesindeki diğer insanlardan ayrılarak fark edilmeye çalışır.

Mahalle insanın yadırgamasını farklılığının onanması anlamında bir övünç meselesi olarak algılar. "Adam olan Samanpazarı'nda yadırganmalı. Orda yadırganmayan, kılıksızın, sünenin biridir. "Halk "tır halk!" diye düşünür. Varlıklı insanlar Kızılay'dan alışveriş yaparken alışveriş "halk" ihtiyaçlarını Ulus'tan karşılamaktadır. Ahmet, babasının Ulus'tan aldığı patates, soğan çuvallarını, pis zeytin ve peynir tenekelerini öğrenerek ve küçümseyerek hatırlar (Soysal, 2001, s. 12-13). Ahmet,

ironik ve sığ bir tiptir. Ne reddettiği sınıfı tanıyabilmiş ne de girmek istediği sınıfı anlayabilmiştir.

Kitaptaki Ulus-Kızılay karşılaştırılması alışveriş alışkanlık ve pratikleri üzerinden gelir düzeyi ve kültürel sermayeden kaynaklı sınıfsal farklılaşmaya işaret eder. Başkent ilan edildiğinde 20.000 kişilik bir nüfusa ev sahipliği yapan Ankara; 1950’de 300.000, 1960’ta 650.000, kitabın yazılmaya başladığı 1971’de ise 1.250.000 kişiyi barındırmaktadır (Keleş R. , 1972, s. 32-33). O tarihlerde Çankaya, Kavaklıdere ve Yenisehir’in bir bölümünde yüksek bürokratlar, yabancı devlet çalışanları ve burjuvalar ikamet ederken Samanpazarı, Ulus ve Yenidoğan gibi semtlerde ise alt gelir grubu emekçileri oturmaktadır (A.g.e:131,132).

Yazar romanda Ahmet’in tezgahçılık yaptığı mağazada karşılaşan iki kadın müşteri arasındaki diyalogu aktararak tek farkın gelir farkı olmadığını okura hissettirir. Bunlardan ilk diyalog; pahalı, sade ve şık giyimi ile tasvir edilen orta yaşlı bir hanımefendi ile konuşma ve tavırlarından uzun süre Amerika’da kaldığı belli olan kolej mezunu genç bir kadın arasında geçer. Yarı Türkçe yarı İngilizce bir dille konuşan bu kadınlardan biri diğerine, kocası Hava Kuvvetleri’nde görevli bir hanımefendinin derneğe üye olmak istediğini söyler. Diğerisi ise buna “İngilizce biliyor muymuş?” diye sorar (Soysal, 2001, s. 9-10). Burada diğer sınıf veya zümreden olanlarla araya örülen duvarın sadece ekonomik olmadığını görebiliyoruz. Konuşmanın devamında diğer kadın bu soruya şöyle cevap verir.

If you want my opinion, bunun üstünde fazla durmamalıyız artık. Öyle sadece çay içip speech atanlardan gına geldi. Biraz da faydalı üye lazım. Bak geçen yılki yemeğin bütün malzemesini Muazzez Hanım'ın kocası sayesinde Ordu Yardımlaşma Kooperatifi'nden ucuza sağladık. By the way, gele gide İngilizcesini de ilerletir. (A.g.e:10).

Soysal, bu diyalogla o dönemde burjuva ile ordu arasındaki kaynaşma ve dirsek temasına da işaret eder. Bir kadın kültürel ve ekonomik sermayesi yetersiz olmasına rağmen asker kocasının statüsünün nüfuzuyla üst bir sınıfa kabul edilir.

Romanda yazar, şehirde var olan sınıfsal sınırlara ve belirlenmiş mekânsal paylaşımına da işaret eder. Ahmet Kızılay’da bir işportacı görünce şaşırır ve bundan hoşlanmaz. Çünkü Ulus’ta satış yapan işportacılar şimdi Kızılay’da da görülmeye başlanmıştır

(A.g.e:13).Yani bir tür sınır aşımı vardır. Fakat sınır aşımını yapan işportacı kısa bir süre sonra zabıta tarafından dövülerek götürülür ve malları yere saçılır (A.g.e:16).

Ahmet araftaki kişi psikolojisiyle sürekli karşılaştırmalarla düşünür. Ancak kıyas ettikleri düşündükleri değil gördükleridir. Aklından çok gözüyle düşünür. Görünür olanla kavga eder, görüntüsünü değiştirmek suretiyle ayrılmaya, yükselmeye çalışır. Ulus’la Kızılay’ı, Love Stroy plağının kapağındaki kızla sevgilisi Şükran’ı, Şükran’la mahallesindeki kızları, plak kapağındaki oğlanla kendini, onun babasıyla kendi babasını...Oldukça sığ bir şekilde yaptığı mülahazaların tamamının neticesinde ise kendi konumunu olmak istediği Kızılay’a uzak terk etmeye çalıştığı Samanpazarı’na yakın bulur.

Plağın kapağındaki kızı çok beğenir; ama ulaşamaz olarak görür, “Bu kızı bize koklatmazlar oğlum. Kıza sarılan oğlan kim bilir kimin oğludur, filmde hep buz pateni mi, buz hokeyi mi, öyle bir şey yapıyormuş, kız bayılıyormuş, sen kim, buz hokeyi kim?” der içinden (A.g.e:15). Hem kültürel yetersizliği hem de statü düşüklüğü canını çok sıkar. Bunların sebebi olarak da babasını görür ve kızar. “Babası sanki, önüne çıkan bütün engellerin başı, ezilesi başıydı. Benim de onlar gibi bir babam olsa.” diye düşünür (A.g.e:16). Öte taraftan çatışma halinde olduğu babasına karşı da karışık duygular besler. Samanpazarında’ki eskici dükkanlarında alışveriş yapmaya alışık olan babasının Kızılay mağazalarında alışveriş yapmaya çalışması halinde nasıl rezil olacağını hayal eder ve eğlenir (A.g.e:15). Ancak babasının hayalindeki düştüğü duruma güldüğü için veya babasını öylesi bir halde düşündüğü için utanır.

6.2.3. Kızılay’ın Ulus’u İşgali

Ahmet, öğle paydosunda kız arkadaşı Şükranla buluşur. Spor Tota’da çalışan Şükran da alt gelir grubunun yaşadığı başka bir semt olan Hamamönü’ndendir. Birlikte sandviç yerler. Yazar sandviççiler üzerinden Ankaralıların değişen yeme ve tüketim kültürüne dikkat çeker. Halkın ilk başta mesafeli durduğu sandviç, Yenişehirli kolejli gençlerin rağbetiyle birlikte yaygınlık kazanır ve şehrin merkezinden taşraya doğru yayılır.

Sonra, ansızın, bütün kente yayıldı sandviççiler. Kızılay’daki, Yenişehir’deki, başka işe yaramayacak bütün dükkân boşlukları, apartman dehlizleri, kömürlük artıkları sandviççi oldu. Ulus’a, Cebeci’ye, Maltepe’ye, her yere,

Yeni Mahalle'ye, hatta Altındağ'a, Telsizler'e bile yayıldı sandviççiler, tostçular (Soysal, 2001, s. 17).

Sınıfları yahut tabakalaşmayı temsilen kullanılan semtler arasındaki kültürel geçişkenlik yahut mobilizasyon sürecinde Ulus, Kızılay'ı işgal etmek isterken zabıtarlarca dövülerek geri püskürtülür. Ancak Kızılay'dan alt sınıflardan insanların yaşadığı semtlere doğru sandviç üzerinden cereyan eden yayılım yahut akış hiçbir engele takılmaksızın “Altındağa, Telsizlere” kadar genişler. Sandviç yenilik ve modernlik olarak algılandığı ve bunun taşıyıcısı yahut temsilcisi de burjuva sınıfı olduğu için bu yayılım üst sınıftan alt sınıflara doğru süratle gerçekleşir. Ahmet ve Şükran da depoya gitmeden evvel karınlarını sandviç ile doyururlar.

Romanın buraya kadar olan kısmında yazar mekânsal dönüşüm, gündelik yaşamdan alışveriş tasvirleri ile bir tüketim toplumu resmeder. Bu tüketim ihtiyaca dayalı bilinçli bir alışveriş değildir. Daha çok özentilik neticesinde inşa edilmiş şekilci bir modernleşme kavrayışının tezahürü olan bir alışveriştir.

Ahmet'in Şükran'la ilişkisi de genel tabloya uygun olarak bir alış-veriş ilişkisi olarak resmedilir. Şükran, Ahmet'in kendisine yönelik ilgisinin duygudan arındırılmış hazza dayalı bir isteğe dayandığının farkındadır. Lakin, Ahmet'i sadece gözüyle değil gönlüyle de beğendiği için onun taleplerini kısmi olarak yerine getirip asıl istediğini; ancak evlilik cüzdanını almak suretiyle verebileceğine ikna edeceğini düşünmektedir. Bundan sebep Ahmet, Şükranı beklerken “Ne verecek ki bunca bekletiyor?” diye söylenir (A.g.e:16). Nitekim buluşup bir şeyler yedikten yani ona bir şeyler verdikten sonra da karşılığını talep eder. Cinsel ilişki umuduyla Şükran'a Büyük Mağaza'nın deposuna gitmeyi teklif eder.

Soysal, ironik bir anlatı ile Kızılay meydanındaki bu mağaza deposunda diğer alınıp satılan şeylerin ortasında böylesi bir ilişki denemesini sokar kurguya (A.g.e:26). Ancak Şükran, Ahmet'in daha ileriye gitmesine izin vermeyince tartışma çıkar. Ahmet'in ısrarı üzerine Ahmet'e kız kardeşinin böylesi bir talebi yerine getirmesi hususundaki fikrini sorunca da tartışma alevlenir ve Ahmet, Şükran'a tokat atar. Cinsel bir ilişki yaşanmaz; ancak kavgaya rağmen büsbütün küsüp de ayrılmaz ve depodan el ele ayrılırlar. Yani Ahmet de Şükran'ın istediğini vermeden alamaz. Böylece sosyal ilişkilerdeki zeminin değiştiğini ihsas ettirir.

Şükran ayağa kalkmış eteklerini silkeliyordu. Tırnağının biri kırılmıştı. Ayı, ne olacak. Üç kez sinemaya getirdin, beş-on kez sandviç yedirdin, pasta yedirdin, Gençlik Parkı'na getirdin diye, hemen ödetecen, değil mi? Benimle yatacak, sonra da kız kardeşinin sümüklü arkadaşlarından biriyle evlenecek. Yatmıycam işte. Onlarla yatsın. Yatsam bile, böyle karanlık, izbe, soğuk, Büyük Mağaza bodrumunda hiç yatmam. Ne sanıyor kendini? O kadar düşmedik. Orospu olacaksak, edebiyetle oluruz. Filmlerdeki en kötü erkekler bile, kıızı hiç olmazsa bir motele, lüks otele falan götürüyorlar, dans ediyorlar içki içiyorlar, hatta hatta pahalı yemekler yiyorlar, kürkler, mücevherler alıyorlar, ne bileyim... (A.g.e:28).

Şükran'ın kültürlenmesinin bir kaynağını görüyoruz bu satırlarda. Devamında ise ikinci bir kaynağını. İlki; neyi, nerede nasıl yaşamanın doğru ve şık olacağını öğrendiği filmler; diğeri ise öğretmenlikten istifa etmiş Günseli, yani eğitim kurumu. Yazar bu ilk bölümde doğrudan olmasa da okura Şükran'ın iç monologları üzerinden Günsel'i karakterini tanıtır. Günseli, öğretmen okulundan mezun olduktan sonra bir köy okuluna atanır. Bir tarafı ahır diğeri sınıf olarak kullanılan ahşaptan yapılmış bu okulda iki yıl görev yaptıktan sonra dayanamaz ve istifa eder.

Bu iki yıllık deneyim üzerinden şehrili bir aydın olan öğretmenin gözünden köylüleri gösterir Soysal. Seçtiği olaylar ve üslup dikkate alındığında oldukça oryantalistik bir perspektif sahibi olduğu anlaşılan bu gözden köylü ile şehirlinin karşılaşması şöyle tasvir edilir. “Şehriliye saygıları vardı, ama yabancı sayarlardı beni hep. Kendilerinden uzak tutarlardı. Hem yabancı hem de özenilen bir şeydim; öyle tuhaf.” (A.g.e:19). Aslında bu gözlemler Soysal'ın annesinin Almanlığı sebebiyle mahallede başlayıp ilkokulda ve hayatının sonraki döneminde de devam eder. Bu tespitin billurlaştığı deneyim ise Adana'daki sürgün günleridir. Adana'da insanlar ona saygı duyar ancak Yakup Kadri'nin roman karakteri Ahmet Cemil'e "yaban" demeleri gibi Soysal'a da "madam" diyerek hem yabancılığını hem de aradaki mesafeyi hissettirirler (Doğan, 2003, s. 183). Bu küçük burjuva Türk aydını ile halk arasındaki evvelden beri var olagelen kopukluğun hala cari olduğunu gösteren tipik bir tablodur. Soysal, öğretmen Şükran tipi üzerinden cumhuriyetin bayraklaştırdığı Çalıkuşu romanının fedakâr ve cesur öğretmen tipi Feride ve "orda bir köy var uzakta, o köy bizim köyümüzdür" romantizmi ile oluşturulan fotoğrafın yerine daha gerçek olduğuna inandığı başka bir fotoğraf koyar.

İkinci bölümde bir daha asla görünmemek üzere sahneden ve romandan ayrılan Ahmetlerin yerini Hatice Uzgören alır. Ahmet, aklında “Şükran’ın memeleri” elinde “avucunun sıcaklığı” olduğu halde Büyük Mağaza’nın açılmasını bekleyen kalabalığın arasından geçerken orta yaşlardaki emekli öğretmen Hatice Hanım’a çarparak (ancak çarptığını da fark etmeden) çıkıp gider (Soysal, 2001, s. 31-32).

6.2.4. Emekli Öğretmen Hatice Hanım

Hatice Hanım, cumhuriyet ideolojisinin en önemli kurumu olan eğitimin; katı, disiplinli ve otoriter öğretmen emeklisi bir temsilcisidir. Emeklidir ancak hâlâ sınıf ve statüsünün ağırlığı ile kuralların yılmaz savunucusu ve otoritenin diri temsilcisidir. Tıpkı okulda olduğu gibi sokakta ve markette de insanların ona yol vermesi ve öncelik tanınması gerektiğine inanıyor. Soysal kendini her şeyin önüne ve merkezine koyan Hatice Hanım’ı ironik bir üslupla resmeder.

En öne geçmeye hakkı olduğundan emin, itekledi herkesi. Hep acelesi vardı Hatice Hanım'ın, çünkü hep yapacak önemli bir işi vardı; bulaşığın bir an önce ykanıp kalkması gibi... Yıllar yılı Yenişehir ilkokullarından birinde öğretmenlik yapmıştı. Emekliydi şimdi. O zamanlar da acelesi vardı. Ders aralarında, Deliller tepesindeki gecekondularda oturan Gülsüm'ü ya da Fatma'yı kolundan kavradığı gibi okulun yanı başındaki evine sürükler, taşları sildiriverirdi çabucak (Soysal, 1982, s. 33-34).

Hatice Hanım’ın Kızılay’da öğretmenlik yaparken tüm öğrencileri değil de gecekondudan gelen öğrencileri ayırarak evine götürmesi sınıfçı bir bakış açısının en açık göstergesi. Ancak bu eyleminden sebep hiçbir soruşturmaya tabii tutulmamış olması bu sınıfçı yaklaşımın sistemsel bir onayla yapıldığına bir göndermedir. Hatice Hanım da bundan sebep uygulamasını bir ileri aşamaya taşır ve daha sonra gecekondu çocuklarından biri olan Fikriye’yi hizmetli olarak alıkoyar. Sınıf içindeki statüsü ile yürüttüğü hükmünü evde patron olarak sürdürür. Hatice Hanım’a göre korku, istendik davranışları yapmayan insanları hizaya sokmanın ve hadlerini bildirmenin en önemli disiplin aracıdır. Ancak “Korkanlar azalıyordu gitgide.” (Soysal, 2001, s. 35) .

Büyük Mağaza ’da alışverişe başlar Hatice Hanım. Dana kıyması almak istediği halde kıymanın olmamasına sinirlenir ve “Niçin yok?” der tezgahtara. Tezgahtar tam izahat isteyen Hatice Hanım’a "Bugün gelmedi." diye kestirmeden cevap verir. Cevaptan tatmin olmayan Hatice Hanım gencin kendisi karşısında bir korku yahut sinme emaresi

sergilememesinden sebep daha da öfkelenir ve “Baksana sen bana, kim senin amirin? Müşteriye doğru dürüst cevap versene! Niye kıyma yok dedik sana! Ne zaman gelecek?” diye çıkışır. Genç, Hatice Hanım’a sırtını döner ve ondan sonra gelen adama tavuk tartmaya başlar. Tazim eksikliğine bile tahammülü olmayan Hatice Hanım bir de yok sayılınca daha çok öfkelenir (A.g.e:35).

Hatice Hanım sağa sola bakındı, düdükler, polis düdükları, komiserler, dayaklar, coplar, hatta hapis cezaları aradı; korkmuyordu, satıcı; satıcının yüreği, ilkokuldaki, derslerini yarı korkudan, yarı çalışmamaktan bilemeyen öğrencilerinininki gibi, mısır patlarcasına patlamıyordu (A.g.e:36).

Yaş, sınıf ve statü bakımından kendinden çok düşük olan biri tarafından yok sayılmaya asla tahammül edemeyecek olan Hatice Hanım var gücüyle bağırmaya hazırlandığı anda Albay Zeki Bey’in hanımının sesiyle irkilir ve onunla konuşmaya başlar. Romanda Albay Zeki Bey’in hanımının ismi hiç geçmez. Hep kocasına nispetle anılır. İlk bölümde konuşan iki burjuva arasında da derneğe üye olmak isteyen adayın ismi hiç zikredilmeden “Kocasını Hava Kuvvetlerinde” (Soysal, 2001, s. 10) olan biri diye bahsedilmişti (A.g.e:10). Bu o günkü toplum algısında ve mimarisinde subayların statüsünün ne denli güçlü olduğunu gösterir. Her şeyin merkezine kendisini koyan öğretmen Hatice Hanım’ın da hiçbir şey yaşanmamış gibi tüm öfkelerini birden yutup konuşmaya başlaması askerin güçlü pozisyonunu teyit eder. “Arkasını komazdı bu işin Hatice Hanım ya, Albay Zeki Bey’in hanımı, kocasının hastalığını yeni baştan ve bilmem kaçınıcı defa anlatmaya koyulmuştu. Hatice Hanım da acıklı bir yüzle onu dinlemek zorundaydı.” (A.g.e:38).

Hatice Hanım sürekli bir önemsenmeme veya yok sayılma durumuyla karşılaşır. Kasiyer kız sorusuna sadece omuz silkererek cevap verir, kırmızı ışıktaki yayayı şikâyet edip görevinin gereğini yapıp ceza kesmesini istediği trafik polisi o yokmuş gibi davranır (A.g.e:41). Bunlar cumhuriyetin ilk yıllarında ihdas edilen sosyal mimarinin çözülmeye yahut değişmeye başladığının birer göstergesidir. Hatice Hanım eve dönerken “tam Kızılay’ın göbeğinde, yeni yapılmış güzelim binanın, o itinayla döşenmiş vitrininin hemen yanı başında, bir çingene karısı” görür (A.g.e:40,41). Sınıf altı gruptan birini kentin göbeğinde dilenirken görmek onu kabul edebileceği bir şey değildir.

Hatice Hanım delici bakışlar fırlattı dilenciye. Bunlar artık Kızılay'ın göbeğine bile yerleştiler. Bu şehir iyice zıvanadan çıkmıştı artık. "Ankara caddelerinde pırtıl insan görünmezdi bir zamanlar" dedi kendi kendine; düzen vardı eskiden, otorite vardı, asayiş vardı; odacılar, köydeki kadın akrabalarını hizmetçiliğe sokabilmek için şunun bunun iltimasını ararlardı; bakkallar aylık hesap ödendiğinde nasıl teşekkür edeceklerini bilemezlerdi Hatice Hanım'a. Kasap bir telefona çırağını koştururdu hemen güzelim etlerle. Çıracak bahşiş kabul etmez, eti bırakıp terbiyeli terbiyeli dönerdi. Oysa şimdi? Şimdiyi düşününce kanı tepesine fırladı. Çingene karısının kirden sicim sicim birbirine yapışmış saçlarına baktı. Hadi biz alıştık, ama yabancılara ayıp oluyor (A.g.e:42).

Asaf Bayet'in İran kent yoksulları üzerine çalışırken ürettiği ve daha sonra tüm Ortadoğu ülkelerine de uyarlayıp "sıradan olanın sessiz tecavüzü" olarak ifade ettiği durumdur yaşanan. "Sessiz tecavüz" kavramı, sıradan insanların hayatta kalabilmek ve hayatlarını iyileştirebilmek için mülk ve iktidar sahibi insanların yaşadığı alanlara doğru suskun, uzun vadeli fakat yaygın ilerleyişini tarif eder. (Bayet, 2006, s. 47). Bu Hatice Hanım'ın kabul edebileceği bir durum değildir. İlk bölümdeki işportacının akıbetine uğraması en derin arzusudur; ancak otorite ve asayiş zaafa uğramıştır. Orada durur ve sertçe dilenen kadına bakar ancak dilenci kadın oralı olmaksızın dilenmeye devam eder. O da korkmaz Hatice Hanım'dan. "Hatice Hanım memleketin düzelmesinden iyice kesmişti umudunu; yürüdü, yanından geçen golf pantolonlu adamın selamını görmedi..." (Soysal, 2001, s. 43).

Cüneyt Arcayürek genç bir gazeteci olarak 1940'ların sonunda ortaya çıkan sosyo-ekonomik durumun Ankara'da yarattığı mekânsal kutuplaşmanın doğal sınırını "Sağlık Bakanlığı ile Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi arasındaki demiryolu köprüsünün" oluşturduğunu aktarır (Arcayürek, 1985, s. 31-32).

Başkent'in her yerinde elektrik yoktu. Yenişehir yakası elektrikle aydınlanırken, kentin büyük kesiminde ... Örneğin, Yenice Mahallesi'nin dar bir sokağındaki ahşap evde; küçük, sıksa bir çocuk, her gece, halk deyimiyle "idare lambası"nın sarı ışığında derslerine çalışıyordu.

Annesi bir “lüks lambası” satın alıp eve getirdiği, odanın birden ışığa boğulduğunu gördüğü zaman, evcek “Alaaddin'in lambası”na kavuşmuşlardı sanki. Lüks lambası bile, lükstü. Elektrik ise, lüksün ötesinde bir lükstü...

Biraz daha serpilip büyüyünce, Yenişehir yakasına açılışlar başladı. Kentin o bölümünün asfalt sokaklarında gezme olanağını bulduğu sıralarda aynı kentte yaşayan iki çocuğun kaynaşmasındaki zorluğu gözledi: Hiçbir yanlarıyla benzemiyorlardı ki... İki ayrı bireyde birbirine aykırı düşen “bir şeyler” olmalıydı.

Ama biz, imtiyazsız, sınıfsız kaynaşmış bir millettik!

Olgunluk çağına ulaştığı yıllarda bu dövizi her görüşünde gülerdi de gülerdi.

“Ne kaynaştık ya!” derdi içinden.

O çocuk, bendim (A.g.e:140,141).

Hatice Hanım, Ahmet'in kendisine çarpması anından Necip Bey'in fark etmediği selamına kadar ki sürede kamusal alana ilişkin gözlemleri neticesinde kendi sınıf ve statüsünün hiyerarşideki yerinin aşıldığını, sosyoekonomik ve kültürel belirlenimlerle ayrılmış mekanlar arasında sınırların aşıldığını net olarak kavrar. Ümitsiz, öfkeli ve çaresiz bir şekilde savunma hattını çok gerilere evine çekmeye karar vererek evinin yolunu tutar.

6.2.5. Arkaik Bir Tip: Necip Bey

Romanın üçüncü bölümü, en sonda çok kısa bir selamlama dışında bir daha roman boyunca hiç görülmeyecek olan Hatice Hanım'ın selamını fark etmediği Necip Bey'le başlar. Soysal; Ahmet'e Hatice Hanım'a çarptığını fark ettirmeyerek, Hatice Hanım'a Necip Bey'in selamını göstertmeyerek sınıflar arasındaki kopukluğa işaret eder. Diğer taraftan kent yaşamının doğası gereği grup yahut sınıflar arası bir etkileşime olanak sağlamayacak şekilde yapıldığına ve dönemin sosyal mimarisinin tabakalar arasındaki etkileşime imkân tanımadığına bir gönderme de yapmış olur.

Kitapta Necip Bey, belli ritüel ve davranış biçimleri ile temayüz etmiş aristokrasiyi temsil eder. Bu yüzden selamının alınmamasını çok büyük bir kabalık olarak görür ve aşırı öfkelenir.

Hatice Hanım'a bilgili bir incelikte verdiği selamın karşılık görmemesine bozulmuştu. Ayıdır bunlar, hepsi, eksiksiz, dişi ve erkek ayılar. Ekose golf

pantolonu, papyon kravatıyla, uzun saplı şemsiyesiyle göze çarpmayacak biri değildi ki. Görgüsüz, mahalle karısı, bir de öğretmen olacak! Bu memlekette "education" böylelerinin elinde oldukça ... Okuduğu papaz mektebindeki, şarabın iyisinden anlayan, hangi mevsimde hangi balığın yeneceğini bilen, bifteği içindeki kanı saklayarak pişirmeyi beceremeyenleri hiç hoş görmeyen Fransız "frere"leri şükranla andı (Soysal, 2001, s. 44).

Necip Bey Selanik eşrafından, oldukça varlıklı biri olan İzzeddin Efendi'nin oğludur. Resme meraklı olan kiracıları Yunus Bey'in teşvikiyle Yani Usta'dan resim dersleri alır. Mübadeleden önce çoban kılığında İstanbul'a geçmiş bulunan ve "Nişantaşı'nda, Teşvikiye Palas'ta tuttuğu bir dairede" yaşayan ağabeyinin yanına yerleşir (A.g.e:63). Fransız okulunda okumuş (A.g.e:49) ve sonra da Lozan'da tahsil görmüştür (A.g.e:44). Ağabeyinin ticaret bilmemesi sebebiyle başarısızlıkla sonuçlanan ticari teşebbüsleri, hovardalığı ve lüks yaşantısı sebebiyle ailenin mirası büyük oranda erimiş geriye çok az bir şey kalmıştır. Kalanlar da Necip Bey'in iş bilmezliği sebebiyle büyük oranda tükenmiş ve şimdi elinde sadece kendisinin ve kiracılarının oturduğu bir apartman kalmıştır ki Hatice Hanım da o apartmanda kiracı olarak oturmaktadır.

Necip Bey sınıfının son temsilcisi olan arkaik bir tiptir. Tanzimat romanından fırlamış Batılılaşmayı yanlış anlamış mirasyedi bir kahraman gibidir. Doğrudan hiçbir şey üretmeksizin babadan kalan sermayeyle hayatını idame ettirmektedir. Yeni kurulan toplum yapısı ile ciddi çatışmalar yaşamaktadır. Ne iktisadi ne içtimai ne de kültürel anlamda bir uyum sağlayabilmiştir. Yeni kurulan iktisadi ve sosyal değişimler gereği olağan bir durum olan kiracılarının ücret karşılığında da olsa kendilerine dairesini kiralatmasının bir lütuf olduğunu bilmemesine ve apartmanla ilgili bir sorun olduğunda mülk sahibine şikayetlenmelerine hayıflanır. Hatice Hanım'ın telefonu kullandıktan sonra teşekkür etmemesini sosyal hiyerarşiyi bozduğu gerekçesi ile aşırı tepki verir. "Aradaki farklar belli olmalı. Kimin aldığı, kimin verdiği belli olmalı. Kim telefonun sahibi, belli olmalı. Kimin kime lütufta bulunduğu belli olmalı." diye düşünür (A.g.e:45).

Kızının, Hatice Hanım'ın kızıyla birlikte dairesinin telefonunu kullanmak suretiyle yaptığı düzeysiz bir şaka sebebiyle mahkemelik olmuştur. Duruşmaya davet edilince "Hâkim, Necip Bey'in adını görünce, böyle bir adamın, böyle bir iş yapmayacağını anlamalı, çiçekçiyi ikna etmeliydi." diyerek gitmez ve giyaben 50.000 liraya mahkûm olur. Aristokratik kültür icabı edindiği ritüellerin yeni toplum yaşamının pratikleri

içerisindeki marjinalliğini göremez ve özellikle genç kuşak için alay konusudur. Hatice hanımın kızı “Necip Bey, cumartesi öğleden sonraları, beyaz şortu, beyaz lastik pabuçları, beyaz kazağı ve kasketiyle tenise gitmek için arabasına binerken, pencereden arkadaşlarıyla alay eder.” (A.g.e:47).

Bankada çok az parası kalmıştır ve sermayesi ondan, emeği Fransız okulundan tanıdığı bir arkadaşı ile açtığı iş yeri batmak üzere olduğu için bankadaki son parasını da çekmek zorundadır. Canı sıkılmış bir şekilde düşüne düşüne yürüyerek Piknik’in önüne geldiği sırada İskoçya’dan alınmış golf pantolonunun düğmesi kopar ve paçaları İsviçre yününden yapılmış çoraplarının üzerine sarkar. “Üstü armalı, sarı madenden, halis İskoç malı” bu düğmelerin aynısını bulmak mümkün olmadığı için eğilerek düğmeyi arar ve bulur; ancak o alamadan “Bulvardan geçen biri, düğmenin üstüne basıp” ezer (A.g.e:54,55).

Bu çok sembolik bir olaydır. Necip Bey’in malzemesi dışardan temin edilmiş bir çorabın üstüne bu topraklara ithal edilmiş bir oyuna gitmek için giydiği bu ülke tezgahlarında dokunmamış başka bir ülkeden satın alınmış bir pantolonun yine başka bir ülkenin armalarını taşıyan bir düğmesi kalabalık tarafından ezilir. Necip Bey de bütün eşyaları gibi bu toplum yapısının doğal sonucu ortaya çıkmış bir tip değildir. Her şeyini dışardan devşiren bu tip sermayesi tükendiği için bir daha yurt dışına çıkamayacaktır. Dolayısıyla o paça tamir edilemeyecek ve o kıyafet bir daha giyilemeyecektir. Ya dönüşecek ya yok olacaktır.

Soysal, Necip Bey tipini kendi ailesinin baba tarafının hikayesinden esinlenerek inşa eder. Babaannesi Muzaffer Hanım, Balkan Savaşının akabinde satılan çiftlikten elde edilen sermayeyle birlikte Selanik’ten İstanbul’a gelir. Ailenin başına geçen İsmet Yenen, Necip Beyin ağabeyi gibi benzer ticari süreçlerden geçer ve aile iflası yaşar. Diğer bir karakteri, Necip Bey’in para çekmek için gittiği bankada onunla ilgilenen Mehtap’ı da Yıldırım Bölge Koğuşu’ndan tanıdığı Konyalı banka çalışanı, öğrenci Mehtap’tan mülhem inşa eder. Mehtap, güzelliğini annesinden alan memur-işçisi emekçi bir ailenin kızıdır. “Mehtap bir çocuk bir büyük. Havalandırmada elim sende oynarken çocuk; anasını babasını anlatırken büyük.” bir kızdır (Soysal, 1982, s. 54).

Aristokrat bir müşteri ile bir banka çalışanının karşılaştığı bu bölümde Soysal, Mehtap ve ailesini gerçekçi tutumunu büyük oranda yitirip oldukça romantik bir şekilde resmediyor. Dönemin yazarlarının çoğu emekçi ve devrimci tipleri tasvir ederken bir

tür devrimci romantizmine tutuluyor. Bu naif romantizmin neticesi ise ya aşırı idealize ya da aşırı dramatize tipler oluyor. Burada da benzer bir tabloyu görüyoruz. Derme çatma da olsa sıcak bir gecekondü, bahçesindeki zerdali ağaçlarının dalına asılmış bir ampulün altına kurulmuş mütevazı rakı sofrası ve geleceğe dair iyimser hikayeler. Necip Beyin karşısında onun parasının hesabını tutan bankanın çalışanı Mehtap böyle bir arka planla sunuluyor okura (Soysal, 2001, s. 66).

Necip Bey bankada kalan son parasını da çektikten sonra Piknik'te bir şeyler yemeye karar verir. Mekân çok kalabalık olduğu ve boş bir masa kalmadığı için izin alarak genç bir kadın ve erkeğin masasına oturur. Ve sipariş vermek üzere garsonu çağırır. Genç garson öğlen yoğunluğunda siparişi hızlıca almak ister. Necip Beyin uzatacağını anlayınca da onu görmezden gelmeye davranır ancak Necip Bey onu kolundan tutar ve o tarz bir işletmede hazırlanması mümkün olmayan detaylı bir sipariş verir.

Şimdi git mutfağa ... Haşlanmış iki patates iste ... Kabuğunu iyicene soydur. ... Sonra bol maydanozla karıştırılmış zeytinyağı limon döktür üstüne ... Sonra yanına biraz haşlanmış bezelye ile havuç koyun ... Havucun üstüne de biraz tereyağ gezdirt... Dur gitme! Patlama oğlum! Bak dediklerimi harfiyen isterim. Sonra greyfrut suyu istiyorum. Greyfrut suyu, taze sıkılmış ... (A.g.e:73,74).

Soysal, betimlemelerden ziyade çağrıştırmayı, doğrudan anlatım yerine ihsas ettirmeyi genel bir üslup kaidesi olarak benimsemiştir (İleri, 1977, s. 7). Standart menülerle hızlı servisin yapıldığı bir yerde Necip Bey'in sınıfsal bir alışkanlıkla siparişini kişiselleştirmek, özelleştirmek istemesi arzusunun karşılıksız hatta komik kalışı üzerinden toplumun kapitalizmin ileri bir safhası olan tüketim toplumu olma aşamasında olduğunu anlatır. Nitekim garson, karşı sokağa gelen itfaiye arabalarının geldiğini ve insanların toplandığını görünce siparişi bırakıp oraya doğru koşar. Böylece eski toplum mimarisinin en tepesindeki sınıfa ait birisi yeni hiyerarşinin en altındaki birisinden parası karşılığı bile istediği hizmeti alamaz. Bu değişen tüketim pratiğine ve bu pratiğin ortaya çıkardığı insan tipine, dolayısıyla tüm bu ağın oluşturduğu ilişkiler bütününe tezahürü olan toplum mimarisine bir göndermedir.

Soysal bu andan itibaren Necip Bey'i bırakıp odağa masada oturan erkek ve genç kadını taşır. Erkek kahraman, yeni ticari burjuva tipini temsil eden müteşebbis Güngör; genç kadın ise onun nişanlısı Melahat'dır. Yazar eski üst sınıf ile yeni üst sınıfın

karşılaşmasını bir restoran yoğunluğunun tabii neticesi olarak aynı masaya oturtmak suretiyle kurgular, ancak onları doğrudan bir diyaloga sokmaz. Aynı masada olmalarına rağmen tanışmazlar. Sadece Necip Bey'in ritüellerle koruma altına aldığı soylu sınıf alışkanlıklarının bir gereği olarak oturmak için istediği müsaade kadardır temasları. Güngör bu gereksiz müsaade talebine şaşırır ve sadece muhatabına önemsenmediğini de hissettiren bir baş işaretiyle mukabelede bulunur. Necip Bey bu kabalıktan çok rahatsız olur ama oturacak yer olmadığı için masaya oturur. Güngör, Necip Bey'in oturmak için müsaade isteme tarzından ve garsonla konuşma biçiminden aristokrat biri olduğunu anlar ve söylenir. Güngör'ün iç sesinden yeni burjuvanın yerini alacağı bu eski sınıfa ilişkin görüşlerini öğreniriz.

Bunun gibiler, dükkâna gelirler, Avrupa'da görmüş oldukları eşyalar üstüne iki saat konuşurlar. Fiyatları hemen yabancı parasına çevirip bu fiyata Avrupa'nın şu ya da bu şehrinde neler alınabileceği konusunda nutuk çekerler, eşyanın tahtasının kalitesini beğenmezler, cilayı zevksiz bulurlar. Ama en önemlisi, hiçbir şey almazlar. Asla. Bunlar hiçbir yeni eşya almaz. Sadece eskiye bağlılıkları yüzünden elden çıkarmazlar eski eşyalarını. Bunların eşyalarını değiştirdikleri, yeniledikleri görülmemiştir. Bunların burunları iyice sürtülmeli ki, ellerindeki hak etmedikleri antikalara satsınlar. Güngör, yaptığı ev dekorasyonlarında, modern eşyaların yanına antika koyardı. Çok şık oluyordu bu. Yabancı dergilerde de böylesini çok görmüştü. Satmazlar ki. Ama satacaklar, buna mecbur olacaklar. Bu herif eşyasını satmak zorunda kalmaktan başka ne işe yarar? Nasıl olsa, bütün bunların, buna benzerlerin paşa dedelerinden kalma paralar yok yere tükenecekti. Yaratıcı değiller çünkü. Ellerindekileri değerlendirmeyi, yeni bir şey yaratmayı bilmezler (Soysal, 2001, s. 75-76).

Güngör, Necip Beylerin düşüşünün hatta tükenişinin farkındadır. Bunu kendi sınıfının yükselişi için bir fırsat hatta onların tükenişlerini kendi sınıfsal mobilizasyonun önemli bir aracı olarak görür. Onların bilgi ve görgülerinin, zevk ve kalite anlayışlarının gelişmişliğinin sınıfsal sürekliliklerinin temini sağlamayacağını düşünmektedir. Mevcut kazanım ve birikimlerini kâra dönüşecek bir sermaye kılamayıp bir antika olarak dondurdukları için kaybedeceklerinden emin. Güngör “kâr olmadan zenginleşme; ticaret olmadan kâr, arz ve talep yasasının dışında ticaret olmadığını bilmekte” (Pernoud, 1991, s. 14) olan bir burjuva olarak yeni iktisadi düzene ayak

uyduramayan Necip Beyleri “eşyasını satmak zorunda kalmaktan başka” bir işe yaramayacak insanlar olarak görür. Sebebini ise bu sınıfın ellerindeki dönüşürme yaratıcılığını sergileyememeleri olarak zikreder.

Mustafa Özel’in (1998, s. 23) “Asaleti paraya dönüştüren, insanı ve tabiatı metalaştıran ve “dünyayı büyüden arındıran” eşsiz büyücü.” olarak tanımladığı burjuvanın bir üyesi olan Güngör’e göre de sınıfının mahareti ellerindeki kâra dönüştürme yaratıcılığını sergilemesidir. En eski metinlerden itibaren tüccarın eş anlamlısı olarak kullanılan burjuva (Pernoud, 1991, s. 44) bir şey üreten değil üretilen şeyi ve üretenin emeğini de kendi namına kara dönüştüren kişidir (A.g.e:49). Bir apartmanın bodrumunda oturan alt sınıftan ailenin çocuğu olan Güngör’ün erdem veya bilgisi yoktur. Onun en önemli özelliği önündeki her türlü imkânı kendi yükselişi için kâra dönüştürmeyi bilmesidir.

Okur, Güngör’ün hikayesini Melahat’a iş hayatına nasıl başladığını anlatırken öğrenir. Tanıştığı Amerikalı askerlerin evinde gördüğü Paskalya yumurtalarıyla atıldığı ticaret hayatına kısa süre sonra açtığı Amerikan pazarı ile devam eder, buna Amerikalıların ülkelerine dönerken almak isteyeceği hediyelik eşyaların satılacağı başka bir dükkân ekler. Bu arada bodrum katında oturdukları apartmanın sahibinin kızı Gülsen’le evlenir. Babasının ölümünden sonra eşi Gülsen apartman hissesini abilerine satar ve daha şık ve büyük bir dükkân açacak olan Güngör Bey’e verir. Her geçen gün daha fazla kazanır ve nihayetinde Çankaya tepesinde Avrupa malları satan prestijli bir dükkân sahibi olur.

Güngör; neyin paraya dönüşeceğiyle ilgili keskin görüşü, çalışkanlığı, eşinin mali desteği ve tanıştığı Amerikalı askerlerin sağladığı çevre ile hep yükselir. Ancak her bir aşamada kendi yükselişine destek veren unsurları bir sonraki aşama için ağırlık yaptığı gerekçesi ile atar ve kurtulur. Palazlandığı yer olan mahallesini hep küçümser ve onları terk ederek ilk fırsatta Çankaya civarına gider. Sınıfsal, kültürel ve ekonomik olarak daha alt zümreden olmasına rağmen, kiracıları oldukları apartman sahibinin kızı olarak kendisiyle evlenen Gülsen’den boşanmak üzeredir. Amerikalı askerler vesilesiyle girdiği Amerikan malları ticaretiyle elde ettiği sermaye sonrasında açtığı yeni ve prestijli mağazada kalitesiz ve zevksiz oldukları gerekçesi ile Amerikan mallarına hiç yer vermez, sadece Avrupa malları satmaya başlar. Şimdi ise en büyük geliri iş adamları ve siyasilerin kız evlendirmek gerekçesiyle maliyeden aldıkları çeyiz permilerini devralmak suretiyle elde ettiği kârdır.

Güngör, daha fazla kazanmaktan başka bir gayesi olmayan, ahlaki değerleri ve insani duyguları bir zayıflık olarak gören burjuvayı temsil eder. Kültürel veya etik anlamda kayda değer hiçbir hassasiyeti yoktur. Onun tüm ilişki ve eylemleri hesabidir. Tek odak noktası vardır. O da kâr elde etmek ve daha fazla güç devşirmek. O sebeple Necip Bey'in tüm o soylu alışkanlıkları ve adab-ı muaşeret takıntılarını anlamsız ve işlevsiz bulur.

Boşandıktan sonra evlenmeyi planladığı Melahat'a başarı hikayesini anlatmaya başlarken babasının zimmetine para geçirmek suçundan hapiste yattığından bahsedince sevgilisi "Canım, söyleme böyle... İftiraya uğramış, annen öyle söylüyor, kendini kötülemekten niçin hoşlanıyorsun anlamıyorum." diye uyarmak ister (Soysal, 2001, s. 78). Güngör büyük bir rahatlıkla bunun bir kötüleme olmadığını anlatır.

Ne kötülemesi? Zimmetine para geçirmek, bir memurun alacağı en doğru tavidir. Devlet, sürekli olarak biz vatandaşların parasını zimmetine geçirmiyor mu? Bunu sezen ve gören biri, devletten, şundan bundan gasp etmiş olduğu paranın pek ufak bir kısmını, aslında hakkını, kendi hakkı olmasa bile birçok insanın hakkını geri almış, fena mı? Ben memur olmak inekliğine düşsem aynı şeyi yaparım. Sadece daha akıllıca biçimde. Devletin parasını zimmetine geçirmek için ille muhasip olup sonra yakalanarak hapse düşmek gerekmez. Bak onun yerine müteahhitlik yaparsın. Bir ihaleye girer, sonra devlete, üstüne aldığın işi iyice pahalıya mal edersin. Her şey usulüne göre olur. Her işin altında yüksek memurların imzaları olur. Zimmetine para geçirmiş olan zavallı muhasebecinin suçunu tespit edip onu adaletin pençesine veren yüksek memurların. Üstüne üstlük çevrede akıllı adam, iş bilir adam diye saygı görürsün. Karım, benim aptal anam gibi kocasından utanmaz (A.g.e:78).

Güngör, kendisinin mükemmel olduğuna inanır (A.g.e:82). Dolayısıyla da ancak mükemmel olan şeyler dükkanında, üzerinde veya kolunda olmalıdır. Görünmek ve göstermek de çok önemli. Sahip olduğu şeylerin kullanım değerinden daha çok göndergesel anlamları ve temsil değerleri ile ilgilidir. Her şey içinde bulunduğu rekabet ortamında ona avantaj sağladığı kadar önemli ve işlevseldir. Özellikle kadın hem lüks tüketimin önemli bir öznesi hem de bunun teşhirinin aracısı olarak bu işlevselliği somutlaştıran bir alegori olarak seçilmiştir.

Benim yanımdaki kadının kötü giyinmesi, dükkanımın iyi iş yapmaması gibi bir şey olur. Nasıl dükkanımın vitrinine önem veriyorsam, bedestenden aldığım pahalı antikayı gözümü kırpmadan vitrine koyuyorsam, yanımda taşıdığım kadının koluna gözümü kırpmadan girebilmem için onun bir vitrin gibi iyi düzenlenmiş, ilgi ve müşteri çekici olmasına dikkat etmeliyim (A.g.e:77).

Güngör hesabı ödeyip kalkarken bileisteye Necip Bey'in şemsiyesini devirir ama görmezden gelir ve avukatı ile görüşmek üzere Ulus'a gitmek için arabasına yönelir (A.g.e:87). Necip Bey böylece hem alt sınıftan olan garson hem de yeni toplum tabakasının üst katmanından olan Güngör tarafından görmezden gelinir. Yani bütünüyle silinir.

Güngör, Piknik'ten dışarı çıkınca insanların toplandığını ve polisin otoparka geçişleri yasakladığını görür. Orada bir çare düşünürken başka bir zümreyi temsil eden Prof. Salih Bey'le karşılaşır. O da arabasını almak istemektedir ancak polis ona da izin vermediği için beklemektedir. Güngör, polise karşı bir işbirlikçi bulduğunu düşünerek sevinecekken Salih Beyin durumu kabullendiğini ve bekleyeceğini öğrenince ona da kızar. Çünkü burjuva bir şekilde ilerlemek durumundadır. Nitekim polis karşısında emredici ve azarlayıcı bir üslup takınarak meclise gideceğini ifade ederek kararlı adımlarla aracına binerek oradan uzaklaşır. "Salih Bey yerinde duruyordu. O hedefine varmak için bazı şeyleri yıkmayı, hatta kendi kanunlarını yaratmayı göze alanlardan değildi" (A.g.e:100).

Soysal evvelki bölümlerin geçişlerinde kahramanları birbiriyle etkileşime sokmazken Güngör'ü hem sahneyi devraldığı Necip Beyle hem de sahneyi devredeceği Prof. Salih Bey'le yan yana getirir ve konuşturur. Bu karşılaşmalarda yeni tip büyük burjuvayı temsil eden Güngör, aristokrasinin son temsilcisi Necip Bey'i dükkanından hiçbir şey almayacak bir adam olması sebebiyle görmezden gelerek yok sayarken küçük burjuvayı temsil eden Prof. Salih Bey'le düzene karşı birlikte hareket edebilme ümidiyle konuşur. Ancak onun tamamıyla sistem tarafından çizilmiş çerçeve içinde hareket edeceğini anlar anlamaz onu da geride bırakır ve yoluna devam eder.

6.2.6. Kurallara Uyan Adam: Prof. Salih Bey

Romanın bu bölümünün adı da “Prof. Salih Bey kurallara uyuyor” dur (Soysal, 2001, s. 91). Bu karşılaşmada Güngör, Salih Beyle beraber yürüyemeyeceğini anlar, okur da aralarında geçen banyo tadilatı üzerinden sınıf farkını kavrar.

Karım çiçekli fayanslardan istiyor. Sizin dairenizde vardı. Ankara'dan mı almıştınız?" "Hayır, benimkiler İtalya'dan geldi. Hepsi Avrupa. Ama şimdi İstanbul'da taklitlerini yapıyorlar. Ankara'da var mı, bilmiyorum."

"En iyisi, Ulus'u iyice bir gezdikten sonra, gerekirse İstanbul'dan ısmarlamak (A.g.e:90).

Salih Bey, kendi evine Güngör Beyin orijinal Avrupa fayanslarının taklidini yaptırmaya çalışmaktadır. Bu karşılaşmada bu iki sınıfın otoriteye ve alışverişe bakışındaki farklılıkları görürüz. Hukuk profesörü Salih Bey otoriteyi bütünüyle kabullenip onun isteklerini sorgulamaksızın tam bir teslimiyetle benimserken Güngör önünü tıkayan her şeyi bir şekilde aşmaya kurgulanmış gibidir.

Salih Bey, yoksul bir semt olan Samanpazarı'ndaki bir bakkalın oğlu olarak büyümüş, küçük esnaf olan babasının telkinleri ile çok çalışmış, insanlara asla güvenmemiş, hiç kimseyi sevmemiş, sevilmemiş ve kıt kanaat geçinen babasından tevarüs edilmiş bir ruh haliyle hep gelecek korkusu ve kaygısıyla yaşamış biri olarak resmedilir. Salih'in küçüklüğünü anlatırken Soysal, Samanpazarı halkını bakkalın gözünden verir.

Mahalleli erzağını bakkaldan almayı affedilmez bir müsriflik, akılsızlık sayardı. Onlar mevsimlik erzağını toptan, halden alırlardı. Birçoğunun da akraba köylerden gelirdi erzağı. Samanpazarı'nın bu dar sokağının halkı, her şeyin en ucuz nasıl sağlanacağını bilimini yapmıştı. Ev kadınları bu alanda yarışlılardı birbirleriyle. Yaz günleri, sırayla birinin evinde toplanıp erişte keserler, tarhana yaparlar, pestil kuruturlardı. Patlıcanları, biberleri, bamyaları ipe dizip ev duvarlarına asarlar, domatesi en ucuz zamanında okkayla alıp güneşte salça yaparlardı. Bağı bahçesi olan köylü akrabalarından gelen erik, vişne sepetlerinden reçel kaynatılırdı. Bakkaldan alacak şeyleri az olurdu. Pirinç, un, sabun çuvalla girerdi evlerine, bakkaldan alınma kesekağıdıyla değil. Bakkaldan, sıkıştıkça, biraz şeker, sigara, peynir, sucuk alınırdı. Kırk yılın birinde bir şişe rakı. Bu sokağın erkeklerinin çoğu bakırcı, lehim ustası, küçük esnaftı. Bu erkekler, işlerinde çok yorulup kafa çekmek

istediklerinde evde içmez, hergele meydanının oralardaki Ermeni şarapçılarda ucuz şarap içerlerdi (A.g.e:92).

Salih'in babasına göre "Hırsızdı herkes. Bütün mahalleli veresiye aldıklarını ödememek için türlü numaralar yapardı." (A.g.e:93). Babası bir yolunu bulur ve alacağını bırakmazdı kimsede. Öte taraftan bakkaldan alışveriş yapmamayı kâr sayan bu insanlardan hakkını birtakım satış hileleri ile dolaylı yollardan alır. Ailenin geleceğini garantiye almak üzere okuttuğu Salih de bunları babasından o kadar iyi öğrenmiştir ki o da kimseyi sevmez ve güvenmez, dolayısıyla da kimseye bağlanmaz.

Geceleri, soğuk yatağında kurduğu düşlerin içinde, ne elleri çamaşır yıkamaktan kızarmış, soğan kokan anasına, ne de başına takke giyen, tespih çeken, zeytini iki parmağıyla yiyen, yemeklerden sonra geçirip ardından yemeğe şükretmeyi unutmuyarak, "yarabbi şükür!" diyen babasına yer vardı. Ne de sokak kapısının önünde donsuz oynayan kardeşlerine (A.g.e:96).

Soysal, romanda olumsuz özelliklerle (sevimsiz, hileci, hak yiyici, sevmeyen, sevilme, haris, güvensiz) donatılmış bir karakter olan bakkalı yapılandırdıktan sonra onun kötülüğünü dinî öğelerle tamamlar. Her türlü ticari ahlaksızlığı sergileyip yoksul mahalle halkının hakkını yiyen bakkal evde eli tespihli, başı takkeli olarak resmedilir. Bu şekilde onun kötülüğünün kaynağı içinde bulunduğu toplumsal tabaka değil de dindarlığı olarak sunulur. Çünkü aynı mahalledeki halk akıllı, çalışkan ve dayanışmacıdır. Halkı sömürmek üzere bekleyen tüccar sınıfının tezgahına düşmemek için bilinçli şekilde öz üretimlerini yapmaktadırlar. Ama onlardan biri olan bakkal açtığı dükkanla onları sömürerek güçlenmek istemektedir. Ve o kişi dindardır. Roman boyunca iktisadi, kültürel ve sosyal açıdan birçok farklı zümreden insan belli bir derinlik ve genişlikte kendine yer bulurken dindar zümreye çok sınırlı olmak kaydıyla bir kez ama güçlü vurgularla ahlaki olarak düşük, sevimsiz insanlar olarak karikatürize edilir.

Böylesi bir ruh hali ve sosyal çevre içinde büyüyen Salih başarılı bir öğrencilik kariyerinden sonra genç yaşta hukuk profesörü olur. Bir vekil kızı olan Mevhibe Hanım'la evlenir. Apartmanı ve arabası vardır. Akademisyen kimliğiyle elde ettiği sosyal statüsünü hanımına kalan mirasın maddi desteğiyle tahkim eden Salih Bey artık bütün çabasını yeni bir şey kazanmaktan çok var olan durumun sürdürmeye hasreder.

6.2.7. Vekil Beybabanın Kızı Mevhibe Hanım ve Çocukları

Eşi Mevhibe Hanım, babası Atatürk zamanında vekillik yapmış bir babanın Halk Partili kızı. Çocukluk ve gençliğinde deneyimlediği her türlü otorite ve düzeni benimsemiş, sevmiş, aşırı tutumlu ve takıntılı biri. Partinin kadın kollarında görev alır ve bu kola bağlı bir yardım derneğinin yöneticiliğini yapar. Yardım olarak kendi çocuklarının küçülen eski kıyafetlerini verir. Partililerle birlikte organize edilen yardım organizasyonlarına katılır. Evinde hizmetli olarak çalışan Nurten'in muhtaçlığının farkında olmasına rağmen ona yardımda bulunmaz. Nurten'in evinde sıcak bir ortamda çalışmasını ona yapılmış bir iyilik sayar.

Sevgisiz bir çocukluk yaşayan Salih ve Mevhibe Hanım'ın evliliğinden iki çocuk dünyaya gelir: Olcay ve Doğan. Anne baba arasındaki sevgisizlik ve donukluk özellikle bir kız çocuğu olarak Olcay'ı çok hırpalır. Bu soğukluğu ve aldığı hasarları babaannesinin varlığı ve anlattığı masallarla aşmaya çalışır. Annesinin katı yorum ve sert müeyyideleri sebebiyle gittikçe içine kapanır ve babaanneye yaklaşır. Ancak annesinin bir gün Olcay'ın kendi kendine namaz kılmaya çalışırken görülmesinin sebebi olan babaanne de kızının yanına gönderilir (Soysal, 2001, s. 113). Böylece Olcay, yalnızlığına korkuyu da ekleyerek daha bir büzüşür çocukluğunun içine. Yalıtılmış dünyadaki bir başınalığını diğer çocukların varlığıyla aşmaya çalışır; ancak iletişim becerileri köreldiği için uyum sağlayamaz ve dışlanır. Kitaplara sığınıp okumaya verir kendini. Ancak gözleri bozulunca bu sefer de kitaplarını eskiciye satar annesi.

Çok üzülür Olcay, bir hafta kimseyle konuşmaz, doğru düzgün bir şey yemez. Kaygılanan anne kızını ruh doktoruna götürür. Doktor çocuğun diğer çocuklarla kaynaşması ve etkileşime girmesini salık verince kızının kendi kardeşi gibi delirmesinden korkan Mevhibe Hanım parasına kıyıp Olcay'ı İstanbul Amerikan Kolejine gönderir. Uyumlu kişiliği ile arkadaşları tarafından sevilen Olcay kısa sürede normalleşir ve oldukça aktif bir öğrenciye dönüşür. Kültürel, sanatsal ve sportif birçok faaliyette görev alır.

Son sınıfta Albert Camus'dan *Yabancı* ve *Duvar*'ı okur. Olumsuz etkilenir. Paris'ten dönen abisinin kendisini ziyarete geldiği bir gün *Duvar* üzerine konuşurlar ve abi-kardeş arasındaki soğukluk ilk kez o gün ortadan kalkar. Olcay ile abisi Doğan arasındaki soğukluğun sebebi Doğan'ın Olcay'a yapıp yapmadıklarından ziyade sırf

erkek olması sebebiyle annesinin Doğan'a daha müşfik davranarak ona sürekli ayrıcalıklar sunmasıdır.

Romanda Mevhibe Hanım babasından tevarüs ettiği iktidar biçimini katı şekilde evde uygulayınca bunaltıcı disiplinden çocukların gelişimi olumsuz etkilenir. Doğan da bu etki erkek olmaklığı sebebiyle kendisine sunulan aşırı serbestiyetin neticesi olarak hiçbir şeyde sebat edemeyen, psikolojik dayanıklılığı zayıf bir kişilik olarak tezahür eder. Olcay'da ise kız çocuğu olmaktan kaynaklı maruz kaldığı baskı sonucu deliliğe doğru giden bir hastalık olarak belirir. Doğan; Ali ile tanışınca fakülteye kaydolmaya karar verir Olcay ise yatılı okula gitmek suretiyle bu hastalıklı otoritenin etkisinden çıktıktan sonra yaptığı okumalarla sağalı.

Salih Bey ve Mevhibe Hanım tarafından romantik bir ilişkiden ziyade sosyal ve iktisadi bir anlaşma üzerine kurulan evde doğup büyüyen iki çocuğun da hem anne ve babaları ile hem de birbirleriyle ilişki ve iletişimleri bozuktur. Evvelinden gelen çatışmalara çocukların büyümesi ile bir de ideolojik farklılık daha doğrusu karşıtlık eklenince ilişkiler- özellikle Olcay ve Mevhibe Hanımın ilişkisi- iyice gerilir.

Nereye gidiyorsun?

Partiye ...

Ne partisi? Bu da nerden çıktı?

Merak etme, adı halk değil, ama halkla daha çok ilgili...

Nesi varmış Halk Partisi'nin? Büyük babanın partisi o.

İyi ya ... Bu da benim görüşlerimi sadece güçlendiriyor.

Senin görüşün mü olurmuş? Bacak kadar kızsın sen. Babam çok akıllı adamdı.

Doğru, edindiği arsalardan belli.

Çok mu görüyorsun? Onlar memleketi kurtardılar. Ailesini düşünmeyen memleketini hiç düşünmez. Senin gibi ana-baba saymayanlar mı kurtaracak memleketi? (A.g.e:121).

Cumhuriyetin ikinci kuşak gençlerini temsil eden Olcay partinin adı üzerinden Halk Partisinin seçkin anlayışını ve dedesinin siyasi nüfuzunu kullanarak mal-mülk

edinmesini eleştirerek hem ailenin servet edinme biçimini hem de CHP'nin inşa ettiği devlet ideolojisini tenkit yoluna gider.

Buradaki "Halk Partili"den kasıt bürokratik sınıftır. Korkut Boratav, toplumsal sınıf ile toplumsal tabaka ve grupları ayırttığı çalışmasında sınıfların sabit yapılar olmadığını ifade eder (Boratav, 2005, s. 17). Sınıfların oluşum, gelişim ve dönüşüm aşamalarında bahsederek sınıfların dinamik yapısını dikkate almadan yönetici sınıf ile bürokrasinin aynı sınıfmış gibi kullanıldığı tespitini yapar. Buna sebep olan yanlısamanın da Osmanlı'dan intikal eden bürokratik zümre ile cumhuriyet dönemindeki bürokratik sınıfın bu uzun tarihsel dönemdeki belirgin değişim ve dönüşümlerinin yok sayılarak bir kabul edilmesi olduğunu belirtir (A.g.e:23). Bu kullanımın yani bürokratik sınıfla siyasi yönetici sınıfın aynılığının ancak 1950'lilere kadar geçerli olabileceğini; ancak sonrasında yönetici sınıf ile devletten maaş alan memurlar ayrımının belirginlik kazandığını ifade eder. Hatta 1980 sonrasındaki on yılda maaşlarındaki erimenin etkisiyle bu grubun büyük şehirlerin gecekondu semtlerine sürüldüğünü ifade eder (A.g.e:26).

Mevhibe Hanım'ın babasının bütün yaptıklarını meşru bir hak olarak savunması ve Halk Partili olmayı devletli olmakla eş değer görmesinin sebebi romanın konu edindiği dönemde bu bürokrasi ve yönetici sınıfının aynılığı algısıyla ilgilidir.

"Vekil beybaba" münasip olanı uygun görür. Çünkü hükümettir, devlettir "vekil beybaba". Mevhibe de hükümetin, devletin kızıdır. Devleti, hükümeti o saymayacak da kim sayacak? Vekil beybabaya karşı çıkmak, bir anlamda hükümete, devlete karşı çıkmaktır. Mevhibe Hanım daha ufak yaşta, devletin, hükümetin dokunulmazlığını, yüceliğini kavrayıp yerleştirdi kafasına (Soysal, 2001, s. 130).

Ancak çocuklar bu konuda aileden tamamıyla farklı düşünmektedir. Deneyimledikleri daha doğrusu maruz kaldıkları iktidarın kusurlarını gören Doğan da Olcay da küçük burjuva çocukları olarak kendilerine zarar verip depresif kılan tavırların yaralarını taşıdıkları için neyi reddedecekleri yahut tenkit edecekleri konusunda bir fikirleri vardır. Bu tanıdık ve bildik olan dünyayı reddetseler de onunla nasıl baş edeceklerini alternatifini nasıl kuracakları bilemezler. Burada onlara kılavuzluk ve yol arkadaşlığı yapacak birine ihtiyaç doğar. Soysal bu ihtiyacı romanın olumlu kişisi Ali ile karşılar.

Üst orta sınıfa ait bu iki karakter içinde yaşadıkları toplumu ve dünyayı yeniden yorumlayıp kavrama imkânı sunacak ideolojiyi Ali'nin kılavuzluğunda tanırırlar.

6.2.8. Bilge Kılavuz, Sadık Dost: Ali

Olçay, annesinin “onlar” dediği diğer insanlarla nasıl ilişki kuracağını ne yapacağını bilememe durumunu, tedirginliğini anımsatan bir olayı hatırlar. Çocukluğunda kendisine çok sıcak davranan, simit, çiklet, şeker alan, kucagında gezdiren kapıcı Rüstem vardır. Birgün onu görünce coşkuyla koşup bacaklarına sarılarak öper. Bunu gören annesi Rüstem'in yanında "Pis pantolonu öpmekten utanmıyor musun?" diyerek azarlar ve sonra da yarım gün sandık odasına kapatır. "Sen onları anlamazsın, onlar başka bir dünyanın adamları, buna göre davranmazsan sana saygı göstermezler, alaşağı ederler seni ... " der. Kısa süre sonra da babası kömür paraları hususunda sahtekarlık yaptığı gerekçesiyle Rüstem'i kovar (Soysal, 2001, s. 123). Bu olay üzerine Olçay gerçekten “onları” tanıyıp tanımadığını sorgular ve kafası karışır ve bu tabloyu Ali'nin sözleriyle yeniden okuyup sökü yapıma tabi tutar.

Senin sınıfından olanların, hep kelekçe bir saflığı vardır. Sorunlara sınıf açısından değil, gözü yaşlı bir yufka yüreklilikle bakar, halkı tanımazsınız. Onlar da güven duymaz size. Suçluluk duygusu ve gözyaşları onlar için pek önemli, daha doğrusu yararlı değil... Onları kendine inandırman için ne iyi niyet ne de insan sevgisi yeterlidir. Tam tersine. Onlara katıldığını dair kanıt isterler. Seni onlardan ayıran şeylerle bağını koparmanı isterler. Yani bu düzenle olan bağını. (A.g.e:123,124).

Olçay'ın annesi de Ali de alt gelir grubundan bahsederken “onlar” zamirini kullanır. Bu zamir Ali'de sadece bir ayrımı, farklılığı belirtmek için kullanılırken Mevhibe Hanım da “onlar” sözcüğü ayrımın ötesinde daha güçlü şekilde ötekileştirici, dışlayıcı ve aşağıda olanları işaret etme anlamları da yüklenir. Ayrıca belirgin bir düşmanlık ve korkuyla karışık tedirginlik vurgusu da vardır. Üst orta sınıf bir aileyi temsil eden

Mevhibe Hanım'ın hem hizmetlisi Nurten hem de kapıcı Rüstem'e dair mülahazalarına baktığımızda alt sınıfa ilişkin bütünüyle menfi bir bakışa sahip olduğunu açıkça görebiliyoruz. Mevhibe Hanım kocası Salih Bey'den de üste görür kendini. Babasından miras kalan eşyalarını bir hatıra olarak saklamasının diğer bir sebebi de onların Salih Bey karşısında babasından tevarüs ettiği zümresel statüyü temsil etmesiyle alakalıdır.

Eşya verilmez, soyunu inkâr etmek gibi bir şey bu. İnsanın soyunu sopunu sahip olduğu eşyalar belirler. Örneğin Salih hayatta başarı kazandı ama, ailesinden kalma bir tek eşya yok bu evde, bu da onun ailesinin iyi bir aile olmamasından. Babadan kalma bir koltuk bile insanın bir ailesi olduğunu, piç olmadığımı ele güne ispatlar (A.g.e:133).

Mevhibe Hanım sınıfsal konumunun meşruiyet kaynağını tarih (müesses yapı) ve maddi sermaye olarak görür. Bundan sebep de muhafazakâr bir şekilde statükoyu savunur ve değişim ile değiştirmeye karşıdır.

Toplumcu gerçekçilik romanlarında karşımıza çıkan olumlu kişi bu romanda Ali'dir. Bütün tip inşası ve anlatılarında tarihî, sosyal ve iktisadi gerçekliği büyük oranda dikkate alan ve onlarla empatik bir ilgi ile yaklaşan Soysal sıra Ali'yi resmetmeye geldiğinde devrimci romantizmine kapılıp empatiye sempatiyi de ekler. Belki de empatinin yerini sempati alır da denebilir. Çünkü onu gerçekliğini gölgeleyecek kadar idealize eder.

Romana Ali'nin girişi uzun bir methiye gibidir. Hiçbir kahraman bu denli ayrıntılı tasvir edilmemiştir.

Ali'nin ayağında Sümerbank'tan alınma ucuz, zevksiz pabuçlar vardı. Ali de pek hoşlanmıyordu bunlardan, ama anası almıştı bu pabuçları ve sonuç olarak çok ucuzdular. Üstünde, lacivert beyaz çizgili, bahar havasıyla hiç bağdaşmayan, pantolonu ütüden parlayan, aşınmış bir takım elbise vardı. Ali için dikilmemişti bu takım. Kimse için dikilmemişti. Babası bir ara devlet kapısına kapılanmışken vermişlerdi bu elbiseyi. Şimdi Ali'nin üstüne yaptırmışlardı. Bütün ciddiyet özentisiyle yoksulluğu daha çok açığa çıkaran giysilerdendi bu. Son zamanlarda zayıflamıştı Ali. Kruvaze ceketi bol geliyordu üstüne. Gömleği sararmıştı. Boynundaki kravattı ise, Almanya'ya işçi giden akraba oğullarından biri getirmişti bayramda. Parlak, suni ipekten kötü bir kravattı bu. Uzun boyluydu Ali. Güçlü, hareketli bir vücudu vardı, ama zayıf ve kemikliydi. Pantolonunun arkası bolluktan sarkıyordu. Kemikli ellerinde ve kollarında kabarık damarlar görünürdü. Kemerlice bir burnu, uzun bir süre hiç kırpmadan bakan ela gözleri vardı. Bu gözler karşısındakini ille de bir şeyler söylemeye, açıklamalar yapmaya, kendisini savunmaya zorlardı. Meraklı, sabırlı bakışları güvensizlik sınırının ötesinde büyük bir

sıcaklıkla doluydu. Bazen, konuşurken gözleri doluverirdi. Sözlerinin bütün ağırbaşlılığı ve sakinliğine rağmen akıveren gözyaşlarına Ali bozulur, onları ellerinin tersiyle sildikten sonra, sanki hiç ağlamamışçasına sakin, ölçülü cümlelerle sürdürürdü konuşmasını. Bütün efendiliği, akıllılığı, gözlemciliği, içindeki büyük coşkunluğu, duygululuğu yatıştıramazdı. Ali'nin gözlerine bakan, ondaki sevmeye ve coşma gücünü hemen anlar, konuşmasını dinledikten sonra, böylesine duygulu bir insanın düşüncelerinin bu kadar mantıklı olabilmesine şaşardı. Doğan bir gün Ali'ye bunu nasıl başardığını sorduğunda, Ali, "Ben yüreğimi satılığa çıkaranlardan değilim. Ondaki acı ve coşkuyla onun bunun gözünü boyamaktan nefret ederim. Acıya dayanmayı öğrensin, çünkü sadece kendi acısını değil, sayısız acıları yüklenmeyi öğretmeliyim ona," demişti. Ufacık bir şeyden gözü yaşarabilen Ali konuşurken hiç elini kolunu sallamaz, bağırarak, duygulu konuşmalar yapmazdı. Sade biriydi o. Böyle görünmesini şu sözlerle açıklardı bazen. "Bir dinamitin patlaması için üstüne bu gücü anlatan resimler yapmak gerekmez (A.g.e:136,137).

Ali'nin çocukluğunun anlatıldığı bölümde geçen olay ve yorumlar da olumlu kişiye yaraşır cinsten. Mesela, Ali onurludur. Mahallelerine nadiren gelen bir taksinin üzerine merakla çıkınca şoförden yediği tokat sebebiyle gururu incinince uzun bir müddet taksilere dönüp bakmaz bile. Ali, şikâyet etmez. Kaydırakta önüne geçmek isteyen bir çocuğu aşağıya atınca kendisini koruyacak kimsenin olmadığını anlayan bekçiden tokat yediği zaman babasına şikâyet etmez. Çünkü o "Başına bir şey geldiğinde, eğer o şeyle baş edecek gücü yoksa, güçlenene dek beklerdi. Kendi gücüne güvenmeyi isterdi." (A.g.e:138).

Bu değerlendirmeler büyük oranda Türkiye'de 12 Mart ile bastırılan devrimci mücadelenin eleştirisini de içerir. Ali, Türkiye'de sınıf bilinci oluşmuş geniş bir tabanı olmadığı için kendi gücünün yetersizliğinin idrakinde bir hareket olarak iktidar kurumu olan orduya yaslanma hatası yapan, onu devrime giden yolda aracı bir kurum olarak gören sosyalistlerin yaptığı yanlış yapmaz.

Hapishanenin hengâmeli ortamında günde sekizer sayfa yazarak tamamladığı *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'nden sonra Adana'daki sürgünlüğün yalnız ve geniş zaman aralıklarında daha sakin bir kafa ile yazdığı *Şafak*'ta bu eleştiriler daha sarıh bir şekilde ifadelendirilir. Daha büyümeden mücadeleye girişen ve "kendi gücüne"

güvenemediği için orduya yaslanan Türkiye solunun yanlısını *Şafak*'ın ana karakterlerinden olan yazar Oya ile tutuklu Feza arasında şöyle bir konuşma geçer:

"Sen ondan farklı değilsin," demişti Feza.

"Hayalcisiniz. Birinin elinde dinamit, ötekinin kalem, sonuç aynı. Saatler ayarlı ve kurallı makinelerdir ... Akşam zamanı şafağı vuran saat sadece yanlıştır. Sen aslında yanlış çalışan saate inanmak istesen de batan günle doğan günün sırasını tersine çeviremezsin."

"Hata yapıldı evet ... "

"Yapıldı, yapıldı ki burdayız."

"Demek aşağı yukarı hepimizin saati bozuk."

"Çünkü aslında şafak vakti değil. .." demişti Feza ... (Soysal, 2012, s. 205,206).

Romanın bundan evvelki kişileri fragmanlar halinde kısa kısa tanıtılırken Olcay, Doğan ve Ali karakteri ve bu üç karakterin çevresinde gelişen olaylara da geniş yer verilir. Ali kadar olmasa da Doğan da ayrıntılı olarak resmedilir; ancak bu ayrıntılar Ali'nin iyiliğini daha bir belirgin kılmak için Doğan'ın yersiz alınganlık ve kırılganlıklarını vurgulamak zaruretinden doğmuş gibidir. Marksist teoride edebiyatın rolünün tartışıldığı yıllarda Rus edebiyatında "gereksiz adam" olarak kavramsallaştırılan bir tipten bahsedilir. Bu tip özellikle Gonçarov'un *Oblomov* romanındaki zeki, becerikli ve idealleri olan bir karakterken sistemin içine girince karamsarlığa kapılıp pasifize olan ve eve kapanarak miskinleşen Oblomov'da tam karşılığını bulur. Olumlu kahraman fikri bu tipe karşı yapılandırılmış gibidir (Moran, 2002, s. 60,61).

Doğan da becerileri ve potansiyeli açısından vasıflı biri olsa da sınıfsal olarak edindiği konfor alanından çıkmak istememesi ve duygusal açıdan dayanıksızlığı onu gereksiz adama doğru iter. Nitekim bir hızla girdiği birçok girişimini yarıda bırakıp eve kapanır. Belli bir düzeyde edindiği bilinç ve farkındalıkla sınıfından farklılaşmayı başarmış olsa da Ali ile mukayese edildiğindeki -yazar bunun için oldukça fazla veri sunar- sığ ve tutarsız kalır. Yani yazar olumlu kişi olarak yapılandığı Ali'nin karşısına olumsuz kişi koymayı fazlaca basit bulur. Olumsuz burjuva çocuğunun

yerine sınıfının kaba ve haksız etkilerini kabul edip tenkit eden kötünün iyisi bir gereksiz adamla yan yana koyar ki Ali'nin albenisi daha bir görünürlük kazansın.

Doğan, zeki ve tutkulu bir delikanlıdır. Önüne çıkan her şeye kolayca kapılıp hızlıca tüketip vaz geçen bir yapıdadır. Mevhibe Hanım oğlunu kızından hep ayrı bir yere koyar ve destekler. Lise son sınıfta en son ilgi alanı olan atom fiziği üzerine tahsil yapması için onu Paris'e gönderir. Fakat Doğan, oradaki öğrencilerin kendinden oldukça ileri düzeyde bir birikimle üniversiteye geldiklerini görünce ve bir de başarılı olmak için bütün ilgi alanlarından vaz geçerek sadece bölümüne odaklanması gerektiğini anlayınca dersleri bırakıp sanat, kadın ve politika gibi konuların konuşulduğu Paris kahvelerinin müdavimi olur.

Sinema ilgisini çeker ve ona yoğunlaşmaya karar verir. Derslere devam etmediği ve sınavlara girmediği için de bursu kesilir. Ailesinden para ister. Salih Bey parası olmadığını söyleyerek talebi reddeder. Mevhibe Hanım yataklara düşer. Mevhibe Hanım'ın parası vardır ancak oğlunun daha doğrusu koskoca "vekil beybaba"nın torununun filmci olmak istemesini içine sindiremez (Soysal, 2001, s. 147). Böylesi bir alanda kariyer yapmak istemesi asla kabul edilemez diye düşünür. "Çok sevgili oğluna, birkaç kez birikmiş borçlarını ödemesi için gönderdikleri dışında -çünkü kendi soyundan birinin sağa sola borçlu olmasına tahammülü yoktur- sinema ilgisi için para göndermemek inadında ısrar eder (A.g.e:149).

Doğan, annesinin gönderdiği parayla borçlarını kapatıp amatör bir kamera ve sinema üzerine yazılmış çeşitli materyallerle Ankara'ya döner. Çeşitli sinema derneklerine üye olur. Sinema anlayışı istikametinde üniversiteli birkaç kızın yoğun desteğiyle kendi sinema topluluğunu kurar ve dergi çıkartır. Türk sinemasını eleştirir, kendi savları istikametinde çektikleri belgesel filmi bir haftalığa kiralandıkları sinemada gösterim yapmak için hazırlıklara girerler. Kendi sinema anlayışlılarını tanıtan broşürler hazırlarlar. Ancak gösterinin olacağı akşam gelenlerin bazılarıyla fuayede konuşmaya daldıkları için seyircilerinin tepkilerine sebep olurlar. Film göstermek istediklerinde ise görevli kişi makineyi çalıştıramaz ve film planlanandan kırk beş dakika sonra ancak başlayabilir.

Doğan'ın çektiği belgesel-filmin konusu Ankara'nın yoksul semtlerinden biri olan Altındağ'la ilgilidir. Soysal, film gösterimine geçmeden evvel filmin kamera arkası üzerinden küçük bir burjuva olarak Doğan'ın belgesel çekimi sırasında yoksul semtin

sakinleriyle ilk karşılaşmasındaki çatışma ve tedirginliği anlatır. Masa başında yapılan hazırlıklar oldukça iyidir ancak planı sahaya taşımak istediğinde süreç tahmin ettiği gibi işlemez.

Topluluktaki arkadaşlarıyla konuşa konuşa, tartışa tartışa kristalleştirdiği bir senaryo taslağı vardı kafasında. Film, Altındağ halkını, kapı önlerinde donsuz oynayan çocukları, sabah gün doğumuyla çalışmaya gidenleri, hizmetçiliğe gitmeden önce alelacele çocuklarını yedirip giydiren kadınları, kapı önlerinde pinekleyen yaşlıları, kümesleri, avlularda eski pırtılardan dokunan kilimleri, mahalle arasında kalkan bir cenazeyi, bir sünnet düğününü, imam nikahını, şunu, bunu ayrıntılarıyla yansıtacaktı. Doğan, filminde bu belgeleri, buralarda yaşamayan, sadece buralardan etkilenmiş bir anlatıcının fondaki sesiyle sunacaktı. 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. Belgesel film, seyircinin suçluluğuyla ilgili bir dörtlülle bitecekti. Bu dörtlüğü, Doğan, Paris'teki genç şair dostlarından birinden duymuş, çok sevmişti. Dörtlük okunurken, kamera bakımsızlıktan ölmüş bir çocuğun tabutu ardından ağlayan bir ananın yüzüne yaklaşacak yaklaşacak, dörtlüğü okuyan ses hafiflerken kadının hıçkırıkları yükselecekti (A.g.e:151,152).

Doğan, öncesindeki hazırlıkların ve ne yapacağını biliyor olmanın verdiği güvenle kamerasını sırtlanıp mahalleye vardığında etrafını meraklı çocuklar çevirir. Soruları ve talepleri ile bunaltırlar onu. Her biri kendini çekmesini ister. Tüm talepleri karşılamaya çalışan Doğan, çocuklar arasında başlayıp annelerin de karışmasıyla büyüyen kavganın ortasında kalır ve kafasına gelen bir taşla yaralanır. Tüm çocukları toplayıp hepsini çekmekte bulur çareyi fakat bunu bile zar zor başarabilir. Mahallede Doğan'ı büyükler değil de çocukların karşılaması, onun ve yaptığı işin ciddiye alınmadığının ve Doğan'ın iş bilmezliğinin bir göstergesi olarak verilir. Sempatı duyduğu ve meselelerini sahiplendiği halkın çocuklarıyla bile nasıl iletişime geçeceğini bilemez. Ancak kavgadan sonra muhatap olabildiği mahallenin erkeklerine de meramını anlatmakta zorlanır.

6.2.9. Paris’te Bülbül, Altındağ’da Lâl Olmak

Ali ile Doğan’ı ilk gördüğümüz sahnede tartışmanın sebebi de dil konusudur. Ali Doğan’ı kitabı konuşmakla eleştirir. “Bak, bırak bu kitap gibi konuşmayı artık,” der (Soysal, 2001, s. 136). Doğan bunun sakıncasını en açık biçimde bu olaylar sırasında deneyimler.

Filmi hakkındaki bitmez tükenmez sorulara bir yığın yalanla karışık uyduruk cevaplar verdi. Çünkü, anlatacaklarının soru sahiplerine bir şey ifade etmeyeceğini çabuk kavramıştı. Ondan somut, elle tutulur, mahalle sinemasında seyrettikleri filmlerinkine benzer konusu olan bir film hikayesi bekliyorlardı. Gençten bir delikanlı, "Kimin hayatının filmi olacak ağbi?" diye sordu. Bu soruya verebileceği bir cevabının olmasına sevinen Doğan, "Bu semtin," diye karşılık verdi. Adamlardan biri kuşkulu baktı Doğan'a, "Bizi cahil belledin galiba ağbi," dedi, "buranın hayatı mı olurmuş?" "Yani" dedi Doğan sıkılarak, "burada yaşanan hayatı çekeceğim." Buna da başka biri alındı, "Oğlum ne varmış bizim hayatımızda, herkesin gizlisi kendine," dedi. Doğan iyice bunalmıştı. "Şey yani, öyle demek istemedim, örneğin, cenazelerinizi falan çekmek istiyorum," diye kaçırıldı ağzından. Bu cümleye daha da bozulmuştu karşıdaki: "Bak bozuşuruz oğlum, cenazenin tiyatrosu mu olurmuş? Günah!" Doğan sustu, karşısındakiler de susmuşlardı. Cenaze bölümü suya düşmüştü, anladı. İyice somutlaşan anlaşmazlık duygusu içinde, yakında bir sünnet düğünü olup olmayacağını sormaya cesaret edemedi. Teşekkür ederek izin istedi ve eve döndü. Yorgundu (A.g.e:155,156).

Doğan eve dönünce yaşadığı çekim bozgununun da etkisiyle Paris’i ve Paris’teki kız arkadaşı Giselle’i özler. Oradaki tüm sorulara inandırıcı ve güçlü cevaplar verirken burada çaresiz ve suskun kalması çok zoruna gitmiştir. Giselle’i hatırlamaya çalışır “Ama peşine takılan çocukların ısrarlı bakışları” onunla arasına girer ve “başını yastığına gömerek, uzun bir süredir ilk kez” çaresizce ağlar.

Burada kendi ülkesi ve insanına yabancılaştığı için başkentindeki insanların dilini konuşamayan ancak Fransa gibi yabancı bir ülkenin başkenti Pariste’ki kahve insanlarıyla, yabancılarla anlaşmakta hiçbir zorluk çekmeyen bir küçük burjuva aydınını görürüz. Kendi insanına ve memleketine yabancılaştığı için istese de onlarla anlaşamayan bir burjuva aydınıdır Doğan. Sonraları “Aynı yerlere, birkaç kez daha,

ürke ürke gitmiş, bir hırsız gibi görünmekten korkarak, rastgele bir şeyler çekmişti.” O gece gösterime giren film böyle çekilmiştir. Çoğu yeri yanmış olan filmin adını büyük bölümünü kapsayan iki unsurdan hareketle “Gecekondular ve Çocuklar” koyar (A.g.e:158).

Filmin gösterimi de çekimini aratmayacak türden bir gösterim olur. Çok geç başlar, baştaki önemli bir bölümün de yandığı o an anlaşılır, başta müzik salona verilemez, verildiğinde görüntü ile müzik örtüşmez, ışıklar açılır kapanır. Gösterim sonlandığında Doğan ve üç arkadaşı Yeşilçam’ı eleştirip halkı uyuttuğundan falan dem vurup kendi sinema tezlerini ortaya koyarlar. Ali ile Doğan’ın karşılaşması burada olur ve Ali hem izleyici hem de konuşmacıları ağır şekilde tenkit eden bir konuşma yapar.

"Bana baksanıza siz?" dedi Doğan'a.

Bir bakıma bir kavga cümlesiydi bu, ama söyleyen bu yüz, bu ses olmasa.

"Bu çocuklarla alay etme hakkını size kim verdi?"

"Ne alayı?" dedi Doğan şaşkınlıkla kekeleyerek, "deminden beri konuştuklarımızı dinlemediniz anlaşılan."

"Dinledim, dinledim, ama önce filmi seyrettim," dedi Ali.

Ali buydu ve Doğan Ali'yi böyle tanımişti.

Seyrettiğim şey için şunu söyleyebilirim. O yoksul mahallelerin yazlık sinemalarında oynayan beyin yıkayıcı filmler bundan bin kez iyidir. Zararına gelince, çocuklar onları seyredince hiç olmazsa kendilerini bir hafta "Malkoçoğlu" falan sanarak oyuncaksız dünyalarını renklendirirler. Ama şu filmi seyretseler, seyretmezler ki yuhalayıp perdeyi gazoz şişesi yağmuruna tutarlar çünkü. Hele filmini çektikleriniz seyretseler, film çekiyorum, diye onları aldattığınızı anlayıp taşa tutarlar sizi. Aslında dil çıkarıp birbirlerine eşekkulağı yapmalarından bu film işini pek yutmadıkları da belli oluyor ya. Şimdi size filminiz hakkında ne düşündüğümü söyleyeyim, sizin çektiğiniz film, oralarda birtakım denemeler yapmaya heves eden bütün amatörlerin alacağı sonucun aşağı yukarı aynıdır. Bu çocuklar kendilerini çektirmeden kolay kolay başka şey çektirtmezler çünkü. Siz de onları çekmiş ve bu sıkıntı yüzünden bir daha oralara fazlaca yaklaşmayı göze almadığınızdan, uzak görüntüler çekmişsiniz bir de. Sonra bunları az numarayla karıştırmışsınız,

burda da dinamizm sözleri ediyorsunuz. Sizin işinizin acemisi olduğunuzu çocuklar bile anlamış, ama belki burada yutmuş görünen ya da görünmekte sakınca görmeyenler çıkabilir... Kusura bakmayın gözüm, belki kırıcı konuşuyorum. Ama sabırla seyrettim filminizi, broşüre yazdıklarınızı da okumuştum. Sözlerinizle işiniz arasında en ilkelinden de olsa bir tutarlılık bulmaya çalıştım. Ama, sözlerinizin gerçekleşme oranını anlayabilmek için önce filmi doğru dürüst seyredebilmek gerekiyor. Film doğru dürüst seyredeemedik bile... Asıl şaşıtığım buradaki seyircilerin hiçbirinin bütün bunların üstünde bile durmamaları. Benim buna verdiğim tek anlam, sizi ciddiye almadıkları. Bu salondaki seyircilerden hangisi, parasıyla herhangi bir sinemada, böylesi bir gösteriyle karşılaşmaya razıdır? Bu gecenin başarısızlıklarını ciddiye almadan burada bunca ciddi söz edenler, sizden daha az suçlu değil. Ciddi sözlerin ciddi seyircileri olmalı. Burada gösterilen umursamazlık, ciddi bir şey. Bu filmle halkın karşısına çıkarsanız görürsünüz, onlar sizin kadar umursamaz değildir. Bir lira mı veriyor, bir liralık film seyretmek ister, şöyle başı sonu belli, görünen bir şey. Bu alışverişin ardından gelir ancak dinamizm aktarma işi. Yanılıyor muyum gözüm? (A.g.e:160-162).

Doğan, Ali'yle böyle tanışır. Onun konuşma tarzından, bakış açısından ve en önemlisi kendisinin yaptığı işi ve fikirlerini ciddiye almasından da etkilenerek bu haklı eleştirilere cevap vermeye yeltenmez. Sahneden inip Ali'nin yanına oturup susar. Daha sonra birlikte yürürler. Doğan'ın bir şeyler içme teklifini parası olmaması gerekçesini ifade ederek reddeder. Doğan'ı kendi evlerine davet eder. Ali'yi bir daha görememe kaygısı güden Doğan çok geç olmasına rağmen çekinerek de olsa teklifi kabul eder.

Ali'yi gecenin bir vakti arkadaşıyla gören annesi büyük bir hoşnutluk ve güler yüzle onları içeriye buyur eder. Buralarda yazar zengin ama mutsuz aile ile fakir ancak huzurlu aile kıyasını yapar. Ali'nin annesi gecenin çok geç bir vaktinde bile oğlunun misafirini hoş karşılar, ucuz eşyalarla tefriş edilmiş ev çok huzur vericidir, anne ile oğul arasındaki ilişki samimi ve sıcaktır.

Toplumcu gerçekçiler edebiyata sadece yansıtma değil aynı zamanda hayatı dönüştürme ve toplumu bilinçlendirme misyonu da yükledikleri için doğal kabul ettikleri idealize edilmiş karakter anlatısı burada da çok yoğunlaşır. Ali, emekçi babası

ve annesi, insan ve toplum psikolojisi açısından gerçekliği büyük oranda sorgulanacak bir iklim içinde yansıtılır. Evin tornacı babası evde kendi çocukları açken beş çocuklu bir işçiye verir süt hakkını, eve gecenin çok geç bir saatinde gelen daha evvel hiç tanımadıkları bir misafirin yanında ailenin özel sayılabilecek halleri ve bilgileri açıkça paylaşılır. Annesinin bir kilo şeker karşılığında gelin verilmesini (A.g.e:172). zaman zaman evi terk edip Konya'ya annesinin yanına kaçmasını(A.g.e:170).babasının çok güzel ağlayan bir adam olmasını(A.g.e:171). annesinin güzelliğinden sebep onun babasını aldattığından şüphelendiğini (A.g.e:175) vs.

Ali'nin ilk gece anlattığı olaylar üzerinden ailenin tornacı babasını da yakından tanıma fırsatı buluruz. İşçi ailesi portresindeki anne-baba karakterinin inşası da benzer devrimci romantizm perspektifinden yapılır. Tornacı olan baba kendi çocukları aç olmasına rağmen daha kalabalık ve muhtaç bir işçiye verir süt hakkını ve kimseye de söylemez. Durumu kendi ailesi ancak diğer işçi ailesi teşekkürle geldiğinde öğrenir. Tüm muhtaçlığına rağmen patron zulmüne karşı çıkmak adına maaş günü gözünü karartıp istifa eder. Patrona karşı o denli sert olsa da eşine asla kötü davranmaz ve evi terk eden eşinin peşinden gidip özür diler. Ali çocukluk aklı ile annesine vurduğunda bile "Ah benim can yoldaşım oğlum" annene niçin vurdun diyerek sabaha kadar ağlar (A.g.e:178). Annesi de Ali'ye sınıf bilincine dair ilk küçük farkındalık kapılarını açar. Ailenin yoksul durumuna üzülen çocuk Ali çok çalışarak onları parasızlıktan kurtaracağını söyleyince annesi "Baban tembel mi ki?" diye sorar (A.g.e:179). Meselenin sistemselleştirdiğine işaret eder. Doğan'la Ali sabaha kadar konuşurlar ve sabaha doğru bir dost olarak ayrılırlar. Daha evvel hak kazanmış olmasına rağmen kayıt yaptırmadığı hukuk fakültesine Ali'nin de orada öğrenci olduğunu öğrenince kayıt yaptırmaya karar verir. Mevhibe Hanım eve sabah giriş yapan oğlundaki değişikliği fark eder ve her zamanki geç gelişlerin aksine sarhoş olmaması da iyice kuşkulandırır onu ve durumu anlamaya çalışır. Doğan'la Ali sabaha kadar konuşurlar ve sabaha doğru bir dost olarak ayrılırlar. Daha evvel hak kazanmış olmasına rağmen kayıt yaptırmadığı hukuk fakültesine Ali'nin de orada öğrenci olduğunu öğrenince kayıt yaptırmaya karar verir. Mevhibe Hanım eve sabah giriş yapan oğlundaki değişikliği fark eder ve her zamanki geç gelişlerin aksine sarhoş olmaması da iyice kuşkulandırır onu ve durumu anlamaya çalışır.

"Yine o sinemacı takımıyla mıydın? Onlardan hayır gelmez zaten."

"Hayır, bizim fakülteden biriyle."

İyice şaşırmişti Mevhibe Hanım. Doğan fakülteye yazıldığını söylememiştii ona. Daha dün Hukuka gitmeye niyeti olmadığını söylemişti.

"Bugün yazılacağım. Bu geceki arkadaşım da o fakültede."

"Aman ne iyi."

Mevhibe Hanım'ın yüzü oğlunun yola geleceği umuduyla yumuşadı.

"İyi bir aile çocuğu herhalde hem içki içmiyor hem okuyor."

"İşçi çocuğu, gecekonduda oturuyor."

"Aaaa!"

Mevhibe Hanım'ın ağzından çıkıvermişti bu "aaaaaa" sesi. Sonra oğlunun kendisini kızdırmak için böyle konuştuğunu düşünerek omuz silkti. Doğan'ı yalnız bıraktı.

Doğan pencereye yanaştı. Dışarı baktı. Bahçedeki kavak ağacına ilk kez o gün dikkat etti (A.g.e:181,182).

Doğan, kitapta sistemi temsil eden ve hep orada bir başına duran kavağı; ancak Ali ile konuştuktan sonra fark eder. Ve bu farkındalıkla "Bu kavak yakında kurur" diyerek sistemin yıkılacağını öngörüsünde bulunur (Soysal, 2001, s. 182). Kavağın devrileceği sırada toplanan kalabalığın içinde beklerlerken de kavağın devrileceğini ona Ali haber verir (Soysal, 2001, s. 165). O sırada trafik polislerini dinlemeden aracına yönelen Güngör Beyi gören Doğan "Vay hergele" dedi. "Çaresini nasıl da buluyor, ama sadece kendi için." diyerek bir küçük burjuva olarak büyük burjuvaya ilişkin sistem yıkılsa da onun her zaman işleri hal yoluna koyma becerisine sahip olduğunu ancak bunu toplumsal hiçbir kaygı gözetmeden sadece bireysel bir çözüm kaygısıyla davranacağını ifade eder (A.g.e:183).

İkilinin dostluğu Doğan'ın onca engelleme çabasına rağmen Olcay'ın da eklenmesi ile üçlü bir dostluğa dönüşür. Bundan farklı gerekçelerle de olsa Ali de rahatsızdır. Çünkü Olcay, duyduğu aşırı hayranlık sebebiyle Ali'nin olağan davranışlarını bile yüceltmektedir. Bir süre sonra bunu da Olcay'la şeffaf şekilde paylaşır.

Sen, sırf çevrende sana sıkıntı veren ve bu yüzden karşı çıktığın şeylere, daha da karşı çıkmış olmak için dostluk ediyorsun benimle. Benim gibileri beğenmekle kendi içinde bir değişim yaptığını sanıyorsun. Benim, başka türlü

olması mümkün olmayan nice ufak davranışım, sende hayranlık uyandırıyor. Doğal davranışlarımın önemsenmesi rahatsız ediyor beni, çünkü bunlar benim marifetim değil, içinde büyüdüğüm koşulların sonucu. Bir işçi çocuğu olmamı da önemsiyorsun, oysa bu da benim marifetim falan değil. Dostluğumuzun sağlıklı olabilmesi için, yanlış yere edindiğin komplekslerin ışığında görmemelisin beni. Bunların dışında, yalın ve çıplak, beni, benim sorumlu olduğum yönlerimle değerlendirmelisin (A.g.e:185).

Soysal, olumlu karakterin üstlendiği misyon gereği Ali üzerinden işçi ve burjuva kökenli iki devrimci gencin muhtemel bir aşk ilişkisinin nasıl olması gerektiğini anlatır. Ali, bireyin doğru sınıf bilinci ve politik tavrı netleşmeden, kişisel gelişimini tamamlamadan, duygularını doğru tanımlamayacağı için sağlıklı bir ilişkinin olamayacağını anlatır. Bunu Olcay'a açıkça ifade ederken Olcay da sınıfsal kökeni sebebiyle içten içe Ali'nin kendisiyle ilgili "Beni, yoz bir düzenin yoz bir uzantısı olarak görüyor, onun için güvenmiyor..." diye düşünür (A.g.e:186). İkili arasındaki ilişki her geçen gün daha da derinleşir ve nihayetinde birbirlerine açılırlar. Yazar burjuva çocuğu Olcay ile işçi çocuğu Ali'nin birbirlerine açılmalarını hatta yakınlaşmalarını da devrimci mülahaza ve kaygılar eşliğinde verir. Ali, Olcay'ı eve davet ederken de evde kimsenin olmadığı bilgisini verecek ahlaki titizliği gösterir.

Ali mutfakta çay yaparken Olcay yanına gelip, bütün eski ilişkilerini, duymuş olduğu boşluğu, çürüme, yozlaşma korkularını anlattı. Ardından, "Bunlarla, bunlara rağmen sevecek misin beni?" diye sordu. Ali, Olcay'ın başını tuttu:

"Aslında daha çok yakınsın şimdi bana, sen bu düzeni sadece kafan ve duygunla beğenmediğin için bana yakın değilsin. Aynı benim gibi bir kurbansın, kurtuluşunu değişime bağlamış bir kurban." (A.g.e:189).

Birbirlerine sırtlarını dayamış olarak çıplak bir şekilde sedirin üzerinde konuşurlarken Olcay, Ali'nin öncesinde olduğu gibi hitap etmesi sebebiyle bu yakınlaşmanın bir şeyi değiştirip değiştirmediğini sorar.

Değişmez olur mu, elbet değişti. Böyle güzel bir olaydan sonra bir şeyin değişmemesi mümkün mü? Daha güzele doğru değişti her şey.

Haklısın, aptalca korktum bir an.

Korkma, aydınlığı bir ucundan da olsa görenlerin işi değil korkmak. Karanlıktaki çocuklar korkar. Biz ne çocuğuz ne de her yer karanlık.

Çok yakın bir zamana kadar geceleri korkardım ben. Işığı söndüremezdim.

Artık korkacak mısın?

Senin yanındayken korkmam.

Hayır, bensiz de korkmamalısın. Cesur kişiler gibi tutalım ellerimizi. Selamlaşmak için, birbirimize dayanmak için değil. Bak Olcay, seni benden koparabilirler, ama içimden bir ben söküp atarım seni. Cesaret, inanç da öyle. Şimdi, bir yığın alışkanlığın var örneğin senin, bunları bırakabilir misin?

Evet. Ürkekçe, ama kararlı görünmek isteğiyle söylemişti bunu Olcay.

İşte ben, bu alışkanlıklarından biri olmak istemem. Senin düzenle olan bağlarından biri. Sabahki diş fırçan, ya da kolunun altına sürdüğün deodorant, ya da yumurtalı şampuan olmak istemem. Bunların günlük mutluluğunda, rahatlığında belki sadece ufak bir payları var. İşte ben bu gündelik mutluluğun daha büyük bir payı olmak istemem. Yani daha rahat olman, korkmaman için örneğin, destek olamam sana. Düzenle bütün bağlarını koparabildiğin zaman, ki bu cesaret ister, bu cesareti gösterebildikten sonra zaten karanlıktan korkmayan biri olursun. O zaman yine beni seversen, bu sevgi kabulümdür. Tamam mı? (A.g.e:190,191).

Doğan, kardeşiyle Ali arasındaki ilişkinin mahiyetindeki farklılığı anlar anlamaz kendisinin olan bir oyuncağa el koyulmuşçasına huzursuzlanır ve Olca'yla arasına mesafe koyar. Olcay da kendisini, annesinin sırf erkek olması sebebiyle Doğan'a doğal hak olarak verdiği ayrıcalıklardan ve kendisinin mutlaka riayet etmesi gerektiğini öğrettiği ilkelerden birini ihlal etmişçesine suçlu hisseder. Ali de kendisinin Olcay'a yönelik ilgisinin Doğan tarafından bir "sınıf atlama" arzusunun dışı vurumu olarak algıladığı düşüncesiyle bir eziklik ve kızgınlık duyar. "Doğan'ın bu tavrını, daha önceki dostluklarında güvenini kazanan kafasına yakıştıramıyor, çiğ buluyordu. Demek ki düşüncelerinin çoğu yüzeydeymiş, onu sınıfsal değer yargılarını değiştirebilmiş sayardım. Ama ufak bir olay ondaki temelin sağlamlığını ortaya koydu." diye düşünür (A.g.e:193). Çünkü bunun temelinde bir burjuva refleksi olarak birini veya şeyi edinme ve paylaşamamanın olduğunu bilir. Burjuva ahlak kalıntılarının ne denli içinde yer ettiğini görür.

6.2.10. İdeoloji ile Konfor Arasında Bir Karakter

Üç genç arasındaki dostluk ve arkadaşlık farklı sınıflara mensup olmanın gölgesinde inişli çıkışlı olarak devam etmeye çalışır. Zaman zaman tökezlese de ilişkilerin sıhhatli bir şekilde devam etmesi daha doğrusu sürdürülebilirliği hususunda en yetkin ve makul tavrı Ali sergiler. Doğan'ın araya koyduğu mesafeyi aşmak için alttan alır. Tahammül yüklü bir sabır ve olgunlukla sınıfsal saplantı ve alışkanlıkları ile devrimci bilincinin gerekleri arasından bocalayan arkadaşına destek verir. Bunun farkında olan Doğan da kendisiyle derin bir hesaplaşma için iki haftalık bir inzivaya çekilir. Güçlenip, arınıp öyle çıkmak ister Ali'nin karşısına ve iki hafta sonrası için -ki bu kavağın devrileceği günün öğle saatlerine denk gelecektir- randevulaşırlar. Yalnızlığında Fransa'daki kız arkadaşı Giselle'e mektup yazmak ister ama bir türlü yazamaz. Hatta Giselle'i hatırlayamadığını fark eder ve bunu eski Doğan olmaktan çıkışın bir göstergesi olarak yorumlayıp mutluluk duyar (Soysal, 2001, s. 201).

Doğan, bu sürede Ali'yi merak eder ancak kardeşine de sormak istemez. Dertleşmek için odasına gelen kardeşinden Ali'nin hapse girmesinden bir gün evvel aralarının açıldığını öğrenir. Yaşananların bütün bir muhasebesini yaptıktan sonra kendini arafta hisseder.

Bir şey değişti. O, ben, Ali, hepimiz değiştik. Bundan sonra, bir zamanlar olduğu gibi, birbirimize yakın olamayacağız, birimiz ötekinin ne yaptığını, niçin yaptığını tam olarak bilemeyecek. Sık sık kınayacağız birbirimizi, haksız yere suçlayacağız, yan sokaklara sapıp, birbirimizi yitireceğiz labirentin içinde. Yakınlaşsak da anlatılmadık, anlaşılmadık şeyler kalacak aramızda. Kuşku, güvensizlik kalacak. Çünkü, önemli bir değişmeyi, olayı birlikte yaşamadık. Olcay, kim bilir hangi kaprisi yüzünden Ali'den ayrılıp o çok önemseydiği kabuğuna çekiliverdi. Ben kitaplarıma sığındım. Ali? Bilmiyorum, tutuklanmış işte (A.g.e:202,204).

Ali'den ayrılmanın hüznünü yaşayan kardeşi, Doğan'ın yanına abisi olduğundan daha çok bir ideoloji değişikliğinin yedeğinde gelen konfor ve ayrıcalıklardan vazgeçmek durumunun çetinliğini bilen bir yoldaş olarak dertleşmeye gelir. Ancak Doğan kardeşinin anlattıklarının eski günlerdeki gibi soğuk bir tavırla dinler, hıçkırıklarına öfkelenir ve "İlgisiz, Paris kahvelerinde unuttuğu bakışı yeniden bularak, yarı alaylı" bakarak "Ne oluyoruz? Sevgilisinden ilk ayrılan kız sen misin yoksa?" diye çıkışır

(Soysal, 2001, s. 204). Doğan, yaşadığı hayat ve benimsediği alışkanlıkları ile girmeye çalıştığı dünya arasında eşikte gelgitler yaşarken sınıfsal belirlenimlerinin şekillendirdiği eski Doğan oluverir birden.

Olca'yın da Ali'den ayrılmak istemesinin sebebi sürdürdüğü yaşamla arzuladığı daha doğrusu tercih ettiği ideolojinin gerektirdiği hayat arasındaki gerilim ve açıklıktan hatta derin karşıtlıklardan yorulmuş olmasıdır.

Harakiri yapabilir miyim ben? Ta içime sinmiş alışkanlıkları söküp çıkarabilir miyim? Bir vuruşta canımı alabilir miyim? Alabilirim sanıyordum. Ali bu güveni vermişti bana. Ama beni buna zorlamamakla, bana bu konuda güvenmediğini, istemeyi bile gereksiz bulduğunu gösterdi. Uyumamıştı bütün gece. Ertesi gün partide buluştuklarında, ansızın Ali'ye, "Bundan sonra buluşmasak, daha doğru, daha namuslu bir tavır olacak," demişti. Gözlerinin içine, inanmadan, bu soğuk şaka da ne oluyor, diye gülerek bakmıştı Ali.

"Öyle mi, hangi gazetede yazıyor bu?" diye eğlenmişti.

"Alay etme. Benim, günümün en azından on saatini seninkinden bambaşka, seninkine düşman, senin büyük bir sabırla karşı çıktığın bir düzenin içinde geçirdiğimi biliyorsun. Sen bunu görmezlikten gelsen de ben bu sahtekarlığa gelemem artık. Bunlarla olan bağlarımı koparmadıkça, seninle olan ilişkim eksik kalacak, yeterli bütünlüğü kazanamayacak benim gözümde. İkiyüzlü olmak istemiyorum. Artık yalan istemiyorum." Ağlamıştı istemeden.

Ali, yavaşça okşamıştı başını. Sade, durgun bir sesle, "Sizler nasıl da acelecisiniz," demişti. "Bir şeyi kavramak, istemek, hemen onun olması demek değildir, anlıyor musun? Böylesi güçlü bağlar bir çarşamba günü kopmaz baci; bunu isteyip de daha gerçekleştiremiyorsan, henüz günü gelmediğindendir. Aldırmaz olur muyum? Aldırmaz olur muyuz? Günü gelecek be Olca'y, yeter ki iste, yeter ki istemesini bil. Asıl yalan, koparmadan, koparma günü gelmeden, kopardım sanmak ... " (A.g.e:211,212).

Ali, yine yaşının çok üstünde bir bilge soğukkanlılığıyla ideal devrimci kişiliği ile Olca'yı dinler ve teskin etmeye, sabırlı olmasını telkin etmeye çalışır. Ancak Olca'yı ciddi bir şekilde benzer şeyler söylemeye devam eder ve ağlayarak çıkar partiden. Sonraki gün de Ali içeri alınır.

Kavağın devrileceği gün hapisten yeni çıkan Ali ile Doğan Piknik'te buluşur. Hapisten yeni çıkmış olan Ali'ye geçmiş olsun deyince Ali "Eeee, bizimle olmayanlara geçmiş olsun asıl. İyileşmesi gerekenler onlar." şeklinde cevap verir (A.g.e:215). Ali'nin emniyette nasıl davrandıkları sorusuna ise "Ne önemi var bunun? Bu memlekette halk yıllardır karakollarda dayak yer. Polislerin kötü kişi olduklarından değil, öyle herkes alışmıştır buna. Şimdi değişen sadece, başına iş gelenlerin değişik kişiler olması. Fark bu." diyerek karşılık verir (A.g.e:216).

Doğan'ın bu sorularının gerisinde de yine sınıfsal merak ve mahremiyetler var. Hayatında karakola hiç düşmemiş ve düşmeyi de çok radikal bir deneyim olarak düşünen bir burjuva merakının izleri vardır. Ali ise bu merakı ve zihniyeti tashih içeren cevaplar vererek sınıfsal mahremiyet ve pozisyonunu korur. Önemli olanın dayağa rağmen mücadele olduğunu anlatan bir yankesici çocuğun polise direnişini örnek verir. Doğan'ın "Lümpenler düzenin çamurudurlar, onların tavırlarından siyasi sonuçlar çıkaramayız." demesine sinirlenen Ali'nin cevabı en açık sınıf tartışmasıdır.

Biliyor musun Doğan, ne düşünüyorum? Örneğin senin gibi biri, ne kadar kitap okursan oku, ne kadar düşünürsen düşün, hatta ne kadar meseleye bulaşırsan bulaş, bu düzenle bağıni kolay kolay koparamaz. Diyelim politik bir suçtan mahkemeye çıkıp mahkûm oldun. Sonuç olarak, iyi aile çocuğu bir 'siyasi mahkûm' olursan, iyi bir avukatın falan olur. Ailen ziyaretine gelir, sana bakar. Ne bileyim, oysa. Adi bir suç işlesen, şu lümpenlerinkine benzeyen, yankesicilik, yandan yaralama, esrar kaçakçılığı gibi, karaborsa bilet satma gibi, adi, küçük suçlar, öyle cinayet falan değil, cinayet yine de efendi suç sayılır halk arasında, hapiste cinayet suçundan yatan bir şoför vardı, herkes sayardı onu, yankesicileri falan her gün tartaklayan gardiyan ona bir şey yapamazdı; bir gün ona ilişecek oldu, hemen dikildi şoför, 'Bana bak, biz adam öldürmüş adamız, bizim namusumuz, onurumuz cana kıyacak kadar değerli, bunu ispat etmişiz, senin gibi çamur gönüllü gardiyandan laf işitmeyiz' diye. Katil namusu var onda, sözünü hapisteyken çok duydum, neyse, dağıtıyorum sözü, ama yankesiciler, şu senin 'lümpen' dediklerin, orada da düzen dışı, hapishane düzeninin de çamuru, pisliği; ahlak, namus gibi sözler yakıştırılmıyor onlara, onlar da buna karşılık, yalanı, namussuzluğu, onursuzluğu kolaylıkla benimsiyorlar, bunlar artakalıyor onlara çünkü, bunlarla avutuyorlar kendilerini; o cinayet işleyerek bile

kopulamayan değerlerden hiçbirine sahip değiller ve olamazlar, olmaya kalkarlarsa yaşayamazlar, çok basit bu, işte örneğin sen , onlarınine benzeyen bir suçla, belki ancak öyle suçlarla, şu kalenden kopabilirsin (A.g.e:217,218).

Ali'nin ilk kez bu tarz bir çıkışına şahit olan Doğan diğer gönderme ve imaları da dikkate alarak şöyle karşılı verir:

Kökenime bağlıyorsun her şeyi. Senin gibilerin kafasını biliyorum. Ezbere biliyorum. Tutturmuşsunuz bir küçük burjuva kökeni diye. Bıktım anlıyor musun? Yanlış anlamalarınızdan, dar kafalılığınızdan. Ama anlamayacaksınız. Sıyırttığımı düşüneceksin, sözünü ettiğin şeylerden kopamadığım için, burjuva alışkanlıklarım yüzünden ... Bu basmakalıp suçlamalardan sıkıldım anlıyor musun? (A.g.e:221).

Ortamin gerilmesi üzerine Doğan eve uğraması gerektiğini söyleyerek kalktığı için Piknik'ten çıkıp eve yönelirler ancak caddede bekleyen kalabalığın arasında kalırlar. Çünkü polis kavağın yıkılacak olması sebebiyle karşıya geçmelerine izin vermemektedir. Ali beklerken Doğan'a kavağın kendilerinin bahçesinde olduğunu belirtir. Doğan'ın ona kendi ailesinin dikmediğini eskiden kalma bir kavak olduğunu ve annesi sebebiyle bugüne kadar geldiğini ancak köküne yer bulamadığı için de artık devrilmesinin kaçınılmaz olduğunu söyler.

"Eski, önemsiz bir kavak yani, sizinle bir ilgisi yok."

"Yok. Niçin gülümsüyorsun?"

"Hiç ... Bir an ... Saçma bir düşünce ... Sizin evle, yani anlıyorsun, bütün o şeylerle, birleştirmiş, bütünleştirmiştin kavağı. Ama eski bir kavakmış sadece, düşmesi bir şey değiştirmez." (A.g.e:219).

Burada kavak bir düzeni temsil ediyor; ancak sistemin bütünü değil diğer kurumları ve unsurları ile bağlantısını kaybetmiş olduğu için muhtıra sonrası yaşanan ara rejimi temsil ediyor. Dolayısıyla devrilmesine sistemin kurum ve memurları tarafından vaziyet edildiği için çok da önemli bir etki uyandırmıyor. Bir etki uyandırmaması için tüm tedbirler alındıktan sonra uygun görülen bir yere devrilmesi temin edildiği için nispi bir etkiyle sınırlandırılmış bir devrilme. Bu hususta Soysal, kendisiyle kitabı üzerine yapılan bir röportajda "Bu devrilmiş, yeterince önemli ve çok boyutlu, objektifin

içine giren coğrafyayı bütünüyle alt üst edebilecek bir değişiklik değildi.” der (Şahbenderoğlu & Soysal , 2018, s. 302).

Doğan, Ali'nin cevabından oldukça alınır ve öfkelenir. Adam olmak için yan kesicilik yapmam ve karakola düşmem gerekiyorsa diyerek bekledikleri grup içerisinde golf pantolonu ve duruşuyla dikkat çeken Necip Bey'e işaret eder ve kızgınlıkla o tarafa yürür. Ancak devamında yaşananlar Ali'nin haklılığını Doğan'a bile itiraza mahal bırakmayacak şekilde ortaya koyar.

"Bak şu 'beyefendi' nasıl? Tam adamım ... " Necip Bey'e doğru ilerlemek istedi. Yanı başında duran ve kendisine, hayret, dehşet ve nefretle bakan Hatice Hanım'ın ayağına bastı. Hatice Hanım Büyük Mağaza'dan bu yana kafasında geliştirdiği öfkeyi tam kusacaktı ki, Doğan, elinde olmadan tam Hatice Hanım'ın hoşlandığı, "işte terbiye, aile terbiyesi böyle olur" diyeceği bir biçimde, son derece ince, efendi bir sesle , "Çok affedersiniz hanımefendi, çok özür dilerim, hiç istemedim oldu. Size bir yardımım dokunabilir mi?" cümlelerini sıraladığını gördü, seyretti: kendisini (Soysal, 2001, s. 224).

6.2.11. Çingene ve Hayat Kızı

Romanın son kısımlarına doğru sınıf altı grup diyebileceğimiz iki kahraman dahil olur romana: Necmi ve Aysel. Necmi Kızılay'da ayakkabı boyacılığı yapan, güzel konuşan, iyi kâğıt oynayabilen bir çingenedir. O da diğer tipler gibi kendi sınıf veya grubunun en karakteristik özelliklerini taşır şahsında. Ağzı iyi laf yapar, günlük yaşar, neşelidir gösterişli ve renkli giyinmeyi sever. Kavağı seyreden kalabalık ve onun istedik şekilde ve yönde devrilmesi için mücadele eden itfaiye ve polis memurlarıyla ilgili gözlemlerde, alaycı yorumlarda bulunur. Sermaye sahiplerinin sisteme ve bütün kalabalığı sevk ve idare ettiğine dikkat çeker. Romanda bir çingene için oldukça üst bir okuma sayılabilecek bu sosyolojik tasvir ve tespitleri gerçekçi kılan tek şey bunların dillendirilmesindeki üsluptur. Bunun farkında olan Soysal, Necmi'ye "Feylesofum, işte ben böyle. Feylesof Necmi." dedirtir (Soysal, 2001, s. 233).

Böyle bunlar, diye geçirdi aklından. Düğmelerine basıldı mıydı dellenerirler. Kavak sanki onların babalarının malı. Ne kavak, ne kavağın bahçesi, ne de şu apartman senin; ne diye ter döküp duruyorsun a alık? Ama Allah bunlara akıl koymamıştır ki. Koysa itfaiyeci, polis olurlar mı? Apartman sahibi olurlar. Sonra da bahçelerindeki kırk yıllık uyuz kavak

devrilmeye yüz tutunca telefona sarılıp, hepsi ya akrabaları ya da tanışları olan müdürlere yaygarayı basarlar. Aman yetişin, bizim kavak devriliyor, diye. Müdürler de ne ki, onlar da şu ya da bu apartman sahibinin kartvizitleriyle müdür olmuşlardır. Onlar da hemen sağa sola bağırıp çağırarak şunları işe koştururlar. Haydin, bilmem ne sokağında, bilmem ne bahçesindeki kavak devriliyor, aman şunun arabasının üstüne devrilmesin! Aman şunun bahçe parmaklığına zarar vermesin! Bunlar da, yahu, neyin nesidir şu kavak, kimin bağında bahçesindedir, kimin arabasına, kimin cici kızının başına düşecektir diye sormazlar. Sormak hadlerine mi? Aydan aya, karın tokluğuna, bütün sorularını, akıllarını, fikirlerini satmışlardır. Teneke şapkaları kafalarına geçiştirip koştururlar. Kızlarından ter damlar. Şimdi şunlardan birini çevirip, ulan şu kıçından damlayan terden utan, kaç para alıyorsun, diye sorsan, bön bön bakar. Ne dediğini anlamaz. Öyle alıktır ki bu ufak emir kulları, anaları kesiliyor sanırsın koşturduklarında. Kalabalığa da sıçrar telaşları. Kalabalık da bu kulların telaşından bir şeylerin döndüğünü, bir şeyler olduğunu sezer. Çünkü, genel olarak bu kapıkulu takımı, ancak büyük adamlara, büyük bir şey oldu muydu böyle koşturur (A.g.e:227).

Necmi ile Ali Konya'dan tanışırlar. Onu görünce seslenir. Ali de onu görür ve Doğan'la birlikte Necmi'nin yanına gelirler. Necmi ile Ali, Doğan'ı yok sayarak uzun uzun konuşur. Bundan rahatsız olan Doğan kavak üzerine konuşurlarken araya girer ve "O kavak bizim bahçenin ... " der (A.g.e:242).

"Öyleyse burda ne dikiliyorsunuz? Alemin fukarasını kavağını tutturmak için koşturacağına şuna sahip çıksana."

"Beni ilgilendirmiyor ki. Zaten kurumuştü kökü."

"O zaman kesseydin kavağını. Öğle vakti de milleti başımıza dikmiyeydin."

"Onunla ilgilenmediğimi söyledim."

"O zaman niçin benim diyorsun? Ya senin, ya değil, ona göre. Şu pabuçlar senin mi?" "Benim," dedi Doğan, şaşkın.

"İyi, öyleyse ilgilen onlarla. Baksana boya görmemişler."

"Doğru, boyatayım mı dersin?" "Boyaması bizden, boyatması senden."

Doğan, hemen çocuk gibi, ayağını kutunun üstüne koyup pabucunu boyatmaya başladı. Ali gülerek seyrediyordu onları. Necmi'nin Doğan'ı hemen avcunun içine alıp istediğini yaptırmayı hem eğlendiriyor hem de üzüyordu onu. Doğan'ın kendine duyduğu güvensizliği anladı hemen, diye düşündü. Kumarbaz çingene. Kumarbaz gibi inceler insanları (A.g.e:242).

Aysel, çok yoksul bir mahallede Hacı Doğan'da babası tarafından işgal edildikten sonra pavyona düşen abla-annesi tarafından çok kötü koşullarda, çok yanlış bir şekilde büyütülür (Soysal, 2001, s. 247). Daha on bir yaşında iken çikolata karşılığı kandırıldığı bir adam tarafından bir müddet başka erkeklere satılır ve adam da daha sonra onu temelli olarak başka bir adama satar. O da onu Antakya'ya götürüp bir otel odasına kapatır ve başka erkeklere pazarlar. Daha sonra Hüseyin diye biri ile oradan kaçır ve tekrar Ankara'ya gelir. Gazinolarda çalışmaya başlar. Polisler tarafından yakalanıp karakola götürülünce kimliği olmadığı anlaşılır. Yaşı on üç olmasına rağmen yaş tespitinde röntgende on beş çıkar. Karakolda kendisine uygunsuz davranan bir polis memuru ile tartışıp ortalığı karıştırınca olay yerine gelen amir Aysel'in gazinodan tanıdığı çıkar ve ona Kızılay'da sahte kimlik satan birine yönlendirir.

Aysel karakteri de Soysal'ın Yıldırım Bölge Koğuşunda tanıştığı pavyon çalışanı Aysel'den esinlenerek romanına taşıdığı başka bir karakterdir. Koğuşu teftişe gelen binbaşı da karakoldaki amir gibi Aysel'i koğuşta görür ve daha evvelden tanıdığı için farklı muamele eder (Soysal, 1982, s. 114). Aysel o gün kimlik için kavağın olduğu yerden geçmekteyken Ali'yi görür. Ali'yi karakola götürüldüğünde muayeneye gönderilmeyi beklerken dövülmüş şekilde yanına bıraktıklarında tanımıştır. Onun yaralarıyla alakadar olmuş ve ondan etkilenmiştir.

Romanın belki de gerçekçiliğinin en fazla yara aldığı yer alt sınıftan biri ile sınıf altı bir gruptan gazino çalışanı bir kadın arasında geçen bu konuşma ve karşılaşmadır. Çingene Necmi ile, Doğan ile onların kavrayacakları bir üslupta konuşabilen Ali burada Aysel'le yaptığı konuşma romanın genel üslubunun altında kalır.

"Çok vurdular mı kardeş?" dedi.

"Hay kiran giresiceler, hay kanları içine akasicalar, adam dövmekten çıkardıkları ekmek boğazlarına dizile inşallah, Allah çocuklarına gün göstermez inş ... "

"Sövme, beddua etme bacı, yok onların bir suçu."

"Kimin suçu var peki?"

"Onu, bunu yapmak zorunda bırakanların."

"Kim ki onlar?"

"Bak, işinden hoşnut musun sen?"

"Niye olmayayım? Aç kalacak değilim ya?"

"Tabii, şimdiki durumunda mecbursun buna, işte seni buna mecbur eden düzendir suçlu olan. Bu düzenin sorum ..."

"Beni Antakya'ya kaçırانları mı diyorsun?"

Ali güldü. "Hem evet, hem hayır. Bir anlamda onlar da mecburdu buna. Senin Antakya'ya kaçırılman işte düzenin bir sonucu."

"Yok, ana-ablam yüzünden kaçtım ben o heriflerle. Hep o karıda kabahat. Çok etti bana."

"Bak bacı."

"Aysel, de bana."

"Bak Aysel bacı. Bu işi yaşayabilmek için yapıyorsun değil mi?"

"Yok keyfim için. Alemin herifinin nazı keyif için çekilir mi sanıyorsun?"

"İyi işte, başka bir işte çalışmak, yine de doymak istemez misin?"

"Çalışamam ki, nüfusum yok benim."

"Niye?" "Piçim ben, babamla ablamın piçi."

Ali susmuştu bir süre. "Bunda senin bir suçun yok ki."

Ne olursan ol, senin de okumaya, insan gibi bir işte çalışmaya, insanca yaşamaya hakkın var, işte sana bu hakkı vermeyenler, vermek istemeyenler suçlu."

"Kim o ... " küfredecekti. Ali'nin bakışını görüp sustu."

"Kim oldukları o kadar önemli değil, yani adları sanları. Bütün bu haksızlıkların sürüp gitmesinde çıkarı olanları bulmak zor değil. Ama onlarla tek tek uğraşmak pek bir şey değiştirmez." (Soysal, 2001, s. 256-257).

Bu durumun farkında olan Soysal, Ali'ye "Sanayi çarşısına 'işçi bilinçlendireceğiz' diye gidip sonunda esnaftan dayak yiyen hevesliler gibi konuştum galiba kızla." dedirtir (A.g.e:261,262). Aysel, Ali'den hoşlanır. Onun da kendisini beğenmesini ister ve ümit eder. Bunun ve gazinoya onu ziyarete geleceğini söyleyen Ali'nin geleceği günün hayalini kurar. Kızılay'da yanına gitmek istemez. İster ki Ali kendi mekanına gelsin ve orda ona hem maharetlerini göstere hem de muhitindeki ağırlığını sergileyebilsin. Ancak minibüsten onun karşıya geçip Olcay'ın koluna girdiğini görünce küfrü basar ve minibüsten inip "Çikletini patlata patlata" yürüyüp "Ali'nin kendisini görebileceğini sandığı bir yerde" durur ve "Fiyakalı bir el hareketiyle bir taksi durdurup" biner (A.g.e:264).

6.2.12. Kapıcı Mevlüt

Romanın son bölümünde kadraja Mevhibe Hanımların kapıcısı Mevlüt girer. Mevhibe Hanım, Mevlüt'ü sürekli bir şekilde işten kovulma tehdidini anımsatarak diken üstünde tutar. Apartmanın ikinci bir sahibinin de kendisi olduğunu, çalışkan olması gerektiğini, her bir şeye ve yere vaktinde yetişmesi gerektiğini, tek odalı müstemilattaki ailesinin çevre ve apartmandakileri rahatsız etmemesi gerektiğini, ailesinin taşkınlık veya rahatsızlık oluşturabilecek uygunsuz davranışlarına mâni olması gerektiğini sıkı sıkıya hatırlatır.

Mevlüt daha iki yaşına girmemiş oğlu Ömer ve eşi Hacer'le birlikte tek odalı kapıcı müstemilatında yaşar. Hanımının yaptığı işe destek olmaması ve Mevhibe Hanım'ın uyarılarını dikkate almaması sebebiyle işten çıkarılacağından kaygılanıp sık sık eşiyle kavga eder. Mevhibe Hanım'ın ihtarına rağmen eşinin yine ön bahçede kavakla müstemilat arasına gerdiği ipe çamaşır astığını görünce eve hışımla girer. Tartışır, Mevlüt eşine öfkelenip tam vuracağı anda Mevhibe Hanımın sesini duymasıyla bütün öfkесinin yerini panikleme alır ve sepetini alıp apartmana girer.

"Nerde kaldın be Mevlüt! Çavdar buldun mu?"

"Sakarya'daki ekmekçide tükenmiş. Francala aldım."

"Aaa. Ben francala yemem oğlum. Kaç kez söyledim. Şarküterilere bakaydın?"

"Köroğlu'nda da yoktu."

"Koca Kızılay'da başka şarküteri mi yok?"

Mevlüt başını suçlu suçlu yana eğdi. Sustu.

"Cevap versene oğlum. Başka yere baktın mı bakmadın mı?"

Mevlüt dilini yutmuştu sanki.

"Bir çavdar ekmeği almak da zor mu geliyor Mevlüt Efendi? İki adım öteye gitmeye üşeniyorsun! Param yetmiyor diye sızlanmayı bilirsiniz, ama çalışmaya gelince pes edersiniz. Bu zamanda kim bedava ekmeği yiyor ki sen yiyeceksin? Bak Salih Bey, koskoca profesör, vallahi senden çok çalışıyor. Gece sen horlarken kitaplarının başında zavallı adam. Bak son defa söylüyorum Mevlüt Efendi, ya gönlünü verirsin işine ya ..."

"Bir koşu alırım şimdi çavdar ekmeğini!"

"Öğlen geçti bile. Neyse ki bugün geç yiyeceğiz. Haaa! Bak unutacaktım nerdeyse. Karın yine çamaşır asmış bahçeye!"

Mevlüt, çaresizlikle kendi arasına, yüreğiyle onu ezen gücün arasına koyabilecek bir şey bulmuştu. Biraz güçlendi:

"Vallaha, o yüzden geç kaldım hanımcığım. Köylü karısı, Allah şahit kaç kez söyledim. Az önce kafasını kıracaktım siz çağırmasaydınız!"

"Aman Mevlüt. Sana kavga gürültü istemem evimde, dedim kaç kez. Bak karını yine dövdüğünü duyarsam ..."

Yok, çaresizlikle yapayalnız, karşı karşıyaydı yine.

"Aman hanımcığım. Gözünü seveyim. Bizi bebemizle sokağa koyma. Allah sizin iyiliğinizi unutmaz. Şimdi çavdar ekmeğini bir koşu alırım. Çamaşırları da hemen toplarım."

"Dur koşturma hemen. Önce kiracıların eşyalarını dağıt. Bak herkes şikayetçi, bunu bilesin. İstediklerini doğru dürüst almıyormuşsun!"

"Vallahi ..."

"Bak doğru dürüst bir yazmayı bile bilmiyorsun. Yazmayı öğrenseydin liste yapardın, böyle her şeyi karıştırıyorsun. Ne zamandır Ankara'dasın? Kapıcılık için okuma-yazma şart. Bir gayret edip bir şey öğrenemezsiniz. Ondan sonra da Allah'ın adını araya katıp yalvarırsınız. Allah senin gayretsizliğini bilmiyor mu sanıyorsun?"

Mevlüt eğmişti yeniden başını. Başa çıkılır gibi değildi bu çaresizlik gavuru.

"Hadi şimdi hemen dağıt aldıklarınızı. Sonra çavdar ekmeğini isterim. Çamaşırları da unutma." (Soysal, 2001, s. 278-279)

Burjuvanın uşaklığını yapan Mevlüt sınıf bilinci oluşmamış emekçiyi temsil eder. Efendisinin kendisini sömürdüğünün farkına varamadığı gibi sömürünün devamı için çalışır. Mevlüt siparişleri dağıttıktan sonra bahçeye iner. O arada itfaiye erleri kavağın beline bağladıkları ipe asılmaktadır. Mevlüt çamaşırların toplandığını ancak ipin çözülmediğini görünce Mevhibe Hanımın tehdidini hatırlayıp onun bir talebinin daha eksik yapılmasının kabul edilemez olduğuna karar verip ipi çözmesi için önce eşine bağırır. Ancak onun meşgul olduğunu duyunca öfkeli bir şekilde kavağa doğru yönelir ve düğümü çözmeye çalışmadan ipe sertçe asılır.

Mevlüt deli gibi asılmıştı çamaşır ipine. Kavak biraz önceki gibi yavaş yavaş değil, hızla sallandı. İtfaiyeciler Mevlüt'ü görünce çekilip gitmesi için bağurdılar. Ama çok geçti artık. Mevlüt'ün ne bir şey duyacak ne görececek ne de çamaşır ipini koparıp atmaktan vazgeçecek hali vardı. Çamaşır ipi onu sımsıkı, kıpırdamayacak biçimde bağlayan çaresizlikti sanki ve bu ipi kopararak prangasından boşanmış bir köle gibi özgür olacak, bir kâğıt gibi dümdüz ezilen yüreği bir insan yüreğinin boyutlarını kazanacaktı. Ne pahasına olursa olsun, Kızılay'ın göbeğindeki bu kapıcılığı kaybetmemek istiyordu, sadece.

İtfaiyeciler düdük çaldılar. Mevlüt'e doğru ellerini kollarını sallayarak koştular. Yüreklı bir itfaiyeci. Ama çok kısıydı zaman. Günü dolmuştu kavağın. Uyarılar geç kaldı. Çürük kökleri üstünde fazla duramayan kavak, öz suyunu tümüyle tüketmiş gövdesini bir sağa bir sola salladı, sonra büyük bir çatırtıyla, ama o sondaki, kimsenin artık hiçbir şeyi değiştiremeyeceği andaki hızıyla Mevlüt'ün üstüne devrildi (A.g.e:282).

Soysal, Ankara'nın en merkezî yerlerden biri olan Kızılay'da bir öğle vaktinde geçen olayları konu ettiği romanında geniş bir toplum fotoğrafı çekmeye ve bu fotoğrafın tarihi, kültürel, siyasi ve iktisadi bütün dinamikleri mümkün olduğu kadar gerçek bir şekilde yansıtmaya özen gösterir. Ara rejimi temsil eden kavağı, apartman veya kalabalığın üzerine değil de bir kapıcının, sahiplerine ekmeğ almaya giden bir hizmetlinin üzerine devirir. Soysal, sistemin önemli payandası olan sınıflardan birinin

üzerine değil de sınıf bilinci oluşmamış, köleliğini kaybetme korkusuyla mevcut pozisyonunu koruması için efendisine yalvaran bir kapıcının üzerine devirerek yaşanan devrilmenin köklü değişimlere sebep olabilecek kadar büyütülmemesi gereken bir hadise olduğunu göstermek için kapıcının üzerine devirdiğini ifade eder bir röportajında (Şahbenderoğlu & Soysal , 2018, s. 304).

Fethi Naci, bu roman için edebî yönden önemli kusurları olsa da yazarın amacı olan bir dönemin Ankara'sının sosyolojisini çok gerçekçi bir şekilde canlı kanlı karakterler üzerinden aktarma başarısını gösterebilmesini dikkate alarak mazur görülebileceğini ifade eder (Naci, 2021, s. 524). Berna Moran birçok yönden benzerlik taşıyan Soysal'ın *Şafak* romanı için işlediği konuların güncelliğini yitirmesi sebebiyle sanatsal, edebî kıymetinden ziyade tarihsel değeri dikkate alınarak okunacak bir roman olduğunu söyler. Yine aynı değerlendirmede bu romanın bir çözümleme değil bir sergileme romanı olduğunu belirtir. Her iki yargı da Soysal'ın diğer bir 12 Mart romanı olan *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* için de geçerlidir. Sosyolojik ve tarihî değeri, edebî kıymetinden çok daha baskın olan bu roman dönemin insanına, toplum mimarisine ve sosyal dönüşüme ışık tutması bakımından çok kıymetlidir. Farklı kesimlerden değişik tabaka ve zümrelerden insanları sahneye çıkarıp tek tek konuşturur. Sınıfların, zümrelerin ve semtlerin birbirine bakışını ortaya koyar. Karakterler -Ali dışında- oldukça gerçekçi ve canlıdır. Kendi zihniyet ve dilleriyle konuşurlar, yaşarlar. Fethi Naci bu romanda bir politikacı tipinin olmamasının eksiklik olduğunu ancak Soysal'ın bu tipi tanımadığı için, tanımadığı kişileri de romanına almadığı için bu tipe yer vermediğini söyler (A.g.e:526). Oysa Sevgi Soysal mekânın gerçeklik ve imkanlarına sadakat göstermek adına politikacı bir tipe yer vermediğini ifade eder. Böyle bir tipi kadraja alabilmek için roman mekanına Bulvar Palastan itibaren aşağıya doğru almak gerekeceğini, oysa kendisinin objektifini Kızılay, Piknik civarıyla sınırlı tuttuğunu ifade eder (Şahbenderoğlu & Soysal , 2018, s. 302).

Romanda başkent Ankara'nın gelişiminin de izini sürebileceğimiz bir hafıza mekânı olan Yenişehir'de üst sınıftan, orta/ üst-orta sınıftan tipler, alt sınıf ve sınıf altı diyebileceğimiz tabaka ve zümrelerden insanlar bir araya getirilir. Böylelikle şehirde yaşayan toplumun her tabakasından farklı varoluş biçimlerini görme imkânı sunulur. Bu insanlar genellikle birbirlerini teğet geçerler ancak konuşmazlar, etkileşime girmezler, hatta birbirlerini fark etmezler. Yaşanan olaylar, diyaloglar ve kahramanların bilinç akışının dış sese dönüştürülmesi ve mevcut zamandan sık sık

geriye dönüşlerle verilen malumatlar vesilesiyle bu insanların birbirleriyle ilgili düşüncelerinden haberdar oluruz. 1970’li yılların Ankara’sında yeni bir iktisadi düzenin habercisi olan ticari hareketlilik ve değişen tüketim alışkanlıklarının oluşturduğu yeni sosyal mimariyle yaşanan kültürel değişimleri, tüketim topluma dönüşümün aşamalarını takip ederiz. Bu dönüşümün yeni bir sınıf mimarisi oluşturduğunu, bazı sınıfların imtiyazını kaybedip bazı sınıfların yükseldiğini ve en önemlisi sosyal mobilizasyonun hızlandığını görebiliriz.

6.2.13. Sosyoloji ve Bir Sanatçı Olarak Yazar

Sevgi Soysal genç sayılabilecek bir yaşta vefat etmesine rağmen çok yoğun yaşamış ve kısa sayılabilecek ömrüne farklı türlerde kaleme alınmış nitelikli eserler sığdırabilmiş bir yazardır. Ölümünden sonra okur ve eleştirmenler tarafından bir müddet unutulsa da özellikle iki binli yıllardan itibaren okur ve araştırmacıların ilgisine yeniden mazhar olmuştur.

Bugün onun eserleri üzerine yazılanlar (kitap, makale, tez) kendisinin yazdıklarından kat be kat fazladır. Ancak Soysal yaşadığı ve yazdığı dönemde edebiyat otoritelerinin çok da başarılı bulmadıkları ve alışlagelmiş hâkim yazın çizgisini ve türlerin sınırlarını zorlayan yapıtlarıyla eleştirilere maruz kalmış bir yazardır. Tamamına yakını sosyalist olan dönem eleştirmenleri bu metinleri yaşananların bir zaptı olarak görmüş ve romanları Marksist bir okumayla “yazarların siyasi yükümlülüklerini” merkeze alarak bir değerlendirmeye tâbi tutmuşlardır (Erkol, 2021, s. 30). Mesela Atilla Özkırımlı, Sevgi Soysal’ın ölümünden kısa süre sonra *Birikim* dergisinde kaleme aldığı değerlendirmede yazarın ilk eserinden son eserine kadarki değişim ve gelişim sürecini analiz eder ve Soysal’ın bireysellikten toplumsallığa evrildikçe geliştiğini söyler. Yazının geneline ve üslubuna baktıkça aslında zımnen apolitik olandan politik olana yöneldikçe geliştiği vurgusu görlür. İncelemesinin amacını “Sevgi Soysal’ın ilk eserinden son eserine, bireysellikten toplumsallığa uzanan gelişim çizgisini” (Özkırımlı, 1977, s. 7) (değişim çizgisini değil) ortaya koymak olarak belirten Özkırımlı, *Tutkulu Perçem* ve *Tante Rosa*’yı Soysal’ın ilk ürünleri olması bakımından doğal sayılsa da özellikle birey merkezli gelişen öyküler olmaklığı yönünden oldukça zayıf bulur.

Soysal, bahse konu eserlerde bir kadının aile ve toplum tarafından verilen kişilik ve kimliğiyle hesaplaşmak isteyip kendiliğini kurma sürecini konu edinir. Toplumsal

kurum ve tabulara çarpa çarpa inşa ettiği kendiliğini ve saçaklanışını anlatır. Bir sonraki eseri olan *Yürümek* isimli romanda ise küçük burjuva sınıfından genç bir çiftin karı koca ilişkisi içerisinde değişim ve dönüşümlerini ele alır. Diğer iki esere nispetle toplumsal olan daha bir belirginleşse de *Özkırmı*’ya göre gelişim ancak toplumsal olanın sınıfsal analizi ile mümkün olacağı ve “*Yürümek*’te de bireysellik aşılabil”miş olmadığı için yazar tam olarak kemal bulmuş değildir (A.g.e:11).

Soysal bu bireysellik çizgisini ancak 12 Mart sonrasında politik bir gerekçeyle hapse atıldığında içerdeyken kaleme adlığı *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* ile aşabilir. Bu sebeple olsa gerek *Özkırmı* yazıda bu romanı kıymetlendirmeye kitabın yazıldığı yerden başlar. Nitekim yazarın diğer otoritelerce takdir ve taltifi de bu değerlendirme çizgisini izler. *Tante Rosa* yadırganır ve eleştirilir, *Tutkulu Perçem*, Fransız çıkarması bir varoluşçuluğu Türkiye’ye ihraç etmekle suçlanır fakat yavaş yavaş toplumsallığa geçişin başladığı “*Yürümek*” TRT’den roman ödülü değil ama başarı ödülü alır. Yazarın asaletini tam olarak tasdik ettirmesi ancak toplumsallığa eriştiği eseri olan *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* yayımlandıktan uzun sayılamayacak bir süre sonra Orhan Kemal Roman Armağanı’nı kazanması suretiyle olur. *Özkırmı* “kavganın sınıfsal olduğunun” bilincine erişmiş olan Soysal’ın Adana’daki sürgün günlerinde kaleme aldığı ve doğrudan bütünüyle 12 Mart’ın baskıcı iklim ve muamelelerini ironik bir şekilde ele aldığı “bireyselliği aşip sorunlara toplumsal bir açıdan bakan” *Şafak* romanını en yetkin eseri olarak açıklar (A.g.e:14).

6.2.14. Estetik Olandan İdeolojik Olana Gelişim(!)

Soysal’ın yaşam çizgisinde gittikçe artan politikleşmenin bir izdüşümü olarak ortaya çıkan eserlerindeki sınıfsal çözülemeye dayalı toplumsala kayışın edebî bir yetkinleşme olarak değerlendirilmesi, ilk eserlerinden itibaren tedricen estetik olanın yerine ideolojik olanı ikame edişini bir değişim değil de bir gelişim olarak okumak Fethi Naci ve Murat Belge’de de karşımıza çıkar. Soysal, üzerine inceleme kitabı kaleme almış olan A. Mümtaz İdil de “Sevgi Soysal’ın *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* romanıyla hem kendi yazarlığında hem de Türk romancılığında bir aşama yapması, her şeyden önce toplumsal sorumluluğunun bilincine varmasıyla özdeştir.” ifadesini kullanır (1990, s. 83). Oysa bireyselliğin en baskın olduğu eserlerinden biri olan *Tante Rosa* için kendisi de bir yazar olan Selim İleri “Sevgi Soysal’ın en usta yapıtıdır.” der (1977, s. 7). Soysal’ın daha geniş okur kitlelerine ulaşmak adına *Tante Rosa*’daki edebî titizliğinden vazgeçerek anlatım teknikleri üzerindeki uğraşlarının yerini konuya

kaydırdığı *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'ni edebî açıdan *Tante Rosa*'nın gerisine koyar (A.g.e:9). Buradaki kanaatlerin farklılaşmasının en önemli sebebi ölçütler olsa gerek.

Eleştirmenlerin eserleri değerlendirirken öncelikle kistasın sanatsal yahut ideolojik oluşu farklı yargıların oluşmasına sebep olmaktadır. Kanaatimizce Sevgi Soysal'ın yaşamı ile yazarlık serüveni keskin değişim ve dönüşümler barındırmaz. İnsan ile onurlu ve anlamlı bir yaşam için elzem gördüğü özgürlük onun üzerine titizlendiği, kafa yorduğu temel meselelerdir. Genel olarak hayatı özelde ise kişisel yaşantısını en güçlü yazın kaynaklarından biri olarak bilmiş olan Soysal, özel ve kamusal yaşamındaki bütün iktidar biçimleri ile çatışmıştır. Onun baskıcı 12 Mart rejimine karşı çıkması ideolojik bir tavırdan, benimsediği ideolojinin politik ve ahlaki ilkelerinden değil de daha çok küçük yaşlar da bile görünürlük kazanan mizacındaki özgürlüğe olan düşkünlüğü ve otoritenin her türlüünü reddedişin gereği olduğunu anlamak için biyografisine kabaca bakmak bile yeterlidir.

Onun sosyalistliği, dik duruşu sebebiyle maruz kaldığı baskılar karşısındaki yaşadıkları ve çevresindeki dostlarının sosyalist oluşu ile ideolojinin onun hassasiyetlerini ve arayışlarını teorik olarak ilkeselleştiren bir bütünle sunmuş olması olabilir. Temelde onun üzerine titrediği ve mücadelesinin konusu olan şey insanın özgürlüğüdür. Bu sebeple onun ilk hikayesindeki eril bir şehirde toplumun koyduğu sınırlarla ve maruz kaldığı yok sayılmalarla hesaplaşmaya çalışan kadın karakterle sosyalistliği sebebiyle sürgün yemiş kadının gözaltına alındığında eylemlerinden ziyade kadınlığı üzerinden sorguya çekilmesinin tenkit eden karakter arasında yaş dışında belirgin bir fark yoktur. Bu anlamda eleştirmenlerin altını çizdikleri ve aşırı derecede anlam attiklerileri gibi Soysal'ın yazar olarak konu seçimlerinde veya meseleleri ele alışında radikal diyebileceğimiz bir kırılma yoktur (Furrer, 2004, s. 193).

Bir tür kaba okuma ve kolaycılığın neticesi olarak oluşmuş bu ayrımın bir karşılığının olmadığı dikkatli bir göz tarafından hemen anlaşılacaktır. Değişenin yöneldiği konu değil de anlatım biçimi olduğu açıklıkla görülecektir. Onun bu tarz bir okumaya tâbi tutulmasının arkasındaki en önemli etken özellikle sosyalizmin önemli savunucularından olan Mümtaz Soysal ile yaptığı evlilik sonrasında maruz kaldığı mahkûmiyet ve sürgünlüğün yedeğinde gelen politikleşme ve üslubuna da yansıyan ideolojik tavır alışının görünürlüğündeki ton farkıdır.

Bu tablo edebiyat sosyolojisi açısından da bir üretim nesnesi olarak ortaya konan edebi metne onu metalaştıran yayınevi, tüketen okuyucu ve değerlendiren eleştirmenlerin etkisinin gücünü göstermesi bakımından da önemlidir. Yayınevlerinin basmayı tercih ettiği kitapların niteliği, okurun kitabını aldığı yazarların yönelimleri, eleştirmen ve otoritelerin taltif ettiği metinlerin özellikleri yazar üzerinde bir etki oluşturuyor. Bu da romanı bireysel bir yaratım olmaktan çıkartıp sosyal bir üretime dönüştürüyor. Soysal da bu okumalara maruz kalıp baskın edebi söylem ve beklentiler istikametinde bir yazarlık seyri takip etmiştir.

Atilla İlhan “Sevgi'nin kuşağı toplumculuğa geç kalmış bir kuşağı aslında, dünyaya varoluşçu bir mercekten bakmayı öğrenmişler, bunun estetiğini derli toplu yapamadan kendilerini 65/70 çalkantısının ortasında buldular.” der. Atilla İlhan aynı yazısında Soysal'ın sipariş üzere çevirdiği ancak telifini alamadığı bir tiyatro metnini çevirdikten sonra “yeterince devrimci bulmadığından kaba sloganlar” ekledikten sonra kendine gelip kahırla yakındığını söyler (İlhan, 1977, s. 3). Aslında bu vurgular.

Soysal'ın sanatsal ve politik kaygılarının hepsinden daha baskın olduğunu hissettiğimiz ontolojik soruşturmaları eserlerindeki bütün iktidar biçimleri ile çatışıp toplumsal kurumlarla hesaplaşmaya giren kadın karakterlerle kendi hayatı arasındaki aşırı yakınsak ilişki üzerinden de o varoluşçu izleğin toplumsal ve ideolojik olanın içinde mütemadiyen sürdüğün görmek hiç de şaşırtıcı değildir. Nihayetinde ölümünden çok kısa süre önce dostu şair Özdemir İnce'ye şöyle der:

“Sana bir vasiyetim var, Özdemir.”

“Çüş müş yok oğlum. Vasiyet vasiyettir. Şimdi bu hırdavatlar, Yenişehir'de Öğle'yi şunu bunu öne çıkartıp Tante Rosa'nın boynunu vuracaklar. Sen benim ne halt ettiğimi ilk hikâyelerimden bu yana biliyorsun. Tante Rosa'ya sahip çıkın.” (Doğan, 2003, s. 238).

Böylesi bir tartışma ve yazarlık çizgisiyle *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'ni kaleme alan Sevgi Soysal yeni başkent Ankara'da arzu edilen Batılı yaşam tarzının mekânı olarak planlanan Yenişehir'in yeni insanı olarak büyür. Üst orta sınıf bürokrat bir ailenin çocuğu olarak cumhuriyetin yeni okullarında çağdaş bir cumhuriyet kadını olarak yetişmesi için iyi şartlarda eğitim alır. Olanaklarından istifadeyle büyüdüğü rejimin örnek bir yurttaş olmasını istediği Soysal mevcut düzen ve sisteme karşıtlığı sebebiyle

12 Mart sonrasındaki baskı ortamından ve uygulamalarından nasibini alır, hapse girer ve bu romanı orda kaleme alır.

6.2.15. Her Bakış Bir Seçimdir

Roman yapısal açıdan bütünlüğünü önemli ölçüde zedeleyen organik geçişkenlikten mahrum bölümlerden oluşur. Bu bölümlerde gün ortasında Ankara'nın en merkezî yerinde bir olay etrafında toplanmış kalabalığa yukarıdan bakar. Her bakış bir seçimdir. Bir şey için, bazen bir şeye rağmen gerçekleşir bu seçim. Soysal o günün toplum yapısının genel bir görünümünü vermek üzere Marksist bir perspektifle sosyal mimariyi verebilecek belli sınıf ve katmanlardan temsil gücü yüksek tipleri seçerek odağa taşır. Diğerlerini dondurup silikleştirerek bu tiplere daha bir yakından bakmak suretiyle eylem, söylem ve düşünceleri üzerinden onlara vücut veren iktisadi, sosyokültürel ve politik koşulları resmeder.

Bir Düşün Gecesi için karşılaşmalardan çok bir çatışmalar romanı demiştik. *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* için ise bir yığılmalar romanı, diyebiliriz. Kızılay kalabalığı oldukça edilgen şekilde sunulmuştur. Mekân olarak Kızılay ve nesne olarak kavak kalabalıktan çok daha etkindir. Hem birbirinden kopuk hikayeleri hem de habersiz insanları toplayan Kızılay ve kavaktır.

Soysal'ın anlattığı toplum mimarisindeki hiyerarşinin varlığı bariz şekilde gözlemlense de tabakalar arasındaki sınırlar çok belirginleşmiş değildir. Bunun da iki sebebi var. İlki; kentleşme ve sanayileşme oranına bağlı olarak hız kazanmış olan sosyal hareketliliğin etkisiyle yeni bir toplum mimarisinin başlamış olmasıdır. Ancak oluş süreci devam ettiği için tabakaların sınırları ve katmanları oluşturan zümrelerin hususiyetleri henüz netleşmiş değildir. İkincisi ise devletin belli alanlardaki (ticari alandan çekilmesi, çok partili bir siyasi hayatın varlığı, sivil toplumun oluşması...) baskın rolünün görece azalması ve değişmesi sebebiyle eski sosyal mimarideki belli sınıfların veya grupların hiyerarşi içindeki yerinin aşınmasıdır. Toplumsal oluşun sürmesi ve mobilizasyonun hızı sebebiyle sınıflar arasındaki çizgiler yer yer silikleşse de Güngör Bey'in şahsında temsil edilen üst tabaka/burjuva tipi oldukça parlak şekilde belirmeye başlar.

Soysal'ın kalabalığı dondurup kadraja taşıyarak hareketlendirdiği ilk tip Ahmet'tir. Ahmet, romanın giriş bölümünde insanların çılgınlar gibi alışveriş yaparken anlatıldığı mağazada tezgahtar olarak çalışmaktadır. Toplumun en alt tabakasından olduğunun

idrakinde olup bundan kurtulmak için çabalayan sınıf bilinci oluşmamış bir çalışandır. Sınıf atlamanın, mahalle değiştirmenin en kestirme yolu olarak Samanpazarı'ndakilerden farklı görünmeyi seçmiştir. O gözleriyle, gördükleri üzerinden mukayeseler yaparak, karşıtlıklar kurarak düşünür. Kızılay ile Ulus'u, hâl ile alışveriş merkezlerini, Love Story plağının üstündeki kız ile sevgilisi Şükran'ı, Şükran'la mahalle kızlarını, filmdeki oğlanla kendini, oğlanın babası ile kendi babasını... Daha temiz, daha güzel ve daha iyi görünen hep kendisinde olmayandır. Bunu değiştirmek ister. Derinlemesine bir muhakeme ve mukayese becerisinden yoksun olduğu için şekilci kalır. Mücadelesini bireysel bir sığramaya dayandırır. Biçimsel değişikliği yeter şart olarak görür. Kazancını bütünüyle kılık kıyafete harcar. Kendi muhiti olan Samanpazarı'nda yadırganmayı üst sınıfa geçmenin gerek şartı sayar. Ahmet'in öğle arasında buluşacağı kız arkadaşı Şükran da sınıf bilinci oluşmamış bir alt sınıf çalışandır. Yazar alt sınıfa mensup bu iki sevgili üzerinden onların var olma biçimlerini şekillendiren kültür kaynaklarını, düşüncelerini ve özlemlerini verir.

Şükran da Ahmet gibidir. O da gözleri ile beğenir, düşünür, öğrenir ve sever. Bireysel hesap ve kavgaların peşindedirler. Buluştukları sırada Kızılay'da kaldırım üzerinde satış yapan kendi sınıflarından birinin zabıtalarca tartaklanıp mallarına el konulduğu sıradaki yalvaran halini gördükleri halde omuz silkerek sandviççiye doğru yürüyüp giderler (Soysal, 2001, s. 16). Öğle yemeklerini sandviççide yerler. Sandviç Batılı yeme içme kültürünün bir uzantısı olarak kolejli gençler marifetiyle yaygınlık kazanmış yeni bir tüketim biçimidir.

Kitabın bu ilk bölümünde yazarın çizdiği tablodaki toplumla ilgili en belirgin şey Batılı anlamda bir tüketimin egemen olduğudur. Ahmet'le Şükran arasındaki ilişki de bir tür alışverişe dayanmaktadır. Ahmet, Şükranla evlilik külfetine girmeksizin sahip olmak isterken Şükran da belli bir çizgiye kadar Ahmet'in kendisinden yararlanmasına müsaade edip ancak evlilik cüzdanını aldıktan sonra ona kendisini bütünüyle vermeyi düşünmektedir. Yazarın, Ahmet'in Şükran'a yaklaşma denemesini büyük bir mağazanın deposunda alınıp satılan malların kutuların arasında yaptırması da artık her şeyin pazarlık konusu olabildiği bir toplum yapısına dikkat çekmek istemesiyle ilgilidir. Bu denemede ne Ahmet murat ettiğine erer ne de Şükran istediğini elde eder.

Soysal bu denemeye erkeklerin kadınları cinsel nesneye indirgeyen yaklaşımını ve alt sınıfın ahlak anlayışını tartışmaya açar. Çünkü Ahmet talebini reddeden Şükran'ın kız

kardeşin bu durumda olsa onun böyle bir talebe cevap vermesini makul bulup bulmayacağını sorması üzerine kız kardeşini böyle bir durumda düşünmesine bile tahammül edemeyip Şükran'ı tokatlar. Şükran içinden evlenene kadar kendini teslim etmeyeceğini, etse bile bunun böyle bir yerde değil de filmlerdeki gibi öncesinde lüks yemeklerin yenip, dans edip içki içildikten sonra bir otel odasında olmasını tercih edeceğini söyler. Sinema vurgusu hem Ahmet için hem de Şükran'ın iç konuşmalarında çokça referans verilen bir bilgi ve görgü aracıdır. Ahmet, Love Story filmi üzerinden hayal kurarken Şükran ilk cinsel deneyiminin nerde ve nasıl olması gerektiğine ilişkin beklentisini filmlerdeki gördükleri üzerinden tayin eder.

6.2.16. İdealize Feride'den Dramatize Günseli'ye

Türkiye Cumhuriyeti'nin öncesinden kendisini en radikal şekilde farklılaştırdığı yer şüphesiz eğitim kurumları ve eğitimcilere yüklediği anlamdır. Cumhuriyet rejiminin ideolojisini, devlet politikalarını ve devrimleri halka benimsetecek olan kurum “zor aygıtı” olarak ordu ise “ideolojik aygıtı” okuldur. Genç cumhuriyetin yönetici kadrolarının mimarisinden başlayıp alfabesi ve müfredatına kadar her şeyini Batılı bir anlayışla yeniden yapılandığı modern eğitim kurumlarından beklentisi cumhuriyet rejimini sahiplenip savunacak, Batılı yaşam tarzını şahsında temsil edecek nesillerin yetiştirilmesidir. Romanın ikinci bölümünde okurun ilgisine sunulan tip bu önemli vazifenin Ankara'da temsilciliğini yürütmüş olan emekli öğretmen Hatice Hanım'dır.

Hatice Hanım kendine göre devletin işaret ettiği gelecek için bir eğitim neferi olarak çalışmış sıkı bir disiplin içinde nesiller yetiştirmiş, otoriter, hak etmiş olduğuna inandığı (aslında verilmiş olan) saygınlığının karşılığını herkeste görmek isteyen biridir. Kendisini devletin bir neferi halkı da kendisinin hizmetçisi olarak görür. Romanın ilk bölümünde yer verilen başka bir öğretmen tipi daha vardır. O da genç yaşta bir dağ köyüne öğretmen olarak atanmış ancak koşullara dayanamayıp görevinden istifa ederek Ankara'da Spor Tota'da çalışmaya başlamış olan Günseli'dir.

Soysal; yaşlı, emekli Ankaralı öğretmen tipi ile müstafi taşralı genç öğretmen tipinin kıyası üzerinden cumhuriyet ideolojinin başarısız olduğunu göstermek ister. Cumhuriyetin ilk yılları ile 1970'leri kıyas eder ve rejimin başarısızlığını sergilemek ister. Günseli, sistemin Reşat Nuri'nin Çalıkuşu romanında Feride karakteri üzerinden idealize ettiği öğretmen tipinin gerçekler karşısında dramatize olmuş halidir.

Öğretmen Günseli'nin köy öğretmenliği deneyimi sırasında Anadolu insanı ile karşılaşması da ilgi çekicidir. Yolların kış boyu kapalı kaldığı bu dağ köyünde insanlar ihtiyaçlarını daha güzden temin ederler. Dünyaya kapalı bir hayat vardır. Okul denilen yerin bir kısmı ahır diğer kısmı ise sınıf olarak kullanılmaktadır. Köylüler öğretmene saygı duyar, ona yardımcı olup kollarlar ama bir yabancı olduğunu hep hissettirirler. Bu aydın tabakası ile halk arasında öteden beri var olan gelen mesafenin sürdüğünün bir göstergesidir.

Günseli'nin köylüye ve yaşananlara ilişkin gözlemleri de hayli oryantalistiktir. Başka erkekler tarafından iğfal edilen bir oğlan; cenazeyi anımsatan, kimsenin sesinin çıkarmadığı düğün, genç bir erkekle basılan bir kızın köy meydanında taşlanması vs. Bu, Ahmet Kutsi Tecer'in 1932'de yazdığı "Gezmesek de tozmasak da / O köy bizim köyümüzdür." şiirinin geçen 40 yıldan sonra 1972'de gitsek de görsek de öyle bir köy bizim olamaz romanına evrilmesidir. Artık köy ve köylülük şiirin değil romanın konusudur. Günseli bir asteğmenle nişanlanıp istifa ederek asker nişanlısı vasıtasıyla Ankara'da Spor Toto'da iş bularak köyü terk eder.

Hatice Hanım orta sınıfın önemli zümrelerinden olan öğretmenlerin sosyal statüsündeki düşüşü kabullenemez. Eski Ankara'yı özler. Ancak gördükleri başka bir Ankara'nın kurulmaya başladığıdır. Alt sınıftan insanlar bile onun varlığını dikkate almamaktadır. Alt sınıftan tezgahtar Ahmet çarptığını fark etmez, mağaza çalışanı onu muhatap almaz, polis şikayetinin peşine düşmez. Eski düzenin yıkıldığını, yeni bir toplum kurulduğunu gören Hatice Hanım alışageldiği düzeni sürdürebileceği tek yer olan evine kapanmakta bulur çareyi.

6.2.17. Askerin Tabakalar Üstü Ağırlığı

Soysal, romanda doğrudan bir asker tipine yer vermez ancak ilk iki bölümde doğrudan olmamakla birlikte asker sınıfının bu hiyerarşideki yerine işaret eden üç olay aktarır. İlki; daha romanın açılış sahnesinde kılık kıyafetleri ile üst orta ve üst sınıftan olduğu belli olan iki kadının İngilizce -Türkçe karışımı bir dille yaptıkları bir konuşmayla okura aktarılır. Sadece varlıklı ve İngilizce bilen insanların üye olabildikleri bir gruba mensup olan bu iki hanım üslup ve tavırlarıyla mağazadaki diğer insanlardan ayrışır. Gruba üye olmak isteyen adını bile bilmedikleri üçüncü bir kadından bahsederler ve salt eşi Hava Kuvvetleri mensubu olduğu için maddi ve kültürel sermayesine bakmaksızın gruba almaya karar verirler. İkincisi; Günseli'yi kötü koşullardan

kurtarıp Ankara’da iş ayarlayan kişinin bir asteğmen oluşudur. Üçüncüsü ise Hatice Hanım’ın karşılaştığı umarsızlıklara öfkelenip bağırmaya yeltendiği anda Albay Zeki Bey’in eşinin sesiyle irkilip kızgınlığını kontrol ederek nezaketle konuşmaya başlamasıdır.

Soysal bu üç tablodan ilkinde ne kulübe üye olmak isteyen kadının ne de hava kuvvetlerindeki eşinin ismini verir. İkinci tabloda Günseli’nin nişanlısının ismi değil rütbesi verilir: asteğmen. Üçüncü tabloda ise Hatice Hanım’ın uzunca konuştuğu kadının ismi hiç zikredilmez ve ondan dört kez uzun uzadıya “Albay Zeki Bey’in hanımı” olarak bir kez de “albayınki” diye bahsedilir. Ancak üç fotoğrafta da askerin varlığı sonuç verici bir tesir uyandırır. Hava Kuvvetlerine mensup olanın eşinin üyelik başvurusu üst sınıfa kabul edilir. Böylece ordunun sermaye sahipleri üzerindeki etkisine işaret edilir. Geçici olarak orduya intisap etmiş olan asteğmen nişanlısına Ankara’da iş bulur. Askerin bürokrasi üzerindeki tesiri açıktır. Albay Zeki Bey değil hanımı bile kendisini sistemin temsilcisi olarak gören Hatice Hanım’ın taşkınlığını içine gömmesi için yeterli olur. Tüm bu anlatılar askeriyenin bütün tabakalara sirayet eden bir gücünün ve konumunun olduğunun göstergesidir. Soysal’ın bir ordu mensubuna doğrudan yer vermemesinin diğer bir sebebi de daha evvel siyasetçi tipi eksikliği eleştirisine verdiği cevapta gizlidir. Gün ortasında bir ordu mensubunun orda olmasını pek olası olmaması sebebiyle mekânın gerçekliğini gölgelemek istememesiyle ilgilidir.

6.2.18. Üst Tabakanın Dönüşümü

Romanın üçüncü ve dördüncü bölümünde eski sosyal mimarının en tepesindeki aristokrat ile yeni mimarının üst katına yerleşmeye hazırlanan burjuvanın karşılaşması verilir. Aristokrat Necip Bey ailesinden kalan mirası bilinçsizce yöneterek bitmek noktasına gelmiş bir tiptir. Aile ve ekonomi yönetimi oldukça kötüdür, eşiyile boşanma sürecinde olup çocukları onun otoritesini yok saymaktadır, istekleri ile ihtiyaçlarındaki öncelik sıralamasını bile karıştırmaktadır, toplumla ve hayatla kurduğu ilişki oldukça sakildir. Değişen koşullara ve ilişki biçimlerine rağmen o bu devingenliği yok sayarak arkaik bir tip olarak eski düzen devam ediyormuşçasına yaşamaya devam eder. Bu yönüyle Hatice Hanım’a benzer ancak Hatice Hanım değişimi fark eder ve bir tür ricatla evine çekilir. Necip Bey ise değişimi reddederek hiçbir şey olmamış gibi tuhaflığının farkında olmadan şimdileri eski zamanlardaymışçasına yaşamaya devam eder.

Necip Bey'in şekilci düşünme biçimi ve kılık kıyafetleri üzerinden ayrılarak diğer insanların yadırgamasını bir tür varlık onaması olarak telakki etmesi onu yeni toplum yapısındaki alt sınıfının en düşük seviyedeki sınıf bilinci oluşmamış tezgahtar Ahmet'e eşitler. Necip Bey bu arkaik görüntüsü ile hayata karışmak isterken Necip Bey toplum tarafından dışlanır. Kalabalık çok titizlendiği kıyafetinin bütünlüğünü sağlayan düğmeyi ezer geçer. Bu onun önlenemez çözülüşünün en metaforik anlatısıdır.

Necip Bey'i ve hayat içinde tuttuğu yeri en net şekilde gören kişi bütün hayata hesabi bir nazarla bakan ve eğilimleri fırsatı çevirmeyi çok iyi beceren yeni tüccar tipi Güngör'dür. Daha evvelinde romana girerken Necip Bey kendi içinde başka bir bozgun yaşayan orta sınıftan Hatice Hanım'la karşılaşır ve ona selam verir. Hatice Hanım onu fark etmez. Alt sınıftan banka memuresi Mehtapla karşılaşır. Mehtap da onun durumunu tam olarak kavrayamaz. Fakat romandan çıkarken bölüm sonunda karşılaştığı üst sınıftan Güngör onun iktisadi durumu ve sosyal pozisyonunu tam olarak sezer ve onu artık toplumsal karşılığı olmayan bir insan tipi olarak görür ve hor görüp yok sayarak kaba bir muamelede bulunur.

Güngör bir apartmanın bodrum katında oturan alt sınıftan yoksul bir aile çocuğu iken önüne çıkan her fırsatı zekice kullanarak her geçen gün sermayesini daha da artırıp toplumun en üst tabakasına kadar yükselmiş bir tiptir. O da tezgahtar Ahmet'e benzer hırslara sahiptir ancak tüketerek değil üretmekle kurtulur mahallesinden. Güngör için önemli olan tek şey kâr etmektir ve bu amaca giderken her yol mübahtır. Hiçbir değere, insana, mekâna veya nesneye bağlanmaz. Ardında bıraktığı hiçbir yere veya insana dönüp bir daha bakmaz. Her şeyi daha fazla kâr için araçsallaştırır. Kendisinin anlatıldığı bölümün başında karşılaştığı üst sınıftan Necip Bey'i de dükkanlarından hiçbir şey almayacağı, zaten hak etmediği ama bir şekilde tevarüs ettiği değerli şeyleri de iyi değerlendiremediği için satmak mecburiyetinde kalacak bir tip; bölümün sonunda, karşılaştığı kurallara ve sisteme uyarak risk almaktan kaçınan, zamanı ve enerjisini elindekileri korumaya adanmış olan üst orta sınıftan Prof. Salih Bey'i ise aşırı tutuk bulup geride bırakarak polisi dinlemeden arabasına biner ve çeker gider.

Salih Bey de tezgahtar Ahmet'in yaşadığı yoksul bir semt olan Samanpazarı'nda büyümüştür. Çok çalışmış, gecesini gündüzüne katmış ve asla çocuk veya genç olmamış hep çok çalışkan olmuş, burslu olarak hukuk fakültesini tamamlayıp genç yaşta profesör olmuştur. Profesör Salih Bey bir aydın akademisyen değil; tüccar

akademisyendir. Zihinsel ve ruhsal zevkleri yoktur. Babası Atatürk döneminde vekillik yapmış ve hatırı sayılır bir mirasa konmuş olan Mevhibe Hanım'la da evlenerek hem sosyal statüsünü tahkim etmiş hem de geleceğini garanti altına almıştır.

Mevhibe Hanım'a Atatürk vekili beybabasından miras kalan tek şey mal mülk değildir. Mevhibe Hanım'a en az onlar kadar değerli olan ve korunması ve sürdürülmesi gereken şey babasından kalan düzendir. Onun için eski eşyaları asla atmaz ve biriktirir. Ancak Olcay evdeki bu istifçiliğin kendisini boğduğunu söyleyerek anne ile tartışır. Yani o annesi gibi ailesinden kalanları kıymetli şeyler değil atılması, kurtulması gereken fazlalıklar olarak görür. Salih Bey'in şiarı çalışmaksa eşi Mevhibe Hanım'ınki düzendir. Ailede duyguya yer yoktur. Romanın merkezinde yer alan önemli karakterler olan Doğan ve Olcay bu ailede bu soğuk ortamda büyümüşür. Romanın etrafında döndüğü kavak da bu ailenin bahçesindedir.

Mevhibe Hanım'ın alt sınıftan insanlara karşı tavrı çok sert ve kuşkucudur. Kapıcı Mevlüt ve eşine karşı yaklaşımı mütemadiyen azarlayıcı, hizmetçisi Nurten Hanım'a karşı da denetleyicidir. Nurten'i ve yaptıklarını denetlemek için evin içinde neredeyse hizmetli kadar yorulur. Kızı Olcay, eskiden yanlarında çalışan Rüstem Efendiye sarıldı diye hem küçük Olcay'a ceza verir hem de Rüstem Efendi'yi kovdurur. Evin içinde hizmetli Nurten'i denetlemek için en az onun kadar çaba sarf eder. Eşi Salih de onun bu kurallarını dikkate alır ancak çocukları Mevhibe Hanım'ın otoritesini reddeder. Benimsediği şeyleri ise sahiplenmezler. Bu yönüyle devrilen kavak aslında Mevhibe Hanım'ın temsilidir denebilir.

6.2.19. Samanpazarı'ndan Kızılay'a Taşınmak İçin

Romanın asıl bölümünü oluşturan kısma geçmeden evvel bundan evvelki bölümde Ankara'nın Samanpazarı gibi alt sınıftan insanların ikamet ettiği bir yerden üç farklı karaktere yer verir Soysal. Tezgahtar Ahmet, iş insanı Güngör ve Profesör Salih Bey. Ahmet ve Salih Bey Samanpazarlıdır. Ahmet, sınıf atlamak için biçimsel değişikliği bir çıkış kapısı olarak görerek bütün kazancını kıyafete harcarken Salih Bey her şeyden vazgeçerek sadece çalışır, Güngör ise her türlü fırsatı değerlendirerek ticarete atılır. Nihayetinde Ahmet'in sınıfsal konumunda bir değişiklik olmaz, Salih Bey üst orta sınıfa çıkarken Güngör ise üst sınıfa yükselir. İşçi Ahmet yerinde sayarken Salih Bey eğitim yoluyla Güngör ise ticaret vasıtasıyla sınıf atlar. Bu da o günkü sosyal mimari içerisindeki sınıflar arası geçişin olup olmadığını, oluyorsa bunun hangi yollarla

olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Tabakalar arasındaki mobilizasyonu sağlayan en önemli iki kurum eğitim ve ticaret olarak temayüz eder.

Roman, küçük burjuva çocukları Olcay ve Doğan'ın içine doğdukları ve oldukları bu dünyayla hesaplaşmak istemeleri üzerine kuruludur denebilir. Doğan ve Olcay ile onlara bu hesaplaşma için gerekli teorik çerçeveyi tanıtarak ideolojik perspektifle yoldaşlık yapacak olan Ali'nin ortaya çıkışından evvel anlatılanlar yaşananların nasıl bir bağlamda cereyan ettiğini okura vermek işlevi ile yazılmış gibidir. Sonraki olaylar bu üçlünün etrafında gelişir. Hilmi Yavuz, ilk bakışta romanın bütünselliğine zarar veren karakter ve diyalogların Ali, Doğan ve Olcay'ı anlamamızı mümkün kılan tarihî, toplumsal ve kültürel arka planın panoramasını veren parçalar olduğunu belirtir (1977, s. 78). Soysal romanda ikinci plandaki kişileri karakter; romanın kurgusu içerisinde merkezi bir rol oynayan Ali, Doğan ve Olca'yı da tip olarak resmeder. Farklı çevre ve meslek gruplarından, sınıflardan olan bu karakterler toplumsal gerçekliği ve tarihsel koşulları tiplerin aksine parçalı olarak anlayan kişilerdir. Somut bütünü gerçeklik içerisinde kavrayan ve aynı dünya görüşünü paylaşan bu üç tip içerisinde Ali'yi, Olcay ve Doğan'dan ayrı bir yerde konumlandırır. Oldukça idealize edilmiş bu tipin ayrı bir titizlikle yapılandırılmasının sebebi sınıfsal kökenidir. Yavuz (1977, s. 79) söz konusu yazısında Türk romanına büyük bir “bilinç perspektifi” getiren ve son yılların en önemli romanı olarak zikrettiği metinde aynı entelektüel becerilere sahip olmasına rağmen sınıfsal kökeni sebebiyle Ali'nin aşırı idealize edilmesini önemli bir kusur olarak zikreder.

Doğan ve Olcay sınıfsız bir toplum yapısı için mücadele verirken daha büyük bir çatışmayı kendi içlerinde yaşarlar. Yaşadıkları ile savundukları hayat arasındaki tezat ve tereddüt onları dışarıda verilen mücadeleden daha çok yorar ve arafta kalmanın ruhsal sızısını duyarlar. Bundan sebep dışardaki mücadele için Ali gözaltına alınırken kendileriyle hesaplaşmak üzere Olcay ve Doğan da eve çekilirler. Çünkü teoride benimsedikleri ilkelerin doğru ve iyi olduğuna inansalar da başka türlü yaşamak, alıştıkları konfor alanını terk edip bu ilkeleri hayatlarına taşımak yapabilecekleri bir şey gibi görünmez.

Doğan ile Ali, Doğan'ın kendi sanat anlayışını da yansıtacak şekilde Ankara'nın yoksul semtlerindeki hayatla ilgili çektiği belgesel filmin gösteriminde karşılaşır. Ali, belgesele de yansımış olan Doğan'ın yoksul insanları nesneleştiren yaklaşımını tenkit eder. Bu tenkit ağır da olsa üsluptaki oturluk ve haklı gerekçeler karşısında

Doğan, bir savunma yapmadan Ali'nin yanına oturur ve tanışrlar. Doğan, Ali'den çok etkilenir ve uzun uzun konuşurlar. O gece saat çok ilerlemiş olmasına rağmen Alilere giderler. Doğan, ailenin mütevazılığı ve sıcaklığı ile evin yoksulluğuna rağmen her yere sirayet etmiş olan huzurundan etkilenir. Ali ile sabahın ilk ışıklarına kadar konuşan Doğan evden dost olarak ayrılır.

Ali'nin tenkit ve tespitleri Doğan'ın belgesel çekimi sırasında mahallede hissettiği ancak adını koyamadığı şeylerdir. İlk çekim denemesinden sonra bu insanları tanımadığı ve dilini bilmediği gerçeği ona çok ağır gelir ve akşam eve döndüğünde ağlar. Belgeseldeki görüntüler de genellikle uzaktan çekilmiş görüntülerden oluşmuştur. Bu uzaktan bakış üst orta sınıfın alt sınıfı algılama biçimini yansıtan simgesel değer olan bir mesafedir. Doğan alt sınıfa ancak Ali'nin rehberliğiyle yaklaşabilir. Daha sonra Ali'yi tanıyan Olcay da ondan etkilenir. Ali ile Doğan arasında bir dostluk ilişkisi yaşanır fakat bir müddet sonra herkes eski pozisyonuna geri döner. Ali; Doğan ve Olcay'ın hayatına bir renk ve hareket kazandırmıştır. Ancak iş konuştukları şeyleri yaşamlarına tatbik etmeye gelince Doğan da Olcay da bunda başarısız olur. Burjuva çocukları alt sınıftan Ali'ye ancak söylem düzeyinde eşlik ederler. Kavak bütün bunların tartışıldığı ancak tam bir karara bağlanmadığı yerde devrilir.

Sevđi Soysal, Ali dışındaki karakterleri anlatırken onların birey olmasına hatalar yapıp tutarlılıkla bunların sonucuna katlanmalarına izin veriyor. Saf bir romancı gibi hareket ediyor; ancak iş Ali'ye geldiğinde kendisinin de ayırında olduğu bir idealizasyonla olumlu tip inşasına başlıyor. Betimlemekten vazgeçip açıklamaya başlıyor. Ali'nin olmadığı yerlerde sadece olayları anlatıyor. Meseleler bu kurgunun arka fonunda kendiliğinden beliriyor. Ancak Ali söz konusu olduğunda doğrudan kaba propaganda devreye giriyor.

Ali, Doğan'ın aksine her sınıftan insanla konuşabilecek bir esneklik ve yetkinlikte resmedilir. Alt sınıftan olmasına rağmen üst sınıflarla da sınıf altı gruplarla da kolayca ilişki geliştirebilmiştir. Çingene Necmi ile de ensest bir ilişkinin nihayetinde doğmuş kimliksiz olarak yaşayan konsomatris Aysel'le de üslubunda zaman zaman tavsamalar olsa da iletişim kurabilmektedir. Elbette Ali, idealize edilmiş dönem gerçeği açısından karşılığı olmayan idealize edilmiş bir karakterdir.

Sevgi Soysal kendi sınıfından olan karakterleri gerçekçi bir şekilde anlatmakta oldukça mahir. Ancak alt sınıfı anlatırken ya bilmem kaç çocuğu ile çatısı akan bir evde oturan ve gündüz çalışan, evi idare edip çocuklara bakan bir de bunun üstüne akşam kocasından dayak yiyen Mevhibe Hanım'ın hizmetlisi Nurten gibi dramatize tipler ya da Ali'nin babası gibi çok çalışkan, kendi evinin ihtiyaçları dururken hakkını daha kalabalık ve muhtaç durumdaki başka işçi alilerine veren, eşi ve çocuklarına karşı çok merhametli ve muhabbetli ancak patronuna karşı hakkını savunmada çok cevval idealize tipler yaratıyor.

6.2.20. Her Dindar Kötü Değildir Ancak Her Kötü Dindardır(!)

Soysal, dönemin devletten aileye kadar en kabasından en incesine bütün iktidar biçimleri ve söylemlerine karşı eleştirel etkin bir duruş sergilerken iktidarın ve dönemin resmî ideolojisinin basma kalıp yargılarını olduğu gibi benimsemekte beis görmediği tek husus dindar insan temsilidir, diyebiliriz. Romanda gaza su katıp tartıda hile yapan kan emici ahlaksız bir bakkal tipi var. Bölümün ilerleyen kısmında bu tip “başına takke giyen, tespih çeken, zeytini iki parmağıyla yiyen, yemeklerden sonra geçirip ardından yemeğe şükretmeyi unutmuyarak, "yarabbi şükür!" diyen ev haliyle takdim edilir okura. Biz Çingene Necmi'nin, Mevhibe Hanım'ın, Güngör ve Salih Beylerin niye öyle davrandığını biliriz. Çünkü yazar bu karakterlerin vücut bulduğu sosyolojik rahmin ahvalini verir okura. Onlara hak vermesek de anlarız. Babasının ablasını tacizi sonrası dünyaya gelen ve vücudunu satarak hayatını idame ettiren Aysel'e bu berbat koşullarda daha iyisi olunamazdı diyerek hem acır hem de sempatik buluruz. Katı bir disiplin ve soğuklukta yetişen Mevhibe Hanım için “Gördüğünü yaşıyor.” deriz. Ancak Salih'in babası olan dindar bakkalın niçin kötü olduğunu anlayamayız, bilmeyiz. Ev halini öğreninceye kadar gerekçesiz kötü olduğunu düşünürüz sonra bu ahlaksız karakterin ev halini görünce onun aynı zamanda dindar olduğunu da öğreniriz. Onun niçin ahlaksız ve pis olduğunu anlayıveririz. Dindarlık kötü karakterin gerek şartı olarak beliriverir. Bu sunuş her “Dindar kötü değildir; ama her kötü dindardır.” gibi bir önermeyi zımnen barındırır. Profesör Salih Bey'in sadece kendini ve geleceğini düşünen bir insan, sevmeyen ve sevemeyen hesapçı ama çalışkan bir adam olmasının gerekçesi de bu; pis, duygusuz, düzenbaz, kafası takkeli, sofrada tıkindıktan sonra geçirerek Allah şükreden tiptir.

Soysal, *Yenişehirde Bir Öğle Vakti* 'de Ankara'nın en merkezî ve işlek yerlerinden biri olan Kızılay'da gün ortasında devrilmek üzere olan bir kavağın itfaiye ekiplerince

kontrollü bir şekilde yıkılması operasyonu sırasında toplanan kalabalık üzerinden bir Türkiye fotoğrafı vermeye çalışır. Mekânın doğal yapısı gereği akademisyene, işçiden tüccara, delisinden çingenesine, dilencisinden işportacısına vs çok farklı kesim insanı bir montaj tekniğiyle önce parça parça anlatıp sonrasında Kızılay ve kavak şirazesıyla bir araya getirir. Bu fotoğraf Soysal'ın durduğu yerin bakışı ve kuşandığı perspektifin imkân nispetinde oldukça gerçekçi şekilde verilmiştir. Ancak muhip ve muarız olduğu çevreleri tipikleştirirken ideolojik kabul ve önyargılar önemli ölçüde bu gerçekliği sakatlamıştır.



YEDİNCİ BÖLÜM

SANCI: MARKSİST BURJUVA ÇOCUKLARINA KARŞI KÖYLÜ KOMANDOLAR

Tezimizde incelediğimiz üçüncü ve son roman 12 Mart romanları içinde biyografik ve politik yönü ağır basan Sancı oldu. Belgesel roman özellikleri de taşıyan ve yine Ankaralı bir kadın yazar olan Emine Işınsu (Öksüz) tarafından kaleme alınan Sancı'yı tercih etmemizin sebebi; benzerlik, farklılık ve karşıtlıklarıyla, taşıdığı malzeme ve muhteva çeşitliliğiyle tezin içeriğini zenginleştirip bir mukayese imkânı sunmasıdır. 1974 yılında yayınlanan roman, Ankara'da öğrenci olayları sırasında ülkücü harekete mensup bir öğrencinin solcu öğrenciler tarafından kaçırılıp işkenceyle öldürülmesi olayını merkeze alarak kaleme alınmıştır. Önceki bölümlerde ele alınan iki eser sol görüşe mensup Ankaralı iki kadın yazar tarafından kaleme alınmış romanlardı. Sancı ise milliyetçi bir perspektifle benimsedikleri ideolojiyi topluma hâkim kılma veya komünistlerin hakimiyetine mâni olmak isteyen gençlerin mücadelesi üzerinden dönemi yansıtmaya, en azından yaşananları gerçekçi bir şekilde kayda geçirme çabasıyla kaleme alınmış hem ideolojik hem de sosyolojik yükü ağır bir romandır.

7.1. Emine Işınsu

Romanın yazarı Emine Işınsu, Fedakâran-ı Millet Cemiyeti kurucularından muhalif yazar, gazeteci ve siyasetçi Avnullah el- Kazımî Bey'in (Kökdemir, 1995, s. 1) kızı yazar-şair Halide Nusret Zorlutana'nın ikinci çocuğu olarak 1938'de Kars'ta dünyaya gelir (Işınsu, 2020, s. 17). Anne, Halide Nusret'in tasavvufa meraklı, mütebedeyyin bir insan olması onda derin izler bırakır (Akbaş, 2012, s. 39). Hem anne hem de baba tarafının millî ve dinî meseleler karşısındaki duyarlılığı, yazarın fikir ve his dünyasının şekillenmesinde ve milliyetçi bir ideolojiyi benimsemesinde önemli bir rol oynar (Işınsu, 2020, s. 49-50).

Babası, Bulgaristan muhaciri Türklerden olup orduda uzun yıllar görev yaptıktan silahlı kuvvetlerden tümgeneral olarak emekli olan Aziz Vecihi Zorlutuna'dır. Edip ve öğretmen bir anne ile subay bir babanın kızı olarak çocukluğunun ilk yılları Anadolu'nun farklı şehirlerinde geçer (A.g.e:18,19). Urfa'da başlayıp Sarıkamış'ta devam ettiği ilkokulu Ankara'da tamamlar ve sonrasında ortaokul ve liseyi de burada bitirir (A.g.e:33). 1957 yılında Ankara TED Koleji'ni bitirdikten sonra çeşitli saiklerle

yine Ankara'daki üniversitelerin farklı bölümlerine kaydolmuş ancak hiçbirini tamamlayamaz.

İlk olarak babasının zoruyla Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesinin İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümüne başlamış ancak bir yıl sonra ODTÜ İşletme bölümüne kaydolur. 1959'da da hukuk fakültesine kayıt yaptırır. Bu arada ilk eşi mimar Erdoğan Okçu ile evlenir ve evlilikten sonra tekrar Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi'nde Felsefe Bölümü'ne kaydolur ve aynı zamanda fakülte'deki tiyatro bölümünün derslerini de takip eder (Özkan, 1982, s. 44). Ancak hiçbir bölümdeki eğitimini tamamlayamaz. On yıllık birliktelikten sonra 1969 yılında ilk eşinden ayrılır ve 1972 yılında İskender Öksüz ile evlenir. 2008 yılında alzheimer teşhisi konulan yazar 2021 yılında vefat eder.

Onun yüksek tahsil hayatındaki kesintilere rağmen yaşadığı çeşitlilik ve edindiği formasyon renkliliği yazarlığını besleyen önemli damarlardan birini oluşturur. Şiir, tiyatro, öykü, deneme ve makale gibi değişik birçok türde kaleme aldığı eserlerle taltif ve takdir görse de o, kendisinin yaşama sebebinin yazmak değil roman yazmak olduğunu vurgulayarak kariyerini romancı olarak yapar (Işınsoy, 1982, s. 53). On yedi roman kalem almış olan Işınsoy'un romanlarında dinî ve millî konular her zaman ağırlık kazanır. Yazdığı yayın organları da milliyetçi çizgide olan dergi ve gazeteler olmuştur: *Devlet, Töre, Yeni Hisar, Türk Edebiyatı, Sabah...* (Kökdemir, 1995, s. 2-3)

Ele alacağımız *Sancı* romanı 12 Mart öncesinde başlayıp sonrasında sertleşerek çatışmalara dönüşen öğrenci olayları sırasında sol görüşlü öğrenciler tarafından kaçırılıp işkenceyle öldürülen ülkücülerin ikinci şehidi Dursun Önkuzu isimli öğrencinin biyografisi etrafında kaleme alınır (Işınsoy, 2020, s. 61). Bu yönüyle biyografik bir roman olsa da Dursun Önkuzu şahsında ülkücü harekete mensup insanların mücadelesini anlatmak amacıyla milliyetçi bir perspektifle kaleme alındığı için de politik bir romandır.

Işınsoy, dönemi ve olayları tarihî gerçeklere uygun olarak kaleme almak için ciddi çaba sarf eder. Romanın merkezine yerleştirdiği cinayette öldürülen Dursun Önkuzu'nun memleketine (Tokat/Zile) giderek Dursun'un mezarını ziyaret eder. Annesi, babası, kardeşleri ve yakın çevresi ile görüşerek onun hakkında bilgiler toplar. Notlar tutar, aileden bazı özel eşyalarını, mektupları vs ödünç alır. Önkuzu'nun Ankara'daki mücadele arkadaşlarını kendi evinde toplayarak Dursun'u onlardan da dinler. Önkuzu

ailesinin lise çağına gelmiş olan kızları Kadriye'yi Ankara'ya getirerek liseye yazdırır (Işınsu, 1991) ve annesi Halide Nusret Zorlutana'nın yanına yerleştirir. Evin bir ferdi gibi muamele gördüğünü belirten Kadriye Önkuzu, roman yazım sürecinde zaman zaman Işınsu'nun kendisinden de bilgi aldığını söyler (Önkuzu Şahin, 2021). Döneme ve olaylara ilişkin okumalar araştırmalar yapar. Uzun bir hazırlıktan sonra romanı yazmaya başlar ve *Sancı* 1974'te yayınlanır.

Romanda döneme hâkim olan ideolojik kutuplaşma ve çatışmaların farklı sınıf ve zümrelerdeki tezahürlerini, aynı ideolojiyi benimsemiş olmalarına rağmen bireylerin farklı sınıf ve katmanlara mensubiyetleri sebebiyle yaşadıkları algısal farkların şekillendirdiği çatışmaları görmek mümkündür.

7.2. Sancı

Roman, 18 Mart 1970'te Ankara'da Yüksek Öğretmen Okulu'nda rehin tutulan ülkücü arkadaşlarına yiyecek ulaştırmaya çalışırken solcu öğrenciler tarafından yaralandıktan sonra hastanede ölen ziraat fakültesi öğrencisi Süleyman Özmen'in vurulduğu çatışma sahnesiyle açılır. Kanlar içinde yaralı şekilde yatan Süleyman'ı sırtlayıp taksiye taşıyan Dursun da romana bu sahnede girer (Işınsu, 1991, s. 5-6).

Bu ilk bölümde karşımıza çıkan birçok isim ve karakter de Dursun gibi gerçek kişilerdir. Kendisine olayların özetinin sunulduğu “kabak kafalı şişman adam” (A.g.e:11) dönemin başbakanı Süleyman Demirel, Özmen'in cenazesinde konuşma yapan kişi -milliyetçi hareketin Aplanslan Türkeş'ten sonra ikinci adamı- Dünder Taşer (A.g.e:20)... Romanda, Dursun'un iç sesinden verilen “Niçin yıkadın kardeşinin kanını, öcü alınacak bu kanı, davası olan bu kanı.” şeklindeki cümlede bahse konu kanlı ceket kurgusu da gerçeğe yaslanır. Kadriye Önkuzu ağabeyinin o ceketi “Bu kan Süleyman'ın kanı sakın yıkama, mübarek şehit kanı; yarın Allah'ın huzurunda şahitlik edecek inşallah” diyerek annesine emanet ettiğini anlatır (Tufan, 2022). Romanın daha ilk bölümünde kurguya yedirilmiş olan bunca gerçek olay, mekân ve isim yoğunluğu esere belgesel roman denebilecek nitelik kazandırır. Dursun'un ruhsal ve fiziksel portresinin az çok belirginleştiği bu girişte onun geçmişe doğru kısa geri dönüşleri ve iç sesi vasıtasıyla geçmişi, ailesinin sosyokültürel durumu hakkında bilgiler verilir.

Dursun; Zileli, alt gelir grubundan dört çocuklu dindar bir ailenin tek erkek çocuğudur. Dursun'un ve ülkücülerin ilk kaybı, yine alt sınıf bir ailenin yetim çocuğu olan

Süleyman'ın annesinin ağzından bu sınıfın olaylara bakışını öğrenme fırsatını buluruz. Pek de anlamlandıramadıkları olaylar karşısında şaşkın ve kaygılıdırlar. Süleyman'ın annesi “Yüksek mekteplerde okurlarmış, okumaz olsunlar, kanlı kavgaya düşmüşler, düşmez olsunlar! Ne yaptınız, nasıl kıydınız bir taneme! Neden?.. Ah neden?” der (Işınsu, 1991, s. 7). Bir ay evvelki ziyaretinde Dursun'un annesi “Dursun'um be yavrum, hangi taraf kalabalıksa sen de onlardan ol. Peki, peki deyiver be oğlum.” diye öğüt verir (A.g.e:24). Süleyman'ı hastaneye götürmek için durdurulan taksinin şoförü de benzer bir tavırla “Karda kalmış aç çakallar gibi dövüşmeseniz olmaz mı?” diye söylenir (A.g.e:6). Bu anekdotlar üzerinden alt sınıftan insanların hadiseleri kavrayış biçimleri verilir. Daha çok geçim derdinde olan bu insanlar gençlerin verdiği mücadeleyi ve yaşananları kavrayamamaktadır.

Ankara'ya üniversite tahsili için gelmiş iki gencin yaşadıkları üzerinden alt gelir grubuna mensup çevrelerin resmedildiği romanda ikinci bölüm hukuk Profesörü Saadettin Beylerin salonunda poker oynayan iki burjuva ailesinin konuşmasıyla açılır. Masanın bir tarafında Saadettin Bey ve eşi Sabiha Hanım diğer tarafında ise Profesör Ercan Bey ve eşi Esin Hanım vardır. Oynarken bir önceki gece evlerinin çok yakınında yaşanan çatışmayı konuşmaktadırlar. Çatışmanın uykularını nasıl böldüğünü ve nasıl korktuklarını anlatırlar. Sabiha Hanım, misafirleri Ercan Bey'e “Ne olacak bu gençlerin hali beyefendi?” diye sorar (A.g.e:28). Ercan Bey de gençler için “...onlar aydın ve ilerici, biz ise...” diyerek gençlerin haklı talepleri ve bir mücadelelerinin olduğunu; fakat yetişkinler ve hocalar olarak kendilerinin onları anlayamadıklarını ifade eder.

- *Sömürülen Türkiye halkları için, emperyalistlerle ve onların yerli işbirlikçileri ile mücadele ediyorlar, canları pahasına. Bu gençlerin öpülecek elleri var!*
- *Yaa!.. Sabiha Hanım içini çekti. Bu sözlerden hiçbir şey anlamamıştı, fakat cahil görünmek istemiyordu, adamın sözünü tekrarlamakta fayda gördü. -Öyle, öpülecek elleri var! -*
- *Kuzum artık şu politikayı bırakalım da oyun oynayalım.-Esin Hanım esniyordu (A.g.e:28).*

Işınsu, bu diyalog üzerinden iki hususa dikkat çeker. İlki; farklı toplumsal sınıflara mensup olmalarına rağmen gençlerin annelerinin öğrenci olayları karşısında tavır benzerliğidir. Ankara'da sol militan Leyla'nın annesi ile “komando” Dursun'un

Zile'deki annesi, anlayış ve kültürel müktesebat bakımından eşitlenmesidir. Buradan o günkü sosyal mimari içerisindeki tabakalaşmanın kültürel sermayeden daha çok maddi sermayeye dayandığı anlaşılmaktadır. Sabiha ve Esin Hanımların üst orta sınıf aileye mensup kadınlar olmasına rağmen olayları algılama ve değerlendirme biçimleri ile Dursun ve Süleyman'ın annesinin mülahazalarından ayrışan bir derinlik ve derece farkı yoktur. İkincisi ise yazarın sonraki bölüm ve diyaloglarda da altını daha belirgin çizip ısrarla vurgulayacağı aydın ve akademisyen zümresinin sol görüşlü devrimci öğrenciler karşısındaki kompleksli tutumları. Aslında aydınların konumu Türk romanın kesintisiz devam eden en önemli meselesidir. Bu romanda da Dursun'un taşradan üniversite okumak için geldiği başkente peşine düştüğü soru aydınının tavrıdır.

7.2.1. Aydının Yeri

Geç saatlere kadar süren oyundan sonra misafirlerini yolcu eden Saadettin Koç ve eşi Sabiha Hanım oyun performansları sebebiyle birbirlerini eleştirirler. Sabiha Hanım eşini, aşırı temkinlilikten kaynaklı hiçbir şey kazandırmayan oyunculuğunu, Saadettin Bey ise “koyu devrimci” Dekan Ercan Bey'e öğrenci hareketlerine ilişkin gençleri suçlayıcı soruları gerekçesiyle tenkit eder (Işınso, 1991, s. 31). Işınso, bu iki aile ve birlikteliklerine vesile olan kumar metaforu üzerinden dönemin burjuva aydınının tavrını sorunsallaştırır.

Yazara göre bu küçük burjuva aydınının masada oynanan oyun karşısındaki pozisyonu ile Türkiye üzerine oynanan oyuna ilişkin benimsedikleri tavır aynıdır. Profesör Ercan Bey tüm ülkede ve yöneticisi olduğu üniversitede yaşanan mücadeleyi dönemin kültürel elitlerinin büyük çoğunluğunun desteklediği devrimci gençlerin kazanacağına inandığı için sol örgütlerden yana tavır koyar. Üniversitede dekan olmasına rağmen örgüt hiyerarşisi gereği üstü olan çalışanlarından ve öğrencilerden gelen talimatlara göre hareket eder. Bir emir eri gibi davranmakta bir beis görmez. Hukuk Profesörü Saadettin Koç ise her kesimin ortak paydası olan Atatürkçülük söylemi ile tarafsız bir yerde herkese yakın ve eşit bir mesafede durur. Pozisyonunu kazanmak üzere değil kaybetmemek üzere tayin eder. Risk almamak, renk belirtmemek gerektiğini düşünür. Türkiye'de her yere sirayet etmiş olmakla birlikte üniversitelerde somut çatışmalara dönüşmüş sağ-sol kavgasında da orta bir yerde durmaktadır. Eşi Sabiha Hanım'ın da oyunu ve paraları kazanmasını sağlayan kağıtların eline geçişini bu temkinliliğine bağlar. “- Yes my dear. Ne zannettin, sağıma baktım soluma baktım ve karar verdim.”

der (A.g.e:32). Ancak Saadettin Bey'in bu tavrı çocukları tarafından sert şekilde eleştirilir.

Evin iki çocuğundan Leyla üniversiteye Ali ise liseye devam etmektedir. Leyla devrimci sol bir örgütün üyesi, Ali ise ülkücü hareketin bir destekleyicisidir. Leyla misafirlerin yolcu edilmesinden sonra gecenin hayli ileri bir saati olmasına rağmen babasıyla o gün okulda rektör başkanlığında dekanlar, bölüm başkanları ve öğretim üyelerinin bulunduğu bir toplantıdaki tavır ve söylemlerinden duyduğu rahatsızlığı konuşmak ister. Bu aslında bir konuşmadan daha çok sitem de barındıran bir hesap sormadır.

Yapılan toplantının gündemi üniversitedeki öğrenci hareketleri ve eylemlerinin hocaların psikoloji ve uygulamalarında bir değişikliğe sebep olup olmadığı yahut üniversitenin işleyişinin öğrencilerin baskısı istikametinde değişip değişmediğidir. Leyla babası Saadettin Bey'in toplantıda öğrencilerin bir baskı unsuru olmaması gerektiğini söyledikten sonra sessizce salon kapısına gidip birden açarak dinleyen bir öğrencinin olup olmadığını kontrol edip kimsenin olmadığını görünce de rahatlayarak yerine döndüğünü öğrenmiş ve arkadaşları yanında derin mahcubiyet yaşamıştır. Babasından cesur ve tutarlı olmasını talep etmektedir (A.g.e:36,37).

- *Pekâlâ küçükhanım, nasıl davranmamı beklerdin?*

Leyla cevap vermeyince devam etti.

- *Ercan Bey gibi koyu bir devrimci olup bir sürü itin, senin gibi çocukların emir kulu mu olayım, yoksa gerici damgası yiyip aydın çevrelerden itileyim mi? Yoksa faşistlerle birlik olup aşırı eylemlere mi karışayım? Ha ne dersin? Hangisini tensip edersin?*

- *Hangisini isterseniz, fakat bir şey olun!* (A.g.e:38).

Dönemin aydın zümresinin çatışmaları ve devrimci öğrencilerle aralarındaki ilişki işlediğimiz üç romanda da bir tema olarak öne çıkmıştır. Sancı'nın başka yerlerinde ve diyaloglarında da konu farklı yönleriyle ısrarla gündeme getirilir. Sayfa 226'da Sabiha Hanım "Şimdi öğrenciler hoca oldu, hocalar öğrenci!" der.

Kitaptaki bu tabloyu dönemin önemli sosyolog ve münevverlerinden olan Erol Güngör 1972 yılında Töre dergisinde yayınlanan bir mülakatında "Bugün Sıkıyönetim Mahkemeleri önüne çıkan üniversite hocalarının çoğu sokaktaki talebe hareketinden sonra ideoloji sahibi olmuşlar, kendi talebelerinin tezgahında birer çırak durumuna

düşmüşlerdir.” şeklinde ifade eder (Güngör, 1996, s. 418). O dönemin temsil gücü yüksek, önemli aydınlarından olan Adalet Ağaoğlu günlüğüne 10 Nisan 1971 tarihinde yazdıklarından dönemin sosyalist entelektüellerinin hissiyatını yansıtmaları bakımından oldukça manidardır.

...artık uslu bir kuşak olarak kalmayı reddeden yeni gençlerin aktifliklerine saygı duyuyorum. Öğretim üyeleri de aynı duyguyla zaman zaman neredeyse ilericiilikte öğrencilerinin arkasında kaldılar; onların altına düştüler. Ben ve benim gibiler de. Durmadan yakınırsınız, ama yapmayız (2004, s. 146,147).

Ercan Bey tam da böyle bir karakteri temsil eder romanda. Üniversite yöneticisi bir profesör olmasına rağmen yapacağı açıklama metnini dahi kendisinden daha ilerici bulduğu öğrencilerin kurduğu örgüt hiyerarşisinde kendinin üstü olan bir memuruna onaylatma gereği duyar (İşinsu, 1991, s. 50).

Sancı romanı iki karakter üzerinden dallanıp budaklanıyor. Leyla ve Dursun. Bu iki karakter üzerinden romanda iki farklı ideoloji, iki farklı sınıf, iki farklı muhit ve ilişkiler ağı görünürlük kazanır. Ara ara konuşmalar arasına İngilizce kelime ve ibareler sıkıştıran burjuva Saadettin Bey’in kızı örgüt üyesi Leyla ve alt sınıfa mensup taşralı bir ailenin ülkücü oğlu Dursun. Romana Leyla ile birlikte üst orta sınıfa mensup Dekan Ercan Bey, akademisyen Turgut, kolej çevresi ve bir de örgüt üyeleri; Dursun’la beraber ise Zile Devlet Hastanesi, Arif Çavuş, hemşire Nurten ve Zile esnafı ve fakir ülkücü gençler girer.

7.2.2. Evvelsiz Karakterler

Sancı’nın karakterleri derinlikten (Leyla, Seyhan, Turgut, Saadettin Bey, Sabiha Hanım...) yoksundur. Geçmişleri bilinmez, onların yapıp etmelerinin gerekçeleri verilmez. Okuyucu boşlukları doldurmak isteyip kişilere bir geçmiş tayin etmek istese bile tahminlerine zemin oluşturabilecek temel vurgu ve dayanak noktaları bulamaz. Yazarın istediği yerde ve şekilde ortaya çıkar, onun kulağına üflediği replikleri tekrar eder ve gider. Karakterler inşa değil de imal edilmiş gibidir. Mesela örgütün üst yöneticileri arasında olmayıp devrime popülist söylemlerle inanıp militan olarak giren üç isim de (Nurten, Turgut ve Leyla) böyledir. Onları, yazar bir tezi dillendirmek için olayların akışı içerisine yerleştirmiştir.

Nurten, yukarıda anlatılan yardım faaliyeti hadisesinde fakirliğini afişe edip onurunu inciten ve arkadaşları arasında küçük düşmesine sebep olan zenginlerden ve kendisi

ile gönül eğlendirip evlenmeyen doktordan intikam almak için devrime inanmış ve örgüte katılmıştır.

Turgut'un geçmişine ilişkin tek bilgi örgüt için ateşli bildirimler yazarken hatırladığı, çocukluğunda evlerine gelip annesiyle para karşılığında birlikte olan adam üzerinden verilir. Bu “domuz eti gibi pembe yağlı suratı olan”, tombul elli, bakımlı ve “sağ çenesinin üst yanında yan yana üç altın” dişi olan bir adamdır ve o eve geldiğinde annesi ona “-Amcacığın sana çukolata getirmiş Turgut Yavrum, al al da hadi sokağa çık, oyna sen.” der (Işınsu, 1991, s. 49). Yani Turgut da o zengin adam ve onun gibi olanlarla hesaplaşmak için örgüttedir.

Leyla ise ailesinde ve çevresinde kişisel gayretleri ile edinmediği, tercihi ve kazanımı olmayan (tıpkı içine doğduğu orta üst sınıf burjuva bir aile gibi) kendisine verili olarak bulduğu kadınlığı ve güzelliği ile değer görüp sevilmesindeki indirgemeciliğe öfkelendiği için örgüte girer. Babasına “-Baba kesin lütfen şu kelimeleri, oh nefret ediyorum hepsinden; nazdan, prenseslikten, bebeklikten...” der ve onu çocuk yaşta güzelliği ve zenginliği sebebiyle evlenip şimdilerde yaşlandığı ve şişmanladığı için ilgisinden mahrum bıraktığı annesini örnek gösterip “beni de tıpkı onun gibi bir süs bebeği yapma yolundasınız” diyerek onu tenkit eder (A.g.e:39).

Bu üç karakterden üçü de örgüte girmezden evvelki konumlarından çok daha beter bir sonuçla karşılaşır. Nurten devrimcilerin en alt düzey militanı olarak her türlü illegal ve çirkin denecek işleri yapan, yapmaya mecbur kalan ideoloji kölesine dönüşür. Turgut örgüt içi infaza kurban gider. Leyla ise sadece güzelliği ve kadınlığını öne çıkaran indirgemeci, hitaplardan duyduğu nefretten sebep edilgen bir nesne konumundan kurtulup faal bir özne olmak, daha esaslı vazifeler edinmek daha anlamlı işler yapmak için girdiği örgütün yöneticisi Seyhan'ın tecavüzüne maruz kalır ve sonrasındaki ölüm kumpasından güç bela kurtulur.

Işınsu derinlikten yoksun bu karakterleri solculuğun ancak çeşitli kurumlardaki (aile, toplum...) yanlış ve ihmaller neticesi travmatize olmuş, maddi yahut manevi ihtiyaçları giderilememiş sağlıksız bireyler tarafından tercih edilen bir şey, bir tür anormallik ve sapma olduğunu göstermek üzere romana koymuş gibidir. Ancak yine de bu sapmadan kurtulan tek karakter üst orta sınıf bir aileye mensup olan ve ancak babasının nüfuzunu kullanarak yurt dışına çıkmak suretiyle kurtulan “burjuva kızı” Leyla olur (A.g.e:153).

7.2.3. Zileli Dursun

Işinsu, kurgu içerisinde organik bağı güçlü geçişlerle zaman zaman gerilere dönerek karakterlerin geçmişine ilişkin bilgiler sunar. Bu dönüşler romanın akışını kesintiye uğratmayan tatlı kıvrımlardır. Dursun lise yıllarında kasığına saplanan bir dal parçası sebebiyle hastanede yatar. Burada hastane koşullarını, yoksul da olsa milli ve manevi duyarlılığı olan alt gelir grubuna mensup insanların duyuş ve düşünüşlerine şahitlik eder. Özellikle Balkan Harbi ve Çanakkale Savaşı'na katılıp gazi olmuş, İstiklal Harbi'nde bulunup Atatürk'ü görmüş olan Arif Çavuş'un başında beklerken onun cephede şehit düşen komutan ve arkadaşlarını sayıklayarak acılar içinde vefat etmesinden çok etkilenir.

Hastane koğuşunda birlikte kaldığı insanlar; azla yetinmesini bilen, Arif Çavuş gibi devlete ve millete onca hizmet etmiş olmalarına rağmen şikâyet etmeyen, hasta yataklarında bile millî menfaatleri gözetip kollayan alt sınıfa mensup insanlardır. Bütün koğuş Arif Çavuş'a karşı mazisinden sebep çok hürmetkar ve duacıdır. Hastalardan bir amca Dursun'dan gazeteden 1963 yılının olimpiyatlarında Türk güreş takımının haberini okumasını ister. Daha haberin başında “Şampiyonluğu Rus takımı aldı. Türkiye dördüncü oldu.” kısmını duyunca “Yeter yeter okuma, şampiyonluğu Moskof gavuruna kaptırdıktan kelli, boş ver, çekiver kuyruğunu...” der ve ülkesine dördüncülüğü yakıştıramadığı için haberin devamını okutmaz (Işinsu, 1991, s. 61).

Alt gelir grubundan insanların olduğu bu koğuşta Dursun, alt orta sınıftan hemşire Nurten'i de tanır. Koğuştaki hastalara çok sert davranan Nurten Hemşire yoksul bir ailenin çocuğu iken kendisini parasız yatılı olarak okutup hemşire yapan devlete kızgındır. Öte taraftan cepheden cepheye koşmuş defalarca yaralanmış olmasına rağmen devletten asla şikâyet etmeyen Arif Çavuş'a da saygı duymaz. Dursun, kanser hastası Arif Çavuş'un ağrısının çok şiddetlendiği bir vakit Nurten Hemşire'nin odasına koşarak gelip bakmasını ister. Nurten Hemşire ilgilenmeyince de onun bir Balkan ve İstiklal Harbi gazisi olduğunu söyleyerek gelmesi için ısrarcı olur ve onunla tartışır.

Dursun'un çocuk haliyle göstermiş olduğu duyarlılık Nurten'in hoşuna gider ve bücür dediği Dursun'la aralarında çevrece yadırganan bir dostluk başlar. Bu dostluk sebebiyle Dursun, taburcu olduktan sonra da hastaneye gelip gitmeye ve Nurten Hemşireyi ziyaret etmeye başlar. Koğuştaki hastaların ufak tefek ihtiyaçlarına destek olur ve uzun uzun Nurten Hemşirenin anlattıklarını dinler. Nurten, halinden,

konumundan, toplumdan, devletten ve en çok da yoksulluklarına bakmadan altıncı çocuk olarak kendini dünyaya getiren anne-babasından şikayetçidir. Fakat asıl kızgın olduğu kesimi ve buna sebep olan olayı anlatır Dursun'a.

Ailesi yoksul olduğu için Nurten okula gidinceye kadar çıplak ayakla dolaşmıştır. İlk pabucuna okullar açılacağı zaman “yardım sever zenginlerin kurduğu kadın derneği”nin bir yardım etkinliği sayesinde kavuşmuş, çok mutlu olmuş, sabaha kadar uyuyamamış sevinçten, kalkıp kalkıp ayakkabılarına bakmıştır. (A.g.e:92). Okulda arkadaşlarının yanında çıplak ayakla mahcup olmayacağı için sevinci daha da artmıştır. Sabah olup da ayakkabılarını ayağına geçirip okula vardığında “Okulumuzun yoksul çocuklarını giydirdik.” başlığıyla duvara asılmış gazetede kendi fotoğrafını görünce aşırı derecede rencide olup çok üzülmüştür. Dursun'a “tokat gibi yüzüme çarpıldı o bir çift ayakkabı” der. Bu olay onun insanlara ve toplumla kuracağı ilişkiyi çok etkiler.

Aradan yıllar geçtikten sonra Dursun, ölümünden kısa bir süre önce memlekete geldiğinde Zile'deki solcuların çalışmalarını sorunca avukat bir çiftin insanlar arasında ayrışmalara sebep olacak faaliyetlerde bulunduğunu ve Nurten'in de onlarla hareket ettiğini öğrenir. Hatta avukatın metresliğini yaptığını söylerler. Çok üzülür ve ona ulaşmak ister. Arkadaşı Selahattin'in babası vasıtasıyla da adresini öğrenir ve ölümünden çok kısa süre önce de onu Ankara'da ziyaret eder.

Nurten, hemşireliği bırakmıştır ve örgüt için çalışmaktadır. Polis tarafından aranan militanları saklamakta, gece gündüz demeden eve gelen devrimci gençlere (dolayısıyla devrime) de bedeni ile hizmet etmektedir. Bunlara da inanmış görünmektedir. Dursun onun o haline çok üzülür ve bazı sorularla devrimciler tarafından bir köle olarak kullanıldığını ihsas ettirmeye çalışır. Uzunca konuşur ve Nurten'e kendisine ezberletilen ideolojik popülist söylemlerin çelişkilerini göstermeye çalışır. Nurten içten içe Dursun'a hak vermektedir ve içine düştüğü halden sebep konuşurken kendini tutamayıp sık sık ağlar ancak yine de aynı söylemleri sürdürür. En sonunda göz yaşlarıyla ona sarılıp ağlar ve bir daha gelmemesini rica eder. Dursun; solcu olduğunu Zile'de öğrendiği Nurten'in söylemlerine şaşırmasa da onu seks işçisine dönüşmüş “bir kadın yıkıntısı olarak” bulmak beklemediği bir şeydir ve çok üzülür (A.g.e:247).

Işinsu, romanda örgüt üyesi iki kadını okura nispeten daha ayrıntılı sunar. Bunlardan biri üst orta sınıfa ait Leyla diğeri ise sınıf altı sayılabilecek bir aileden gelip devletin

kendisine sunduğu imkanlarla orta sınıfa yükselmiş olan Nurten'dir. Aynı örgüte üye olan bu iki kadından Leyla daha önemli ve risksiz işlerle görevlendirilirken Nurten en onur kırıcı ve riskli görevler için kullanılır. Yazar, sınıfsız bir toplum idealine erişmek için mücadele eden devrimcilerin bile militanlarına görev verirken onların sınıfsal mensubiyetlerine dikkate alarak görev verdiği bir kurguyla sınıfsal hiyerarşinin örgüt içinde de yeniden korunduğunu ironik bir şekilde ortaya koyar.

Romanda inşa edilen ve derinlemesine okura takdim edilen tek karakter Dursun'dur. Diğer kahramanların sığılığı ve sentetikliği Dursun'un alabildiğine ayrıntılı ve derinlikli şekilde okura takdim edilmesi ile aşılmaya çalışılır. Dursun romandaki antikomünist ve milliyetçi kimliği ile sosyal duyarlılıkları, entelektüel becerileri ve yaşının üstündeki olgunluğu ile öne çıkarılan nahif bir kahramandır. Böylesi bir tip sol görüşlü yazarlarca çizilen, kaba, bilgisiz ve fikirlere karşı kaba güçle cevap veren ve şiddetin asıl müsebbibi olarak gösterilen ülkücü tipinin tam karşıtıdır. Okur, düşünür, empati kurar ve sadece görünenle yetinmeyip asıl nedenleri bulmaya çalışır. Bundan sebep de eline bir kez bile silah almadığı halde komünist militanların eylemlerinin önündeki en önemli sete dönüşür.

Dursun'un kökeni Orta Asya'dan Anadolu'ya gelen Horasan alperenlerinden olan madden ve manen zengin olup çok uzun yıllar Zile Ulucami'nin imamlığını yapan Kuzu İmamlar'a dayanır. Babası Abdullah Emmi bir demirci ustanın yanında yetişmiş sobacılıkla geçimini temin eden bir emekçidir. Annesi Şükriye Hanım iki yaşında yetim ve öksüz kalınca Zile'nin zengin ailelerinden birinin yanında yetişip sonrasında Abdullah ile evlenmiştir. Kimlikteki asıl adı olan Dursun ismi ona kendinden evvel doğan ve çok küçükte yaşta ölen ağabeyi gibi o da ahirete çekip gitmesin diye verilmiştir (A.g.e:103).

Her şeyi derinlemesine merak edip ardındaki manaları araştıran Dursun, isminin hikayesini beğenmez. Ortaokul sıralarında ismini değiştirmek ister fakat ailesi bu fikre rıza göstermeyince konuyu sevdiği tarih öğretmenine açar. O da milletin inançlarını küçümsememesini, ailesini kırmamasını ve ismini değiştirmemesini; ama istiyorsa ailesinin koyduğu ismin önüne Ertuğrul'u eklemesini tavsiye eder. O da bu fikri beğenerek yeni tanıştığı insanlara kendini hep Ertuğrul Dursun Önkuzu olarak tanıtır.

Bunlar karakterin gerçek biyografisinde olan ve ailesinden derlenmiş bilgilere dayandığı için romandaki gerçeklik ve inandırıcılık etkisini artırır. Diğer taraftan bu

kahramanın toplumcu gerçekçilik kuramının bir gereği olan yazardan beklenen istendik ideal tipte olduğu gibi her şeyiyle kemal bulmuş olmaması da eserin gerçekliğini artırır. Fiziksel olarak ideal bir tipte olması beklenen fiziksel yetkinlikte değildir. Leyla ondan daha yetkindir. Çatışmanın ve gürültünün ortasında mücadele veren bir ülkücü kahramana göre oldukça dalgındır. Gereğinden fazla iyimser ve toleranslıdır vs. Bu hususlar da romanı ve hikâyenin inandırıcılığını artıran diğer unsurlardır.

Ertuğrul Dursun'u kahraman yapan şey devrimci gençlerle olan mücadelesinde ortaya koyduğu fiziksel eylemleri değildir. Ona üstünlük sağlayan taraf ahlaki yetkinliği, sosyal ilişkilerdeki olgunluğu ve entelektüel becerileridir. Daha çocuk yaşta olguları soyutlayıp onlar üzerine düşünebilen, kendisine verilen bilgileri gerekçeleri ile sunulmasını talep eden meraklı ve akıllı bir karakterdir. Arkadaşının elindeki renkli misketi çok sevmesi ve arzu etmesine rağmen kitap karşılığı takas teklifini reddederek isteklerini dizginleyebilen, güçlü bir iradeye sahiptir. Öte taraftan elindeki kitabı karşılıksız olarak paylaşabilen cömertlikte biridir (A.g.e:97,98). Herkesin görünüşte haklı gerekçelerle tenkit ettiği Nurten Hemşire'ye sempati duymasa bile empati ile yaklaşım onu dinleyip yaşadıklarından hareketle mazur görülmesi gerektiğini söyleyebilecek açıklıkta bir düşüncü vardır (A.g.e:159). Arkadaşı Mehmet de okuyan bir çocuk olmasına rağmen "Öküzün ot yediği gibi okuyorum be, şu Dursun gibi hiç düşünemiyorum." diye hayıflanır (A.g.e:98).

7.2.4. Taşralı Fakir Ülkücüler, Şehirli Zengin Solcular

Dursun Ankara'ya üniversite tahsili için böylesi bir geçmişle gelir. Ankara'da içinde bulunduğu iklimi, aktörleri, yaşananları ve sebeplerini anlamaya çalışır ve bunlar üzerine kafa yorar. Mesela Süleyman Özmen'nin vurulmasından sonra kendi içinde bir insanın öldürülmesi veya ölmesinin anlamını tartışır. Toplumun kayıtsızlığına hayıflanır. (Işın, 1991, s. 25). Ancak temelde iki husus onun sorgulama ve tetkiklerinin merkezinde yer alır. İlki; çatışan iki grup (komünist ve antikomünistler) arasındaki sınıfsal farklar diğeri ise aydınların yaşananlar karşısında aldığı tavır.

Kendisinin de bir mensubu olduğu ülkücü gençlerin niçin yoksul, taşralı, alt sınıfa mensup gençlerden oluşurken devrimci grupların genelde neden burjuva kökenli olduğunu anlamaya çalışır. Komando da denen ülkücü gençlerin bir araya geldikleri mekân tasvirlerinde ve etkinlik anlatılarında fakirlik belirgin olarak altı çizilen bir

hususudur. Dursun ailesine gönderdiği mektupta Süleyman Özmen cinayetinden sonra kapatılan yüksek öğretmen bölümünün öğrencilerinin ahvalini “Erkek arkadaşlar Ocak’ta yatıp kalkıyorlar, dörtte bir dilim ekmeğin içine sekiz zeytinle öğle, yine aynı şekilde akşam yemeklerini yiyorlar. Ülkücü çocukların ekserisi yoksul anlayacağınız.” diye anlatır (A.g.e:52). Saadettin Bey’in oğlu Ali ülkücülerin önemli yayın organı olan Devlet mecmuasının çıkarıldığı ve Dündar Taşer, Galip Erdem gibi hareketin beyin takımının da ofis olarak kullanıp Emine Işınsoy’un da sık sık uğradığı mekânı görünce yaşadığı şaşkınlığını “Bütün dergi idarehaneleri böyle mi olur acaba, diye düşündü. Bu kadar karışık, gürültülü, hatta fakir...” diye ifade eder (A.g.e:133). Yine Dursun çatışmanın tarafları ve koşulları üzerine düşünürken solcularla ülkücülerini bir terazinin iki eşit kefesine koyarak yapılacak bir mütalaanın hiç de adil olmadığını şu şekilde gerekçelendirir.

Bizi solcularla bir terazinin iki kefesine koymakla hata ediyorlar. Mukayese edersek solcu ilerici gurup, büyükşehirlerin burjuva tabakasında teşekkül ediyor. Gençleri varlıklı...Bizler ise Anadolu’dan gelmiş, kasaba kültürü almış ve genellikle fakiriz. Daha doğrusu cahil ana babanın, dinden ve törelerden gelen hükümleri ile yetişmişiz (A.g.e:167).

Dursun, yukarıda zikredilen hususları bir tasvir olarak ortaya koyduktan sonra bunun sebebini sorar, olgunun gerekçelerini anlamaya çalışır. “Karşı tarafta başı çekenlerin, ekseri zengin çocukları olmasını, büyükşehir evlatları olmasını ...Bunun bir sebebi olmalıydı.” (A.g.e:186). Bulduğu cevap şöyledir: “Bizde gençlik, şehir gençliği genellikle değer yargılarından yoksun” olduğu için eşitlik ve insan sevgisi gibi ancak bir değer manzumesinin neticesinde doğru şekilde kavranıp içselleştirilebilecek kıymetlerin kendilerini ayartmak üzere slogan düzeyinde sunulmasını esaslı bir teklif olarak algılamaktadır.

Dursun, yaşanan ideolojik çatışmayı anlamaya çalışırken bu çatışmada sınıfsal tutumları ve zümresel konumlanışları, taraf oluşları önemli ve güçlü bir etken olarak denkleme dahil eder. Toplum nezdinde saygın ve etkili bir statünün temsilcisi olan aydınların solcu bir çizgide hizalanması onun anlayamadığı ve rahatsız olduğu başka bir sorundur. Aydınların durduğu yeri kabullenemez. Çünkü bir toplumun bilen ve düşünen zümresinin neredeyse tamamının kendilerinin doğruluğundan asla şüphe etmedikleri ve uğruna ölümü göze alacak kadar kıymetli buldukları milliyetçiliğin karşısında saf tutmaları onu “Bu aydın kişi dediklerimizin noksanı ne?” diye defalarca

sorgulamaya iter (A.g.e:166). Bu zümrenin kendi kıymetlerinden mahrum oluşlarını ve mensubiyetlerinden utanıp Batı karşısında duydukları küçüklük saplantılarını da onların yapıp etmelerinde ve doğruyu bulma hususunda yanlışa sürüklenmelerinin temel sebebi olarak görür.

Tespitin doğruluğu yanlışlığı bu tezin tartışmasının dışında dönem aydınlarının neredeyse tamamına yakını sol görüşlü ya da sempatizanı olarak gösteren bu tablo dönemin gerçekliğiyle örtüşür. Işınso, ilk eşinden boşandıktan sonra kısa süreliğine İstanbul'a taşınır. *Kendimden Kendime* isimli otobiyografik eserinde İstanbul'da Orhan Veli'nin eski sevgilisi Nihat Hanım'ın evinde her gece sanatçı, yazar ve akademisyenlerden oluşan geniş bir aydın grubunun toplandığından ve bir süre kendisinin de devam ettiği bu çevreden "Gelenlerin hemen hepsi solcuydu." diye bahseder (A.g.e:79).

7.2.5. Dursun'un Leyla Karşısındaki Bozgunu

Sancı'nın ilk bölümünde okura romanın arka fonunu da oluşturan gerilimli Ankara ortamı yansıtılır ve milliyetçi çevrenin genel vaziyeti verilir. İkinci bölümde Saadettin Koç ailesi üzerinden burjuva ve akademi çevrelerinin ahvali yansıtılır. Üçüncü bölümde ise romanın gerilimini taşıyan bu iki çevrenin birey düzeyindeki temsilcileri olan Dursun ve Leyla'nın karşılaşması sunulur. Bu karşılaşma kitapta çok merkezi bir konumdadır. Dursun, postaneden memlekete gönderdiği mektubun içeriğinin ailesini kaygılandırma ihtimaline karşın geri alsam mı almasam mı diye dalgın dalgın düşünürken onu ablasını bekleyen Ali Koç görür. Selamlaşır ve solcu olan ablasını beklediği için biraz gergindir. Dursun ona rahat olmasını telkin ederken Leyla gelir.

- *Merhaba!*

Önce sesini duydu. – Bağda uzanıp gözleri kapalı öyle yatarken kuşların kanat çırpmalarını dinlerdi. Yeni yetme serçecikler uçarlardı, arkalarında bir anlık sevinç ve serinlik bırakarak. - O ses gibi bir şey işte! Derken baktı, uzun beyaz boynunu, siyah saçlarını ve gözlerini gördü.

"Herhalde güzel denen şey budur."

Yüreğinden geçenin şuuruna varınca utandı, tekrar başını eydi.:

- *Eyvallah Ali*

Yürüyordu ki küçük serçe tekrar kanat çırpı, hem şıkır şıkır:

- *Bir dakika, bir dakika, yoksa siz Ali'nin o meşhur komando ağabeylerinden misiniz?*

- *Yok hayır!...*

Ali de telaş.

Dursun kolunu, onun zayıf omuzuna attı:

- *Evet komando ağabeylerindim.*

Gerçi sesi titremiyordu ya, yüzü kızarmıştı. Ah kızlarla konuşmaya alışık olsa! "Şunu da Samiye, Kadriye gibi biri sansam, rahat konuşabilsem!"

- *Memnun oldum, ben de Ali'nin ablasıyım -güldü-fakat komando değilim.*

- *Yazık!*

Leyla elleri trençkotunun ceplerinde, ayaklarının üstünde şöyle bir yaylanıp, Dursun'u baştan ayağa süzdü. İnce bir oğlancık işte, burnu biraz uzunca, saz benizli, koyu kumral. Eğer kız onun kara gözlüklerinin ardından gözlerini görebilse sanki ne mal olduğunu anlayacak!

- *Yazık! -Güldü-. Demek yazık ha, biliyor musunuz şimdiye kadar kimse bana acımadı.*

Dursun başı ile selam verdi:

- *İyi günler.*

- *Yo, yo durun gitmeyin. Ben... Şimdiye kadar hiç komando görmedim. Bozkurt da görmedim.*

Dursun belli belirsiz bir sesle mırıldandı.

- *Hayvanat bahçesine gidin öyleyse!...*

Yürüdü hızla uzaklaştı (Işınsu, 1991, s. 54-55).

Romanın ana karakterlerinin karşılaştığı bu sahnenin hem kurgudaki önemi hem de yoğunluğu dikkate alınarak açıklanması gerekir. Çünkü bu etkileşim şehirli ile taşralının, üst kültür ile alt kültürün, üst sınıf ile alt sınıfın, sosyalist ile milliyetçinin, özgürlükçü tavır ile muhafazakâr tutumun karşılaşmasını, en önemlisi bizim tezimizin konusu olan sınıfsal karşılaşmanın birey ve sınıf düzeyindeki tezahürlerini içerir.

Leyla, üst sınıf olmanın sağladığı bilgi ve görgü formasyonu ile çok rahat bir eda ile konuşmaya başlar ve alaycı bir tanışma olur. Dursun, Leyla'dan etkilenmiş olmasına

rağmen utangaç ve gergin tavırla mukabelede bulunur ve oradan uzaklaşmak ister. Ancak, Leyla tam tersi bir tavırla diyalogu sürdürmek için sataşmayla karışık bir laubalilikle konuşmayı devam eder ve Dursun'un beklemesini ister. Dursun, asabi bir şekilde cevap vererek ortamı terk eder.

Karşılaşma ve tanışmadan ziyade etkilenen; ancak etkileşimden rahatsızlık hissederek yaşadığı baskı sebebiyle irtibatı sonlandırmak üzere harekete geçen alt sınıfı temsilen Dursun'dur. Öte taraftan kendisinin terk etmeyi tercih ederek uzaklaştığı mekân ve zamanı zihinsel olarak üretip sürdüren, hayalî dönüşlerle karşılaşmayı yeniden kurgulayarak performansı üzerine kafa yoran da yine Dursun'dur. Sinirden titrer bir vaziyette karşılaşmanın muhasebesini yapar. Muktedir olan Leyla'dır. Dursun, bunun farkındadır; ancak kabullenmekte zorlanır.

Leyla karşısında yaşadığı mağlubiyetin sebepleri üzerine kafa yorar. Kendisinin kaçışına sebep olan şeyin bilişsel yetersizliği veya ideolojik tercihinin imkanlarıyla ilgili olmadığını bilir. "İmansız kıza şöyle güzel bir cevap vereceğime kaçtım. Tüh Allah kahretsin! Yahu koskoca adamlarla pek güzel konuşuyorum., pes ettiriyorum onları. Bir damlacık kızdan kaçtım... Ne ayıp!" diye düşünür (Işınsu, 1991, s. 55).. O zaman sebep ne, diye düşünmeye devam eder. "Bütün mesele, galiba 'o imansızın' kız olmasıydı." der, ancak bunu da hatıra defterine hakkında şiirler yazdığı Zile'deki kız arkadaşını düşününce o kaçışın sebebinin cinsiyetle de ilgisinin olmadığına kanaat getirir ve tam bir cevap bulamaz (A.g.e:55).

Pierre Bourdieu bu tarz karşılaşmalarda bireyi avantajlı yahut dezavantajlı duruma sokan şeyi anlamak için ilişkisel bir düşünme yöntemi önerir. O Hegel'in meşhur "Gerçek olan rasyoneldir(rationnel), rasyonel olan gerçektir." (Hegel, 1974, s. 262) sözüne bir gönderme yaparak "gerçek olan bağıntısaldır (relationnel)" der (Bourdieu & Wacquant, 2014, s. 81). "Bourdieu'nün kavram dünyasının zengin karmaşıklığı, basit bir özeti neredeyse imkânsız kılmaktadır" (Swartz, 2011, s. 16) ancak sadeleştirmekten ziyade basite indirgemek demek olduğunu bile bile onun önermesini şöyle özetleyebiliriz: Bourdieu bireyler yahut sınıflar arası ilişkide eşitsizliğin kaynağını anlamak için hiyerarşik olmayan ve birbirinin içine geçmiş bir vaziyette mütemadiyen etkileşen; habitus, sermaye ve alan kavramıyla ifade ettiği üç düzeye bakmak gerektiğini ifade eder. Habitus; bireyin içine doğduğu, onun bütün yapıp etmelerine, alışkanlıklarına ve becerilerine etki eden vasatı oluşturan ancak verili olmayıp tarihsel ve toplumsal bir inşa ile tesis edilmiş bağlam ve bütün olarak

anlaşılabilir. Sermaye ise bireyin bu vasat (habitus) içinde edindiği bütün kazanımlardır. Bourdieu sermayeyi kültürel, iktisadi, sosyal ve simgesel sermaye olarak çeşitlendirir ve bireyin maddi ve manevi tüm müktesebatını içerecek şekilde genişletir (Bourdieu & Wacquant, 2014, s. 108-109). Bu kavram setlerinin üçüncüsü olan alan ise insanların edindikleri her tür sermaye vasıtasıyla varlıklarını sürdürmek, iktidarlarını tesis etmek veya çıkarlarını artırmak adına diğer birey, kurum veya yapılarla etkileşime girdikleri, mücadele ettikleri sahaları anlatan kavramsal bir metafordur. Bourdieu oldukça muğlak olan alan kavramını şöyle tanımlar:

Çözümleyici açıdan alan konumlar arasındaki nesnel ilişkiler konfigürasyonu ya da ağı olarak tanımlanabilir. Bu konumlar, varoluşlara ve kendini işgal edenlere, eyleycilere ya da kurumlara dayattıkları belirlenim açısından farklı iktidar ya da sermaye türlerinin dağılım yapısındaki mevcut ve potansiyel durumları ile ayrıca diğer konumlara nesnel bağıntılarıyla (tahakküm, itaat, benzeşme vb) nesnel olarak tanımlanır. Söz konusu iktidar (ya da sermaye) türlerine sahip olmak, alanda elde edilebilecek özgül faydalara erişimi belirler (A.g.e:81).

Dursun'la Leyla'nın bu karşılaşmasının bireysel ve sınıfsal anlamda içerdiği anlam katmanlarına nüfuz edebilmek ve faillerin etkileşiminde eylem ve söylemlerine tesir eden etkenleri belirgin kılmak için Bourdieu'nun ilişkiyel sosyolojisine başvurarak yine onun zengin kavram setleri ile çözümlemek açıklayıcı görünmektedir.

Dursun, kendisiyle alay eden Leyla'ya layıkıyla mukabelede bulunabilmek için “Şunu da Sâmiye, Kadriye gibi biri sansam, rahat konuşabilsem!” der. Ancak Leyla'nın, kendi kardeşleri gibi bir kız olmadığını bilincindedir. Bundan sebep yüzü kızarır ve istediği gibi konuşamaz. Sonra da “Bir damlacık kızdan kaçtım... Ne ayıp!” diyerek özeleştiri de bulunur. Leyla'nın pervasızlığı ve rahatlığı ile Dursun'un yüzünün kızarıp tutuk davranmasının arkasındaki en önemli etken farklı sınıfların tesis ettiği habitus farklılığıdır.

Leyla, habitusunun sağladığı ortamlar gereği küçük yaşlardan itibaren erkekli kızlı gruplar içerisinde edindiği kültürel sermayenin sunduğu rahatlık ve üst orta sınıf bir iktisadi sermayenin ve Profesör Saadettin Koç'un kızı olmakla edindiği simgesel ve sosyal sermayenin özgüveniyle oldukça rahat hatta pervasızca davranır. Dursun ise kasaba habitusu içerisinde alt sınıf bir ailenin sağladığı iktisadi sermaye, Zile'de

yıllarca merkez caminin imamlığını yapmış Kuzu İmamlar ailesine mensubiyetinin sunduğu simgesel ve sosyal sermaye ve de muhafazakâr bir çevrede yetişmiş olmaktan sebep edindiği kültürel sermayenin yaşattığı tutukluk sebebiyle bu karşılaşmada alanı terk eder.

Bu karşılaşmada kullanılan kelimeler ideolojik bir içerik taşıyıp hasmane bir üslupla sarf edilse de aslında Leyla'yı muzaffer kılıp Dursun'u mağlup kılan şey politik enstrümanlar değil sınıfsal bagajlardır. Söze dökülmemiş olan alan ve habitus farklılığından doğan ancak üslupta, kıyafette ve tavırda görünür hale gelen sermaye farklılığıdır. Yani taşradan yoksul bir ailenin ferdi olarak büyük kente tahsil için gelip yurttan kalan ülkücü Dursun, sadece devrimci militan Leyla ve onun temsil ettiği siyasi ve ideolojik müktesebat ile değil üst sınıfın iktisadi sermaye ile beslediği ve inşa ettiği kültürel iklimle de karşılaşır. Bu karşılaşmanın neticesinde de geri çekilmek hatta kaçmak lüzumu duyar.

Dursun'la Ali'nin tanışması da yazar tarafından bu sınıfsal ayrışmanın ve kültürel farklılığın açık şekilde tezahür ettiği bir diyalogla başlayarak Dursun'un mahcup ve mağlup olduğu bir karşılaşmaya dönüşür.

Ali'yi bir "Dokuz Işık Yürüyüşü"nde tanımişti. Kurtuluş Meydanı'nda dağılırlarken...Çocuğun üzerinde Ankara üniforması vardı. Heyecanlı görünüyordu. Dursun'un önüne çıkıp:

"- Ağabey, demişti, bu söylediğiniz marşların plağı var mı acaba?"

"- Var birkaçının, neden sordun?"

"- Hangi plakçada satılır?"

"- Satın almak mı istiyorsun?"

"- Evet çok."

"- Peki ben sana bulayım."

"-Kaça?"

İşte bu soru, adamakıllı rahatsız etmişti Dursun'u. Bu heyecanlı küçüğe birkaç plak hediye etmeyi nanka isterdi. Yüreği yana yana cebindeki paranın miktarını düşünmüştü...İmkânsız! Ağabeylerden birine rica etmek geçmiş

kafasından, onu da yapamayacağına karar vermiş, Ali'nin uzunca siyah saçlarını okşayıp, soğuk ve durgun:

“- Hele getireyim plakları da, sonra alırım parasını” diyebilmişti (A.g.e:57).

Dursun liseli bir çocuğun harçlığı ile almak istediği bir plağı üniversiteli bir ağabey olarak alacak parası olmamasının üzüntüsünü ve mahcubiyetini yaşar. Bu mahcubiyetin sebebi iktisadi sermayesinin kendisine ağabey diyen çocuktan daha zayıf olmasıdır.

Bourdieu'nun kavram repertuarı ile Dursun'a Zile'de baktığımızda tevarüs ettiği kültürel ve simgesel sermaye ile bir Anadolu kasabası alanı içinde oldukça imtiyazlı bir konumdadır. Arkadaşları arasında kendisine danışılır, büyüklerin bile sorular sorup dinledikleri bir akıl insan merciindedir. Nurten gibi orta yaşta bir kadın bile ona dertlerini ve yaşamını açar. Söylediklerinden etkilenir ve yer yer tavır değişikliğine gidip hastalara daha iyi davranır. Arkadaşlarının babası ve ailesi onu dinler. Ancak kasabadan ayrılıp kente geldiğinde alan değişikliğinin getirdiği farklılıklar içerisinde Ertuğrul Dursun'un kendini yeni sermaye biçimleri ile desteklemesi yahut kasabada kaybettiği imtiyazlı konumu için kent habitusu içerisinde yeniden inşa etmesi gerekir. Çünkü George Simmel'in dediği gibi “Şehir, caddeden her geçişle, ekonomik, mesleki ve toplumsal hayatın tüm temposu ve çeşitliliğiyle, ruhsal hayatın duyusal temelleri konusunda kasaba ve taşra hayatıyla kendisi arasında derin bir karşıtlık kurar.” (2009, s. 318).

Emine Işınsu 12 Mart dönemi Ankara'sında yaşanan çatışmaları konu alan bu politik romanda dönemin genel havasını milliyetçilerin nazarından yansıtır. Aslında daha sonraları Sancı'daki siyasi yük ve ideolojik vurgu sebebiyle yaşadığı rahatsızlığı dile getirir ve romanın yeniden basılmaması için “epey direndim” der (Kökdemir, 1995, s. 392). Rahatsızlığının sebebini ise yazdıklarının yanlışlığı ya da dönemin gerçekliğiyle örtüşmemesi olarak değil “Romanın dünyasına ideoloji ve propaganda”nın bu denli yoğun girmesi şeklinde ifade eder (A.g.e:393).

Işınsu'nun bu romanıyla ilgili kaygısı sosyolojik değil edebîdir. “1970'lerin öğrenci olayları sırasında ülkücülerin ikinci şeyhiydim” diyen yazar hadiselerin ve iklimin kendisini böyle bir eseri yazmaya icbar ettiğini söyler (Erol, 2006, s. 172). O ideolojik motivasyonla yazmış olmayı sanatsal açıdan nakısa olarak zikretse de dönemin siyasi ve sosyokültürel gerçekliğini kişisel tanıklığıyla beraber belgelere dayalı olarak kayda

geçirmesi, yaşananların alternatif bir anlatısını sunması ve ülkücü yorumunu vermesi bakımından oldukça kıymetlidir. İncelediğimiz bu üç romandan her biri dönemi tonları farklı düzeyde de olsa yaşananları ideolojik bir perspektifin belirleyiciliği ve dönüştürücülüğüyle yansıtmıştır. Dolayısıyla sosyalist yorumun edebî tarih anlatısının karşısında veya yanında bir de milliyetçi yorumuyla verilmiş bir tarih anlatısını bulmak mukayeseli okuma için bir imkân oluşturmuştur.

Işınso, Sancı'da Ertuğrul Dursun Önkuzu'nun biyografisinden esinlenerek Anadolu'dan üniversite okumak üzere Ankara'ya gelen alt sınıfa mensup aile çocuklarının karşılarında aydınların desteğini de almış orta ve üst orta tabakadan sol görüşlü gençler ile mücadelesini anlatır. İdeolojik bir söylemle siyasi bir zeminde yaşanan çatışmaları sınıfsal ve zümresel boyutlarıyla irdelemeye çalışır. Diğer iki romana göre daha dar bir kadro ve toplum kesimi üzerinden dönemin toplumsal yapısına ilişkin önemli sorular sorar. Romanın merkezinde yer alan mesele her ne kadar sağ sol gruplarının çatışmasıymış gibi görünse de temel sorun aydının yaşananlar karşısında aldığı pozisyonudur ve eğitilmiş olan burjuva çocuklarının niçin sol harekete destek verdiğidir. Buradaki vurgu açık olmasa da verilen mücadelenin ideolojik olduğu kadar zümresel veya sınıfsal olduğuna da bir gönderme vardır

SEKİZİNCİ BÖLÜM

TARTIŞMA VE DEĞERLENDİRME

Tezde 1971-1980 tarihleri arasında yani 12 Mart Muhtırası ile 12 Eylül Darbesi arasında kaleme alınmış konumuz açısından temsil gücü yüksek olduğuna kanaat getirdiğimiz üç romanı inceledik. Yazarların bu romanlarda toplumsal mimariyi resmederken sınıfları nasıl bir araya getirdiklerine, etkileşimlerini nerelerde ve nasıl kurguladıklarına, toplumcu gerçekçilik bağlamında ürün veren bu romancıların tarihsel koşulları nasıl aktardıklarına, sundukları sosyal yapı fotoğrafındaki sınıf mimarisine dikkat kesildik.

Bu romanlar yazarlarınca her ne kadar döneme hâkim olan gerçekçilik kuramı ilkeleri çerçevesinde kaleme alınmış olsalar da romanlardaki evren ve karakter kadrosu öznel bir yorum ve üslupla kurgulanmıştır. Yazarların anlattıkları; dönemin manzarasına bakarken taşıdıkları yahut kuşandıkları bireysel farklılıklara, yazarlık kudretlerine, görgü ve bilgilerini hangi anlam değer dünyasının dolayımından geçirerek yorumladıkları ve aktardıklarına bağlı olarak dönemin değişik görünüm ve yorumlarının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

8.1. Ankaralı Akran Üç Kadın Romancı

Eserlerini incelediğimiz üç yazarımızın sundukları görünümünün hülasasına geçmezden evvel yazarların biyografilerindeki bazı benzerlik ve farklılıkları burada zikretmek anlamlı olacaktır. Her üç kadın yazarımız da üst orta sınıf bir ailenin çocuğu olarak ortaokul, lise ve üniversite eğitimlerini Ankara’da genç cumhuriyet rejiminin kültür ve eğitim politikaları istikametinde yapılandırılmış müfredatları okutmak üzere açılmış Batı tarzı modern eğitim kurumlarında almıştır. Üçü de ileri düzeyde yabancı dil bilgisine sahip olup hayatlarının farklı evrelerinde bir süre yurt dışında yaşamış ve uzun seyahatler etmiştir. Üç yazarımızın da aileleri Balkanlardan göçle gelmiş ve üçü de erkek çocukların daha imtiyazlı olduğu, kız çocukların baskılandığı bir aile ortamında büyümüştür. Her üç yazarımız da kısa süreli ayrılmalar dışında yaşamlarının tamamına yakını Ankara’da geçmiştir. Üçü de çeşitli türlerde metinler kaleme almış ve tiyatro türüyle yakından ilgilenmiştir. Sevgi Soysal 1936, Emine Işınsu 1938 doğumludur. Adalet Ağaoğlu ilkokulu 1938’de tamamladığına göre üç yazarımız da 30’lu yılların çocuğudur. Sevgi Soysal da Emine Işınsu da evliliği erkek egemen aile otoritesinden kurtulmanın bir yolu olarak görerek evlenmiş ve ikisi de ilk

eşlerinden boşanmıştır. Yine Soysal ve Işınsoy üniversitede çeşitli bölümlere kaydolup farklı bölümlerin derslerini takip etseler de lisans eğitimlerine tamamlayamamışlardır. Cumhuriyetin ilk kuşağı olan bu üç yazarımızın biyografilerinin mukayeseli bir özeti sayılabilecek bu vurguya yer vermemizin sebebi incelemenin neticesinde elde ettiğimiz sonuçlardaki ortaklık ve farklılıklarda biyografik etkilerin oldukça belirleyici olmasıdır.

Üç yazarımızın da akran olup benzer tarihsel koşullar içinde yetişmelerine ve üçünün de üst orta sınıf bir aileye mensubiyetin sağladığı imkanlar vesilesiyle benzer bir eğitim formasyonuna sahip olmalarına rağmen ideolojik kabul ve tercihlerinin çeşitliliği buldukları tarihsel koşulları okuma, yorumlama ve yansıtma biçimlerine etki etmiştir. Romanlarda benimsenen ideolojik perspektife bağlı olarak sosyal yapı kurgusu da sunuşu da farklılaşmıştır. Ancak dönemin her alanına nüfuz etmiş ideolojik kutuplaşma ve politik çatışmayı kaldırdığımızda benzer koşulları deneyimlemenin oluşturduğu müştereklerin de az olmadığı gerçeği ile karşılaşılmaktadır. Bu gerekçeyle de ilk olarak üç romandaki müşterek vurgulara işaret edilecek daha sonra da romanlar ayrı ayrı ele alınmıştır.

8.2. Algılananlar ve Yaşananlar

Özelde bu üç romanın ve genelde 12 Mart romanlarının yazılma motivasyonunu o süreçte yaşananların dönemin gazete ve yayın organlarınınca doğru veya yeterince anlatılmadığı inancı oluşturur. Yazarlar bir parçası oldukları süreçte yaşananları kayıt altına almak, kamuoyu oluşturmak, insanları bilgilendirmek, mücadelelerini yazınsal alanda da sürdürmek düşüncesinin yanı sıra daha doğrusunu ve daha gerçeğini yazmak düşüncesiyle kalem oynatırlar. Resmî veya yazın alanında baskın olan zümrelerin ana akım anlatısına alternatif bir anlatı ihtiyacı hisseden yazarlar gerçeklik anlatısını da bir mücadele alanı olarak görürler. Döneme hâkim olana sansür uygulamasına takılmamak için de kurguya dayalı bir anlatı olan romana yönelirler.

Romanın kurgusal dünyasına uyarladıkları dönemseller yaşamı benzer tarihsel koşullar içinde vücut bulan gerçek karakterlerce canlandırmaya çalışırlar. Ancak her ideolojinin gerçeklik algısı farklı olduğu için yazarların sunduğu fotoğraftaki toplumsal kurum ve zümrelerin oluşturduğu örüntüler de birbirini nakzedecek şekilde farklı şemalarla yansıtılır. Döneme ilişkin üç tür anlatı ile karşılaşıyoruz. İlki, iktidarın rapor ve tutanaklarına dayanan resmî anlatı; ikincisi, sosyalist yazarların deneyim ve

gözlemlerine dayanan Marksist anlatı ve üçüncü olarak da sağcı ve ülkücü yazarların yorum ve yaşantılarına bağlı teşekkül etmiş milliyetçi- muhafazakâr tarih anlatısıdır.

Resmî tarih anlatısı daha çok akademik metinlerde karşımıza çıkarken diğer iki anlatı; günlük, şiir, deneme, köşe yazıları ve daha çok da roman gibi edebi türler vasıtasıyla dolaşıma sokulmuştur. Burada ara dönem rejiminin tarih anlatısına alternatif bir tarih anlatısı sunmak arzusu kadar tanıklıkları kayda geçirerek belgelemek, yaşananlardan kamuoyunu haberdar etmek ve ideolojik propaganda yapmak da önemli bir etken olmuştur. Öte taraftan 12 Mart Muhtırası'nın sonuçlarını beklenmedik şekilde travmatize olacak bir sertlikte yaşayan sol çevreler için yazmak yaşananlarla baş etmenin bir yolu, süreci anlama ve kendi hikayelerini geriye dönük olarak cesur ve eleştirel bir bakış açısıyla yeniden değerlendirme aracı olarak da görülür. Dolayısıyla incelediğimiz üç eserde de genel bir sistem ve toplum eleştirisi ve yer yer özeleştiriyile karşılaşırız. Ağaoğlu ve Soysal sistem eleştirisi ve karşıt grupların eleştirilerinin yanı sıra destek verdikleri sol harekete ve muhitlerine de eleştirel bakarken Işınsu bir anlatıdan ziyade savunuyu yaparcasına yazar. Kendisinin de aktif olarak içinde bulunduğu çevreyi ve bu çevreyi temsil eden karakterleri bir bütün olarak olumlarken eleştirileri genellikle kendi ideolojisinde olmayanlara yöneliktir.

Yeni tarihselci kuramda da vurgulandığı üzere hem akademik (tarihî) metinleri hem de edebî metinleri eşitleyen özellik temelde hepsinin bir anlatıya dayanmasıdır. Her anlatı bir seçime, her seçim de bir bakışa, bakış ise değer yargılarının kristalize hali olan niyete yaslanır.

Adalet Ağaoğlu niyetini hem gerçek bir tarih anlatısı ortaya koymak hem de neredeyse tamamı Marksist olan cumhuriyetin ilk kuşak burjuva çocuklarının yaşadıklarına ışık tutmak olarak ortaya koyar. Hadiselere yukarıdan bakarak, kendisinin mensubu olduğu bu insanların başına gelenlerle (bir yerde yaşadıkları ile) arasına mesafe koyarak anlamaya çalışır, araştırır, okur, düşünür, tenkit eder. Nihayetinde kavradığı gerçeği de farklı sınıftan insanları bir araya getirerek kurgusal bir dünyaya gerçekçi bir şekilde uyarlamak suretiyle anlatmaya çalışır. O eriştiği gerçeği her şeyi planlayarak tam bir düşünceli romancı edasıyla yazar. Sevgi Soysal yaşadıklarını, Emine Işınsu ise yaşananları araya bir mesafe koymaksızın sıcağı sıcağına anlatıya dönüştürür. Ağaoğlu anlamacı ve açıklamacı bir anlatıcı iken Soysal ve Işınsu betimleyici birer anlatıcıdır. Soysal her ne kadar daha geniş bir sosyolojik coğrafya ve daha geniş bir kadroyla yazsa da kendi yaşadıklarını merkeze koyar ve bir yerde daha

çok kendini yazar. Işınsu, kendi muhitinde yaşananları yazar. Her iki yazarda da betimleyicilik baskındır ve her ikisi de zaman zaman akışa kapılmak suretiyle saf romancıya dönüşme hali gözükür.

Ağaoğlu, cumhuriyetin ilk kuşağının başına gelenin ne olduğunu anlamak ve anlatmak için yola çıktığını söylese de toplumun farklı katmanlarından ilk kuşakları değil de kendisinin de bir üyesi olduğu orta sınıfın okumuş çocuklarının başına gelenlerin peşine düşer. Yani cumhuriyetin ilk kuşağını değil ilk küçük burjuva aydın kuşağını masaya yatırır. Soysal, her ne kadar Kızılay'ı bir sahne gibi düşünerek Türkiye fotoğrafı vermek üzere tipleri teker teker sahneye alıp takdimini kısaca yaptıktan sonra onları yolcu etse de üst orta sınıf olan Mevhibe Hanımları sahneye davet ettikten sonra onları diğerleri gibi hemen gönderemez ve olay burjuva sınıfının okumuş çocuklarının hikayesine dönüşür. Soysal, akışa kapılıp oyun planının dışına çıkar ve küçük burjuva aydını sınıfını ve çocuklarını uzun uzun konuşturur. Romanın yarısından fazlasını Ali mihmandarlığında değişim sürecine giren burjuva çocukları Olcay ve Doğan'ın nasıl ve neye dönüşeceğiyle oluşturur. Işınsu; her ne kadar alt sınıftan bir genç olan Dursun'un katledişini merkeze alsada Dursun, romanda kendisine işkence edip öldürecek olan devrimci gençlerden daha çok burjuva ailesi Koç'ların kızı Leyla ve oğlu Ali'yle ilgilidir. Dursun'un yani romanın en önemli sorusu kendi kavgası ve durumundan daha çok küçük burjuva aydınları ve burjuva çocuklarının niçin sosyalist olduklarına ilişkindir. Yani aslında üç romanın da temel sorunsalı orta sınıf küçük burjuva aydını, onun kimlik arayışı ile birlikte yaşadığı ontolojik ve sosyolojik krizdir.

8.3. 12 Mart Aydını

Üç romanda da aydın zümresi derin bir yalnızlık ve boşluğun içinde resmedilir. Devletle, milletle, yoldaşları ve kendileriyle kavgalıdırlar. Yaşadıkları ile inandıkları hayat arasındaki çelişki, toplumsal bir zemin edinemeyişleri, aynı cepheye ikna ettikleri devrimci gençlerin kendilerini anlamamaları ve sözlerini dinlememeleri onları bir yalnızlığa sürükler. Savundukları düzenin Türkiye gerçekliğine uymaması ve devletin kurumsal olarak bütünüyle karşıt tavır alıp çok sert şekilde mukabelede bulunması bir hayal kırıklığı yaşamlarına sebep olur ve onların varlık mücadelesi verdiği eşiği aşındırır. Müdahale sonrası süreç çoğunda fiziksel ve zihinsel izler bırakır. İsmet Özel gibi çok azı dışındakiler ne eşiği terk edip başka bir yere gidebilir ne de içeriye girebilir.

Genel olarak araftaki Türk aydınının ağıt veya homurdanmasından doğarak dallanıp budaklanan Türk romanının bu kategorisindeki aydın temsilleri de yine bu üç romanda merkezi bir konumdadırlar. Söz konusu eserlerde aydınlar ince bir çizgide karamsar ve kararsız olarak resmedilir. Dolayısıyla üç romanın da ana ve gerçek konusu küçük burjuva aydınlarıdır denebilir. Aġaoġlu'nun 12 Mart romanı yazmadığını, anlattığı tarih aralığında önemli bir kırılma yaratması ve karakterlerinin üzerinde derin izler bırakan bir hadise olması sebebiyle 12 Mart'a yer vermek durumunda kaldığını söylemesi bu çıkarımımızı doğrular niteliktedir. İncelediğimiz üç eserde de bizim de eleştirilenlerin de ortak kanaati yazarların en gerçekçi ve başarılı şekilde anlattığı tip de aydın tipleri olmuştur. Kendileri de bir aydın olmaları hasebiyle en iyi bildiklerinden olsa gerek zümreyi temsil eden karakterler hem bireysel farklılıklarını yaşayan hem de zümrelerinin tipik özelliklerini temsil eden güçlü ve gerçekçi roman kişileri olarak inşa edilmişlerdir.

8.4. İdeolojiler Üstü Ortak Sorun: Kadınların Yeri

Farklı ideolojik kamplarda bulunsalar da üç romancımızın da kurgusunda ısrarla yer verdiği bir diġer ortak tema ise kadının toplumdaki dezavantajlı konumudur. Sınıf, statü ve ideoloji fark etmeksizin toplumun her kesiminde kadınların maruz bırakıldığı indirgemecilik ve kısıtlayıcılık üç romanda da gündem edilir.

Bir Düşün Gecesi'nde akademisyen Aysel'e ve ressam Tezel'e annesi, oġlu İlhan'ın otoritesi altına girmedikleri için sitem eder. Kızları Tezel ve Aysel'i dik kafalılıkla suçlar. *Yeni Şehirde Bir Öğle Vakti*'nde Mevhibe Hanım oġlu Doġan'ı her zaman Olcay'a önceler. Doġan'ın kardeşi Olcay'a karşı rahatsız edici herhangi bir tutumu olmamasına rağmen Mevhibe Hanım'ın sırf erkek olduġu için Doġan'a sunduġu imtiyazlar iki kardeş arasında aşılmaz duvarlar örür. *Sancı*'da Leyla'nın babası sürekli güzelliġiyle öne çıkarıp becerilerden soyutlamak suretiyle süs nesnesine olarak görür. Leyla'nın erkek arkadaşı Turgut, onu duygularını öteleyerek cinsel bir nesneye indirger. Eyleme dayalı bir yararlılık göstererek cinsiyetçi bakışları boşa çıkarmak için girdiġi örgütte Seyhan'ın tecavüzüne maruz kalır. Nurten Hemşire zenginlere karşı etkili eylemler yaparak intikam almak için girdiġi devrimci hareketin içerisinde seks işçisine dönüşür Bütün bu kurguların işarete ettiġi üzere üç yazar da ideolojik farklılıkları aşıp aynı tema etrafında buluşur.

Bu temik birlikteliği sağlayan en güçlü etken üç yazarın da erkek egemen kültürün yansımalarının tezahürlerini öz yaşamlarında bizzat deneyimlemiş olmalarıdır. Onlar eserleri aracılığı ile kadınların aile ve toplum içerisindeki dezavantajlı yerini, katı ve kaba şekilde çizilmiş sınırlara hapsedilmesini belirgin olarak öne çıkarırlar. Sınıf ve ideolojiler üstü bir şekilde erkek egemen bir tarih ve toplumun hasılası ve güçlü bir bakiyesi olan bu yaklaşımın yazarların hem hayatlarına hem de romanlarındaki karakterlerin oluşumuna güçlü etkilerinin olduğunu görürüz.

Adalet Ağaoğlu'nun abisi ve babasıyla olan kısıtlayıcı ilişkisinin tezahürlerini daha ilk roman denemesinde bile görebiliriz. Aileden gizli olarak kaleme alınırken abisi tarafından ele geçirilip ifşa edilen ve ciddi bir aile krizine sebep olan bu ilk romandaki genç karakter babasını öldürmektedir. Baskılayıcı tavrıyla hayatına bir karabasan gibi çöken abisinin genç yaşta ölümünden sonra bile çok uzun süre kâbusu olduğunu Ağaoğlu'nun kendisi söyler. Sevgi Soysal ve Emine Işınsoy evlilik gibi önemli bir kararı sırf hayatlarını daraltan ve baskılayan eril iktidarı aşmak için bir manivela olarak kullanır. Bunun bir aşma değil de sert eril bir iktidardan daha yumuşak olacağını ümit ettikleri başka bir eril iktidara geçiş olduğunu fark etmeleri uzun sürmez. Daha sonra bitirilen iki evlilik de yazarların hayatı üzerinden kalıcı ve olumsuz izler bırakır.

Ağaoğlu, kız çocuğu olduğu için aile içinde ciddi baskılara maruz kalır. Emine Işınsoy'un kendisini kız olduğu için abisinin hizmetine sokup onun keyfi cezalandırmalarına müsaade eden annesi Halide Nusret Zorlutuna'ya karşı kırgınlığı çok derindir. Abisinin kuzenlerinin de bulunduğu bir ortamda sergilediği bir davranışı yüzünden ağlama hassasını kaybeder. Ailelerin sosyokültürel değer ve politik tavırlarından bağımsız olarak bu cinsiyetçi muamele üç yazarın gerçek yaşamında da acı bir gerçek olarak karşımıza çıkar ve kurguda da dönemin sosyal gerçekliğinin bir yansıması olarak toplum mimarisinde kadının konumu erkeğin hep çok altında resmedilmiş olarak yerini alır.

8.5. Ölmeyen Roman Kişisi: Alafranga Tip

Türk romanının ilk örneklerinden itibaren kendine yer bulmuş olan roman kişileri Batılılaşmayı yanlış anlamış tiplerdir. Bunların en mümeyyiz vasfı geleneksel biçimlerin dışındaki alafranga kıyafet tercihleri ve konuşurken yabancı dillerden kelimelere yer verdikleri yarı Türkçe bir dil kullanmalarıdır. Şekilci ve yanlış Batılılaşmanın temsilcisi olan bu tip yüz yıl sonra kaleme alınmış bu üç romanda da

karşımıza çıkması şaşırtıcıdır. *Bir Düğün Gecesi*'nde "Anadolu Kulübü'nde" yapılan düğüne Amerika'dan gelerek katılan damadın teyzesi Ayten, *Yenişehirde Bir Öğle Vakti*'nde sadece varlıklı ve İngilizce bilenlerin üye olabildiği grubun üyesi iki hanım ve *Sanıcı*'da Profesör Saadettin Koç bu tipi canlandıran sığ kişilerdir. Bu karakterlerin tamamı orta ve üst sınıftan insanlardır. Bu yabancı dil ve Batılı görünme özentiliği izleğinin Tanzimat romanlarından itibaren orta ve üst sınıftan tipler üzerinden mütemadiyen sürmesi ve yine üç romanda da kurguda yer alması dikkat çekicidir.

8.6. Sınıflar Arası Mobilizasyon Aracı Olarak Aşk

Aşk, üç romanda da farklı sınıftan insanların karşılaşmasını sağlayan ve bir araya gelmelerine zemin hazırlayan ortak bir olgudur. *Bir Düğün Gecesi*'nde üst sınıftan bir politikacı olan Remzi Tarakçı'nın kızı Yıldız, alt sınıftan mobilyacı bir babanın oğlu olan öğrenci lideri Tuncer'e âşık olur. Tuncer bu evlilikle sınıf atlar ve doktora için yurtdışına gider. *Yenişehirde Bir Öğle Vakti*'nde üst orta sınıftan Olcay, işçi çocuğu Ali'ye âşık olur. Ali de ona; ama Olcay'a olan ilgisinin abisi tarafından bir sınıf atlama özlemi olarak yorumlanması korkusunu yaşar. Olcay'ın proleterleşme motivasyonunu oluşturan en önemli figür Ali olur. Prof. Saadettin Koç geleceğini ve statüsünü vekil kızı Mevhibe Hanım ile evlenerek koruma altına alır. Ancak Mevhibe Hanım Saadettin Bey'e karşı sınıfsal üstünlüğünü her fırsatta hissettirir. *Sanıcı*'da Zileli emekçi çocuğu ülkücü Dursun, üst orta sınıftan Saadettin Koç'un kızı örgütçü Leyla karşısında çok etkilenir. Leyla da ondan.

İlginç şekilde üç romanda da aşk -evlilikle neticelense bile- sınıfsal farkların oluşturduğu sınırı ortadan kaldıramaz ve bir ayrılıkla koyun koyuna gelişir. Tuncer düğünden sonra Remzi Tarakçılara gidemeyecek gibidir, Olcay, alıştığı konforu terk edemeyeceğini söyleyerek Ali'den ayrılmak ister. Dursun, Leyla'dan etkilense de onun kendi çevresindeki kızlar gibi olmadığını kavrar. Hemşire Nurten âşık olup birlikte olduğu doktor tarafından yüzüstü bırakılır. Üç kadın yazar da aşk gibi güçlü bir olguyu bile sınıflar ve zümreler arasındaki sınırları aşmak daha doğrusu silmek için yeterli bulmamaktadır. Öte yandan üç yazarın da evlilik müessesini tabakalar arasındaki geçişkenliğin, sınıfsal mobilizasyonun vasıtalarından biri olarak kurgulaması başka bir müşterekliği oluşturur.

Çoğunluğu Marksist yazarlarca kaleme alınan ve geneli sosyalist olan eleştirmenlerce değerlendirilen 12 Mart romanları daha çok verilen ideolojik mücadelenin ne denli

doğru şekilde anlatıldığı ölçütü üzerinden gerçekliğin turnusol kâğıdı olarak görülmüştür. Mücadeleyi birey merkezli ele alanlar başarısız; tarihsel koşulları, güç odaklarını ve mücadele gruplarını doğru şekilde kavrayıp sınıfsal bir çözümlmeye tabi tutanlar ise başarılı addolunmuştur. 12 Mart'ı en başarılı şekilde yansıttığı düşünölen romanın *Bir Düğün Gecesi* olduğu üzerine bir uzlaşı vardır.

8.7. Bir Düğün Gecesi

Eleştirmenlerce edebî olandan ödün vermeden 12 Mart'ın en şümüllü ve başarılı fotoğrafını sunan yazar olarak taltif edilen Ağaoğlu *Bir Düğün Gecesi*'nde bir iş adamının kızı ile bir general oğlunun Ankara'da yapılan düğünü üzerinden toplumun çeşitli sınıf ve zümrelerini bir araya getirir. 12 Mart'ın ikliminde gerçekleşen düğünde asker baskın zümre olarak toplumsal hiyerarşinin en üstünde resmedilir. Fakat olayların gelişim seyrine bakıldığında duruma etkin şekilde vaziyet eden zümrenin iş adamları olduğu ve asker sınıfına konjektürel koşullar sebebiyle yakın durdukları görülür.

Sanayici iş adamı tipi evveli olmayan yeni bir sınıftır. Elde ettiği sermaye hızlı bir şekilde oluştuğu için bu sınıfın zevkleri ve kültürel birikimi henüz üst beğeni düzeyine erişememiştir. Göstermelik bir nezaketle tesis edilen bu evliliğin geçici, boşanılmak üzere yapıldığı bellidir. Daha çok üst ve orta sınıftan insanların katıldığı düğünde ev sahibi general ailesinden ziyade iş adamıdır. İş adamının düğün şahidi bürokrat banka müdürüdür. Siyasileri de iş çevrelerini de reklamcı metresini de buyur eden iş adamıdır. Ordu unsurları düğünün güvenliğini alsa da iş adamı polisi ayrıca görevlendirir ve durması gereken yeri bildirir. İş adamının istediği şekilde sevk ve idare edemediği bu sebeple hem saygı duyup hem de kızdığı tek zümre aydınlardır. Ancak bir şekilde onlarla da kol kola bir görüntü vermeyi başarır. Hiç kimsenin muhatap olmak istemediği dindar grubu da davet eden ve kimseyi rahatsız etmeyecek bir pozisyonda yer gösteren iş adamıdır. İşçi sınıfına da düğün öncesi ve sonrası için iş yaptırın da iş adamıdır.

Ağaoğlu bir aydının gözünden verdiği düğünde aydın ve sanatçıların bütün kitleden ayrışmış ve içine kapanmış haline dikkat çeker. 12 Mart müdahalesinin fiziksel, zihinsel ve sosyolojik etkilerine en çok maruz kalmış zümre olarak aydınları resmeder. İşkenceye maruz kalmış, güvensizlik ve yalnızlığı derinden hissetmiş, sosyolojik bağları bütünöyle incelmış ancak nihilizm ve alkolün sakinleştirdiği ve uyuşturdđu

bir bilinçle tahammül edebildikleri yaşamı sürdürmeye çalışan bir zümredir aydınlar. İş adamları, reklamcı, oyuncu, öğrenci, işçi gibi çok farklı sınıf ve zümreden insanlarla mesafeli veya candan bir ilişki kuran bu zümrenin asla bir etkileşime girmek istemediği tek grup dindar insanlardır.

Devrimci gençler de Ağaoğlu'nun üzerinde ısrarla durduğu başka bir sosyal gruptur. Marksizmin öngördüğü halk devrimini yapacak olan ve sınıfsız bir toplum ideali için mücadele veren bu grup kendi içinde ayrışır. Bu ayrımın en belirgin kriteri veya sebebi yine sınıfsal kökenler ve bu sınıfsal kökenlerin (fikir ve söylem düzeyinin önüne geçen) kültürel pratikleri oluşturur. Edindikleri veya arzu ettikleri politik bilinçlenme ile sınıfsal bağlarından koparak mücadeleye katılan burjuva çocukları mücadelenin ancak geri saflarında yer bulabilir ve en ufak bir itiraz veya şüphe durumunda burjuva olmakla itham edilip dışlanırlar. Burjuva kökenli devrimci gençler kendi içlerinde de sınıfsal kimlikleriyle hesaplaşmak ve çatışmak durumunda kalır ve dönüşümün sancısını yaşarlar.

Alt sınıftan gelen devrimci gençler aydın zümresini de kuşkuyla dinler ve onların burjuvalıklarını hatırlarından hiç çıkarmazlar. Aydınlarla aralarındaki biliş, bilinç ve zevk düzeyindeki farklılık çatışmalara ve küskünlüklere sebep olur. İlerici ve toplumcu grubu oluşturan kişiler arasında ideolojik kaynaşma yaşansa da sınıfsal edinim ve pratiklerin sebep olduğu çatışma sınıfsal ayrımı orada da üretir. Katı bir partizanlık, kaba bir estetiğe dayalı sanat anlayışı ve iletişim biçimiyle alt sınıf kökenli olanlar burjuva kökenli olanları dışlar.

Ağaoğlu'nun romanında alt sınıf uzaktan ve dolaylı olarak verilir. Temsiller çok belirsizdir. Yoksul mahalleler anlatılsa da dışardan tasvir edilir, evlerin içine girilmez. Bununla birlikte idealize ve aşırı terbiye edilmiş işçi sınıfı, gerçeklikten oldukça uzak bir şekilde devrimci romantizmiyle imal edilir. Dönemin koşulları ile vücut bulabilecek biri değildir işçileri temsil eden tip. Bunun sebebi Marksist estetiğin, yazarı olumlu tip yaratma yükümlülüğü ile vazifelendirmesidir. O dönemde bilinç, söylem ve eylem düzeyi o denli dengeli ve etkili bir işçi tipinin olamayacağını Ağaoğlu da bilir. Ancak toplumcu gerçekçilik edebiyatçıdan olanın, kapitalizmin hâkim olduğu toplumun eleştirel fotoğrafını vermenin yanında olması gereken gelecekteki ideal yapıyı da kurma görevi verdiği için Marksist bir edebiyatçı olarak koşullarla bağı olmasa da her bakımdan oldukça etkin ve yetkin bir işçi tipi imal eder.

Ağaoğlu'nun romanında marjinalize edip en itici şekilde temsil ettiği sosyal grup ise dindar insanlardır. Öncesi ve sonrası olmayan, birden uygunsuz şekilde kendilerine münasip görülmeyen bir yerde ortaya çıkıp iş adamı tarafından salonda varlıklarının kimseyi rahatsız etmeyeceği bir köşesinde beklemeye bırakılır ve sonrasında da kendilerinin dışında hiç kimsenin binmek istemeyeceği bir asansörle romandan çıkıp giderler. Ağaoğlu'nun gerici diyerek tesmiye ettiği grubun içindeki zümreleri temsilen başka tipler de var roman da ancak hiçbirine bu denli mesafeli değildir.

8.8. Yenişehir'de Bir Öğle Vakti

Sevgi Soysal, Orhan Kemal Roman Armağanı ödülüne layık görülen *Yenişehirde Bir Öğle Vakti* romanında toplumun çeşitli katmanlarından insan tiplerini Ankara'nın en işlek yerinin en kalabalık olduğu bir anda bir kavağın devrilme olayı etrafında cemedir. Toplum fotoğrafı oluşturacak şekilde orada birikmiş olan kalabalığın içinden farklı sınıf, zümre ve gruplardan temsil gücü yüksek tipleri bir yapbozun parçaları gibi tek tek inceleyip yerine koyar. Kapitalist ilişkilerin egemen olduğu genel bir tüketim toplumu çerçevesi verdikten sonra ilk olarak sınıf bilinci oluşmamış işçi sınıfından tiplere yer verir. Bunlar; film ve çeşitli enstrümanlar aracılığıyla haberdar oldukları üst sınıfın yaşam biçimine öykünen, onlar gibi giyinip onlar gibi davranmaya çalışan insanlardır. Biçimsel bir dönüşümle sınıfsal dezavantajlardan, yoksunluklardan kurtulmaya çalışan bu tipler bir üst sınıfa geçemeyen ama kendi sınıflarından kalmayı da kabullenemeyen karakterlerdir.

Orta sınıfı oluşturan çeşitli zümrelerden karakterlere de yer verilen romanda bu tipler genelde yönetici ve memur kökenli ailelere mensuptur. Edindikleri statüyü cumhuriyet rejimine borçlu oldukları için düzeni sahiplenmiş ve ayrıcalıklarını sürdürülebilir kılmak adına sistem savunusu yapan tiplerdir. Devletin yani memur, bürokrat ve yöneticilerin saygın ve etkin olduğu bir dönemi derinden özleyen emekli öğretmen tipi ve Atatürk dönemi yöneticilerinden birinin kızı olarak her şeyin eskiden olduğu şekilde ve yerde olmasını, varoluşsal bir gereklilik gören küçük burjuva tipi oldukça iyi ve gerçekçi şekilde resmedilir. Bu orta ve üst orta sınıf tipler düzeni ve devamını derinden arzulasalar da toplumsal değişimin istenmedik bir yönde olduğunun farkındadırlar. Emekli öğretmen tipi çarpışa çarpışa evine çekilirken bir hukuk profesörü ile evli yönetici kızı da düzenini kapıcısı ve hizmetçisi aracılığıyla evinden sürdürmeye çalışır. Bu iki tip de çalışanlara ve çalışanlarına karşı oldukça kaba, tahkir

edici ve ötekileştiricidir. Ancak çocukları onun tevarüs ettiği şeyleri reddetmektedir. Devrilen kavak da kavağın altında kalan kapıcı da onundur.

Eski düzen taraftarı imtiyazlı bu tipin çocukları ile işçi sınıfından bir ailenin üniversiteli sınıf bilinci oluşmuş devrimci oğlu arasındaki ilişki romanda geniş yer tutar. Küçük burjuva çocukları, ailesinin temsilcisi olduğu düzeni reddetmektedir. Ailenin veliht olarak gördüğü oğlu yeni bir anlayışla topluma ve hayata bakmak iddiasındadır. Paris'te edindiği formasyonla kazanılmış yeni bakış açısıyla toplumu okumak isteğiyle yoksul insanların yaşadığı semte gittiğinde çıkan kavgada yaralanır. Mahalleli ile bir iletişim ve bağ kuramadan evine döner.

Ailesinden geleni reddetmiş, Fransa'da edindikleri de işlevsiz kalmış bu burjuva çocuğu ne yapacağını bilmezliğin çaresizliğini yaşarken işçi sınıfı kökenli devrimci üniversiteli genç çıkar karşısına. Ona önce yanlışlarını gösterir sonra da doğru olanla tanıştır. Anne ve babası gibi olmak istemeyen bu gence sunulan yeni sosyolojik bakış açısı çarpıcı gelir ve alaka duyar. Kız kardeşiyle birlikte devrimci gençlere katılırlar. Ancak Marksist okuma biçimi sınıfsız bir toplum idealine yaslandığı için onlardan sınıfsal imtiyazlarından vaz geçmesini talep edince bu birliktelik tavsar ve bir iç çatışmayı beraberinde getirir. Bu çatışma da romanda merkezî bir yer tutar.

Toplumun içinden gelerek en marjinal grupların da takdirini kazanmış olan bu devrimci üniversiteli tip de oldukça idealize edilmiş bir tiptir. Sınıf bilinci oluşmamış burjuva çocuğundan gündelik yaşayan çingene ve sex işçisine kadar herkese politik bilinç kazandırmaya çalışır. Aralarında ortak bir bilinç oluşturmaya da her birinin sempatisini kazanmıştır. Bu tip de Marksist kuramın romancıdan talep ettiği olumlu kahraman tipi olarak imal edilmiş gerçekliği olmayan roman kişisi özelliklerini taşır.

Romanda üst sınıf zümreler arasındaki çatışmaya ve sınıfsal mobilizasyona da yer verilir. Ticari ve sosyal becerisi olmadığı halde ailesinden miras kalanlarla ayrıcalıklı yaşamlarını sürdüren Osmanlı bakiyesi eski üst sınıf tip ile her şeye hesabî olarak bakıp kâra dönüştürme becerisini edinmiş yeni üst sınıfı temsil eden tiple Batılı tarzda tasarlanmış bir mekânda karşılaşır. Bu karşılaşma, eski üst sınıfın tüm birikimini bitirmiş ve sınıf emaresi olan formların bütünlüğü de hırpalanmış vaziyette iken yeni üst sınıf ise geldiği eski alt sınıflarla olan tüm ilişki ve ağırlıklarından boşanmak üzere iken gerçekleşir. Sınıfsal halef selef ilişkisini yeni üst sınıf namzedi tüccar fark eder

ve ötekisine zaten hak etmediği bir yaşamı doğal olarak bırakmak zorunda kalan acınmayı bile hak etmeyen bir adam olarak bakıp iltifat etmeksizin çeker gider.

Soysal'ın da sınıf altı gruplardan dahi esirgemediği hümanist tavrı fazla gördüğü tek grup dindar insanlardır. Romanda dayanışma ile zar zor ayakta duran kıt kanaat geçinen mahalleyi hilelerle sömüren bir bakkal tipi resmedilir önce. Tartıyla oynayıp gaza su katan bu tipi akşam evinde başında takkesi ile pis parmaklarını yaladıktan sonra geçirerek Allah'a şükrederken dindar biri olarak verilir. Tüm karakterlerin (akademisyen, emekli öğretmen, tezgâhta, sex işçisi...) evvel veya şimdiki hallerine ilişkin bilgiler verip derinlik kazandıran, niçin öyle olduklarına ilişkin sosyal bir determinizm inşa etme lüzumu duyan Soysal, kötünün dindar veya dindarın kötü olmasına bir sebep, bir geçmiş kurgulama ihtiyacı hissetmez. Bu durum, dini toplum hayatından söküp atmak isteyen yeni Cumhuriyet rejiminin dönemin sinema ve romanlardaki klişe temsilin romana bir kalıp olarak taşınması olarak okunabilir.

Romanda, 12 Mart romanı olmasına rağmen asker zümresini temsil eden bir tipe doğrudan yer verilmez. Ancak dolaylı yollarla, çeşitli atıflarla askerin hem iktisadi hem bürokratik hem de kültürel elitler nezdindeki itibarını gösteren değiniler vardır. Ordu sınıf üstü veya dışı bir şekilde her sınıfa nüfuz edebilir bir etkililikte resmedilir.

8.9. Perspektif Ortaklığının Tabii Sonuçları

Ağaoğlu ve Soysal'ın romanlarında ortak kusurlar ve vurgular dikkat çekicidir. Her ikisi de farklı sınıf ve gruplardan bir araya getirdiği insanların temsil gücü yüksek olanlarının anlatımı üzerinden genel bir toplum fotoğrafı vermek ister. Ağaoğlu bu çeşitliliği olağan koşullarda bir araya gelmeyecek insanları düğün gibi toplumsal bir ritüel vesilesiyle toplarken Soysal ülkenin başkentinin en kalabalık mekanındaki bir olay etrafında toplar. Onları böylesi bir insan çeşitliliğine ev sahibi yapacak bir mekân kurgusuna iten şey birer Marksist olarak sınıfsal bir bakış açısı ile toplum okuması yapıyor olmalarıdır.

Her iki romanın da merkezinde Marksist burjuva çocuklarının ve aydınının kimlik krizi ve proleterleş(eme)me süreci yer alır. Her iki romanda da en başarılı şekilde anlatılan tipler burjuva sınıftan olanlar iken gerçekliği şüphe götürecek kadar iyi olan kişiler ise devrimci işçi ve öğrenci tipleridir. Hem Ağaoğlu hem de Soysal'ın en olumsuz şekilde resmettiği sosyal grubun dindar insanlar olması dikkat çekicidir.

Her ikisinin de sınıflar üzerinden sunmak istediği sosyal mimarideki sınıfların sınırları ve hususiyetleri tam olarak belirmiş değildir. Romanlar da bu oluşun sürdüğüne ve sınıfsal mobilizasyonun devam ettiğini ihsas ettirecek şekilde tam bir sonla bitmez ve olaylar gelişime açık şekilde bırakılır. Çünkü tarihsel olarak tabakaların eşkalinin belirginleşmesi ve sınırların daha bir netleşmesi için zaman gerektirecektir.

8.10. Sancı

Bir mukayese imkânı sunması veya çeşitlilik oluşturması için diğer iki eserden daha farklı bir bakış açısı ile kaleme alınmış olmasını da dikkate alarak incelediğimiz Sancı gerçek bir olaydan esinlenerek yazılmış bir 12 Mart romanıdır. Işınsu, 12 Mart sürecine giderken yaşanan olayları o günkü toplum görüntüsünü gerçekçi bir şekilde milliyetçi bir perspektiften vermeye çalışır.

Ülkenin sağ sol olarak kutuplaştığı bir dönemi konu edinen romanda karşıt grupları oluşturan grupların sınıfsal analizi dikkat çekicidir. Şehirli ve varlıklı ailelerin çocuklarının Marksist, kasabalı fakir ailelerin çocuklarının da ülkücü olarak resmedildiği romanda bu sınıfsal tercih durumunun gerekçesi tartışılır. Öte taraftan aydın zümresinin neredeyse tamamına yakını da ya aktif üye ya da muhip olarak sol hareketi destekler şekilde verilir. Bu tablo dönemin gerçekliğine uygun olarak çizilmiş bir tablodur. Roman, her ne kadar Ertuğrul Dursun Önkuzu'nun katledilmesi üzerine kaleme alınmış olsa da romanın merkezine oturmuş olan ana mesele bu sınıfsal ve zümresel politik tercihin görünümünün oluşturduğu şaşkınlık gibidir.

Aydın zümresinin millî ve manevi değerlere sırt çevirerek Marksist olmaları ve eğitilmiş şehirli gençlerin komünizm safında yer tutmaları metnin politik yükünden bağımsız olarak ağırlık merkezidir. Romanın alt sınıftan ülkücü komandosu ile üst orta sınıf burjuva militanı arasındaki tanışmaya da yansıyan bu gerilim üzerinden yaşanan mücadelenin ideolojik bir mücadele olduğu kadar sınıfsal bir mücadele olduğu vurgulanır. Kamusal alanı bir mücadele mekânı olarak gören Işınsu, Leyla ile Dursun'un karşılaşmalarında Dursun'u alt eden şeyin Leyla'nın ideolojisinin teorik veya politik gücü olmadığını ısrarla vurgular. Dursun'u mağlup eden şey Leyla'nın sınıfsal olarak edindiği imkanlarla ilgilidir.

Emine Işınsu politik vurgusu ve yükü sebebiyle daha sonra yayınlanmasını istemediği bu eserde görünürdeki ideolojik veya politik mücadelenin arkasında yatan çatışmanın aslında sınıfsal olduğu yönünde güçlü göndermelere yer verir.

DOKUZUNCU BÖLÜM

SONUÇ

Türkiye’de ana akım tarih yazımının siyasi tarih merkezli oluşunun etkisiyle 12 Mart 1970 Muhtırası genellikle siyasi yönüyle ele alınmış, askerin meclise ve iktidara doğrudan müdahalesi olan 1960 ve 1980 darbelerine göre de daha dolaylı ve yumuşak bir müdahale olarak kabul edilmiştir. Yaygın ve yanlış bir kanaatle diğer askeri müdahalelere nispetle etkisinin görece daha zayıf ve önemsiz olduğu düşünülmüştür. Bu sebeple de hak ettiği akademik ilgiden mahrum kalmıştır. Ancak bu yerleşik kanaatin aksine darbelerin arasında ve gölgesinde de kalsa 12 Mart’ın etkisi yaşandığı tarihsel bağlamın kritikliğinden sebep toplumsal, iktisadi ve kültürel hayata etkisi çok derin olmuştur. Sosyal mobilizasyonun yatay ve dikey düzlemde artıp şehirleşmenin hızlandığı, sanayinin palazlanıp işçi sayısının arttığı, devletin ekonomi üzerindeki etkisinin azalıp özel sektör lehine iktisadi alandan geri çekilmeye başladığı bir evrede gelen bu kritik müdahalenin tesiri sanılanın aksine kalıcı ve belirleyici olmuştur. Söz konusu tesirlerin iz ve sonuçları resmi tarih anlatısı tarafından ihmal edildiği için bu etki alanlarındaki değişim ve dönüşümler daha çok edebi metinler üzerinden takip edilebilmiştir. Özellikle de geniş anlatı imkanı ve taşıdığı sosyolojik yük sebebiyle romanlar bu boşluğu doldurmaya namzet bir tür olarak öne çıkmıştır.

Bu tezde, dönemi tarihsel dinamikler ve koşullar dairesinde gerçekçi bir şekilde anlatan ve edebiyatımızda müstakil bir kategori kabul edilip 12 Mart romanları olarak tesmiye edilen kanon içinden seçilmiş üç roman, yazıldığı toplumcu gerçekçilik akımı bağlamında yeni tarihselci bir okumaya tâbi tutularak incelenmiştir. Dönemin koşulları içerisinde romanlara yansıyan sınıfsal görünümler, karşılaşmalar ve zümrelerin her türden etkileşimleri incelenip yazarların ortaya koyduğu toplumsal mimari tespit edilmeye çalışılmıştır.

12 Mart roman kanonu içerisindeki bu üç eserde yer alan toplumsal sınıf, temsil ve etkileşim şemalarına bakıldığında tarihsel koşul ve yaşam pratiklerinin yazarları icbar ettiği ortaklıklarla birlikte yazarların anlam değer dünyaları ve artistik beceri düzeylerindeki çeşitliliğin tezahürü olarak farklılıklarla da karşılaşmıştır. Sınıfların ontolojik evrelerinin tamamlanmamış olması ve sosyal mimarideki hatların belirsizliği sebebiyle yazarların sundukları fotoğraflarda verilen tabaka şemaları yeterli netlikten uzak olarak tespit edilmiştir. 12 Mart roman yazarlarının çoğu eserlerini, muhibbanı yahut mensubu oldukları sosyalist ideolojinin öngördüğü sınıf temelli bir toplum

okuması üzerinden kaleme almıştır. Ancak söz konusu muğlaklık sebebiyle beklentinin aksine eserlerde sınıftan ziyade zümreler daha merkezi bir yer tutmaktadır. Roman kişilerinin ve tiplerin temsil ettiği sosyal grup sınıftan ziyade daha çok bir zümre olarak verilmiştir. Dolayısıyla 12 Mart romanlarını sınıf romanından ziyade bir zümreler romanı olarak değerlendirmek daha doğru görünmektedir.

Yazarların sınıf eşkallerini tam olarak verememesinden kaynaklanan muğlaklığa Batı'dan ithal edilmiş sosyolojik kavram ve kuramların Türk toplumunun özgün sosyal mimarisini oluşturan sınıf ve zümreleri karşılamadaki yetersizliğinin de eklenmesi hem romanlarda hem de tez yazım sürecinde meselenin işlenişini zorlaştırmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında bir imparatorluk bakiyesi olarak intikal etmiş bir millet yapısı ile kurucu elitlerin temsil edip inşa etmek istedikleri Batılı toplum yapısının ilk görünüşleri bir müddet birlikte yaşamıştır. Bu geçiş evresinde devlet politikası gereği eski yapının gün geçtikçe silikleşip modern toplum yapısına özgü kurumların ortaya çıkmasıyla yeni bir sosyal mimari belirmeye başlamıştır. Kendine özgü hususiyetleri olan bu yapıyı Batı'dan ithal edilmiş tabakalaşma teorileri ve kavram setleri ile tarif etmenin yeterince açıklayıcı olmadığı, Türk toplum yapısındaki sosyal sınıf, zümre veya katmanları karşılamak üzere yeni kavram setlerinin ve modellerinin oluşturulmasının gerekliliği bir ihtiyaç olarak tespit edilmiştir.

Çalışmanın yöntem ve doğası gereği elde edilen veriler tahkiki olmaktan ziyade tasvirî nitelikte çıkarımlar olmuştur. Aynı tarihsel bağlamı gerçekçi bir şekilde yansıtmaya iddiası ile kaleme alınan bu üç romanda sunulan fotoğraflardaki temsiller ve tespitler yazarların yazarlık kudreti ve anlam değer dünyalarındaki farklılıklara bağlı olarak çeşitlilik göstermektedir. Adalet Ağaoğlu, yukarıda ifade ettiğimiz ithal kuramsal ve kavramsal uyarlamaların yetersizliği sebebiyle kendisi bir Marksist olmasına rağmen Weberyen bir şemayı tercih etmiştir. Olağan koşullarda bir araya gelmesi mümkün olmayan toplumun farklı tabaka, zümre ve kesimlerinden çeşit çeşit insanı bir merasim vesilesiyle tek mekanda toplayan Ağaoğlu, kurgusunda resmettiği sosyal mimarinin tepesinde asker sınıfını göstermekle birlikte bunun konjektürel bir yanılsama olduğunu ihsas ettirerek en üste yeni oluşmakta olan sanayi burjuvazisini yerleştirmiştir. Sunduğu toplumsal yapıya göre sanayi ve ticaret burjuvazisi üst sınıfı; siyasi, askeri ve bürokratik elitlerle paylaşmaktadır. İktidarını orta ve alt sınıftaki her zümreye çoktan kabul ettirmiş olarak verilen burjuvanın tabakayı paylaştığı diğer tüm zümreler üzerindeki nüfuzunu da gün geçtikçe derinleştirdiği görülmektedir. Burjuvanın

hegemonik otoritesine direnç gösteren tek sosyal grup aydın zümresidir. Romanda, militarizmin koyu gölgesinde burjuvanın sponsorluğu ve organizatörlüğünde bir araya gelen sınıflar hesabi bir tavır içinde ve çatışma halinde resmedilmiştir.

Her grubu dönemin koşullarına göre inşa ederek başarılı bir temsille canlandıran Ağaoğlu, işçi sınıfını temsil eden tipi ideolojik ve kuramsal gerekçelerle devrimci romantizmi ile idealize ettiği, dindar insan grubunu da marjinalize edip sınıf altı bir pozisyona ittiği için bu gerçekliğe gölge düşürmüştür.

Sevgi Soysal, romanında sınıfsal bir bakış açısıyla yansıttığı dönemin sosyal yapısını daha çok tipler üzerinden vermeyi tercih etmiştir. Burjuva sınıfı ve aydın tabakası üzerinde diğerlerinden daha ayrıntılı durmuş, asker zümresini doğrudan temsil eden hiçbir tipe yer vermeyerek onların organik uzantısı olan yakınları üzerinden kamusal alana sirayet etmiş militarizme ve askerin sınıflar üstü tesir alanına özellikle dikkat çekmiştir. Soysal'ın resmettiği tabloda cumhuriyet elitlerinin temsil ettiği eski sosyal yapı hızla değişmektedir. Sistemi temsil eden memur ve yönetici kitlesi zamanla statü kaybına dönüşecek bir itibar kaybı yaşamaktadır. Eski yapının ayrıcalıklı zümre ve sınıfları gücünü kaybederken yeni insan tipleri ve zümreler oluşmaktadır. Miras olarak devraldıkları ayrıcalıkları ticari bir beceri ortaya koymaksızın sürdüremeyecek aristokrat zümre ile yeni tüccar zümresi üst tabakada bir devir teslimi içinde canlandırılmıştır. Eski üst sınıf insan tipi ile ahlak ve beceri açısından farklılaşmış yeni bir üst sınıf ortaya çıkmaktadır. Sınıflı toplum yapısına karşı tavır almış olan burjuva çocuklarının ve üniversiteli genç aydınların reddettikleri sınıf gerçeğinin kendilerine sunduğu konforlu yaşam biçimi ile teorik kabulleri arasındaki çelişkinin ortaya çıkardığı iç çatışma her iki romanda da temel sorunlardan biri olarak önemli bir yer tutmaktadır.

Soysal da dönem gerçekliğini başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Ancak o da Ağaoğlu gibi alt sınıfı temsil eden tipi devrimci romantizmine kapılarak idealize etmiş ve dindar insanları da gerçeklikten uzak bir şekilde bütünüyle olumsuz karakterler olarak yapılandırmıştır.

Emine Işınsu ise 1970'li yılların sağ-sol kavgasının eşit koşullarda verilen bir kavga olmadığını, ideolojik olarak yürütülen kavganın sağ-sol çatışması olmasının ötesinde fakirle zengin, taşralı ile şehirli arasında yaşanan bir kavga olduğunun altını çizmiştir. Özellikle akademisyen aydın zümresinin solda hizalanmasını temel sorunlardan biri

olarak ele almıştır. Öte taraftan onun da ideolojik olarak karşısında yer aldığı zümreleri temsil eden tipleri sığ ve düşük ahlaklı insanlar olarak resmetmesi anlatısındaki gerçeklik iddiasını yaralamıştır.

Yaşananları ve dönemi gerçekçi bir şekilde anlatma iddiasıyla yazılmış bu üç romanda yazarlar algıladıkları fotoğrafı gerçekçi bir şekilde aktarmaya çalışmıştır. Ağaoğlu, toplumu karşılaştan değil, çatışan; Soysal, birbirine bigane ve ortak amaçtan mahrum bir şekilde yığılan; Işınsoy ise ideolojik ve değer karşıtıları üzerinden vuruşan insanlar olarak resmetmiştir. Üç yazar da ideolojik önyargıları ve politik ajandalarından kurtuldukları nispette oldukça başarılı bir dönem fotoğrafı sunmuştur. Dönemin sosyal, siyasi, iktisadi ve kültürel koşulları ile etkilerini yansıtacak, sınıf ve zümreleri temsil eden oldukça gerçekçi karakterler inşa etmişlerdir. Ancak kalem ve kurgularına ideolojik olanın gölgesi düştükçe gerçeklikten uzaklaşıp tarihsel şartların inşa ettiği gerçekçi karakterlerin yerini politik bilincin imal ettiği tipler almaya başlamıştır.

Yazarların çizmiş olduğu tabloda ideolojik perspektiflerin yansımaları olan farklılıklar olduğu kadar kadının toplum içerisindeki dezavantajlı konumu gibi aynı sosyokültürel yapı ve pratiklerin yansımaları olan ortaklıklar da söz konusudur. Üç kadın yazarın hem yaşamlarında hem de romanlarında dönemin erkek egemen kültürü içindeki kadınların dezavantajlı konumu ideolojiler üstü bir müştereklikle ortak bir sorun olarak öne çıkmıştır.

KAYNAKÇA

- Ağaoğlu, A. (1985). *Göç temizliği*. İstanbul: Remzi Kitabevi .
- Ağaoğlu, A. (2001). *Başka karşılaşmalar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2004). *Damla damla günler 1 (1967-1977)*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Ağaoğlu, A. (2005). *Bir düğün gecesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2011). *Yeni karşılaşmalar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ağaoğlu, H. (2003). *Herkes kendi kitabının içini tanır*. (H. Ağaoğlu, Der.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ahmad, F. (1995). *Modern Türkiye'nin oluşumu*. (Y. Alogan, Çev.) İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Akbaş, N. (2012, Şubat 1). Emine Işinsu ile röportaj. *Fikir sanat ve edebiyatta töre(1)*, 39-43. Ankara.
- Akça, M. (2010). Ordu, devlet ve sınıflar: 27 mayıs 1960 darbesi örneği üzerinden alternatif bir okuma denemesi. E. B. Akça içinde, *Türkiye'de Ordu, Devlet ve Güvenlik Siyaseti* (s. 351-406). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Akser, A. M. (1999). *The Lost Battle : Representations of the Intellectual in 12 March Novels. Yitirilmiş Mücadele: 12 Mart Romanlarında Aydının Konumu* (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Aktaş, Ş. (1977, Kasım). Anarşi ve "Sancı" romanı üzerine. *Töre(78)*, s. 17-22.
- Althusser, L. (2002). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları*. (Y. Alp, & M. Özışık, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Alver, A. (2009). 12 mart romanlarında aile Yarın Yarın, 47'liler. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi(19)*, s. 133-148.
- Andaç, F. (2000). *Adalet Ağaoğlu kitabı sen Türkiye'nin en güzel kazasıdır*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arcayürek, C. (1985). *Demokrasinin ilk yılları 1947-1951*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

- Arseven, T. (2022). Yeni tarihselcilik kavramı çerçevesinde tarih ve edebiyat araştırmaları. *Tarih ve Tarihçilik Sempozyumu 1. Cilt* (s. 453-468). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Atik, E. (2019). “Günü Gelecek be Olcay”: Yenişehir’de Bir Öğle Vakti’nde değişim umudu. *Monograf(2)*, s. 43-69.
- Aydın, R. (2023). *Cumhuriyet dönemi eğitim politikalarının Ağrı iline olan yansımaları (1923-1960)* (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Ağrı.
- Aydın, S. (2017). İcad edilmiş şehir: Ankara. F. Ş. Cantek içinde, *İcad edilmiş şehir:Ankara* (s. 31-68). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aysal, N. (2005). Anadolu'da aydınlanma hareketinin doğuşu: Köy Enstitüleri. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi(35-36)*, s. 267-282.
- Ayvazoğlu, B. (1995). *Tarık Buğra - güneş rengi bir yığın yaprak*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bahadır, Z. (1994). *Köy Enstitülerinin sosyolojik incelemesi* (Yayınlanmış Doktora Tezi). Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas.
- Bahar, O., & Korkmaz Bingöl , F. (2010). Türkiye’de iç göç hareketlerinin istihdam ve işgücü piyasalarına etkisi. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 15(2), s. 43-61.
- Balibar, E., & Wallerstein, I. (2000). *İrk ulus sınıf belirsiz kimlikler* (N.Ökten, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bayet, A. (2006). *Ortadoğu’da maduniyet* (Ö. Gökmen,S. Deren,Çev.) . İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belge, M. (1976, Şubat). 12 mart romanlarına genel bir bakış. *Birikim(12)*, s. 8-16.
- Belge, M. (1976, Nisan). Bir edebiyat malzemesi olarak 12 mart yaşantısı. *Birikim(14)*, s. 14-21.
- Belge, M. (1998). *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Belge, M. (2008). Türkiye'de sosyalizm tarihinin ana çizgileri. M. Gültekingil (Der.) içinde, *Modern Türkiye'de siyasi düşünce 8 : sol* (Cilt 8, s. 19-48). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benhur, Ç. (2007). 14 Mayıs 1950 genel seçimlerinde CHP ve DP'nin seçim kampanyalarının ana hatları. *Selçuk Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*(17), s. 61-75.
- Berkeley, G. (1999). *Principles of human knowledge and three dialogues*. (H. Robinson, Dü.) New York: Oxford University Press.
- Bilgi, L., & Önder, E. (2016). 27 Mayıs 12 Mart darbe romanları. *Şehir ve İrfan Araştırmaları Dergisi*(2), s. 216-227.
- Bilir, D. (2001). *12 Mart Romanları - Tematik inceleme- (1970-1980)* (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Birand, M. A., DüNDAR, C., & Bülent, Ç. (2016). *Demirkırat*. İstanbul: Can Yayınları.
- Bora, T. (2017). *Cereyanlar- Türkiye'de siyasi ideolojiler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bora, T. (2021). *Hasan Ali Yücel*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boratav, K. (1972). *100 soruda gelir dağılımı*. İstanbul : Gerçek Yayınevi .
- Boratav, K. (2005). *1980'li yıllarda Türkiye'de sosyal sınıflar ve bölüşüm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Boratav, K. (2018). *Türkiye iktisat tarihi 1908-2015*. Ankara : İmge Kitabevi.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayrım beğeni yargısının toplumsal eleştirisi*. (D. Şannan, & A. G. Berkkurt, Çev.) Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. (2014). *Düşünimsel bir antropoloji için cevaplar*. (N. Ökten, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Buğra, A. (2008). *Kapitalizm, yoksulluk ve Türkiye'de sosyal politika*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Buğra, A. (2013). *Devlet ve işadamları*. (F. Adaman, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

- Butor, M. (1991). *Roman üstüne denemeler*. (S. R. Mehmet Rifat, Çev.) İstanbul: Düzlem.
- Cem, İ. (1970). *Türkiye üzerine (araştırmalar)*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Cizre, Ü. (2014). *AP-ordu ilişkileri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çalışkan, U., & Erkol, Ç. G. (2016). Bellekten beklentiler: eleştirinin darbe romanlarına tanıklığı. *Monograf(5)*, s. 10-35.
- Çankaya, E. (2016 , Haziran). Türk ulusçuluğunun kültürel araçları. *Amme İdaresi Dergisi*, 49(2), s. 55-78.
- Çatalbaş, S. G. (2021). *İktidarın meşrulaştırılmasında eğitim politikaları (1920-2015)* (Yayınlanmış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Doğan, E. (2003). *Sevgi Soysal: Yaşasaydı aşık olurum*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Eagleton, T. (2021). *Edebiyat nasıl okunur* (E. Ersavcı, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erdemir, G. K. (2018). Yeni tarihselci söylem ışığında bir disiplin olarak edebiyat. *Folklor/Edebiyat*, 299-312.
- Erkol, Ç. G. (2021). *Yaralı erkeklikler-12 mart romanlarında yalnızlık yabancılaşma ve öfke*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erol, G. (2006). *Emine Işınsoy'un tarihi romanları üzerine bir inceleme* (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Celal Bayar Üniversitesi, Manisa.
- Erzin, E. (2021). *Cumhuriyet'in ilk dönemi eğitim politikalarının kültürel etkisi* (Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi). İstanbul Ticaret Üniversitesi, İstanbul.
- Fırat, H. (2009). 12 Mart romanlarında dönemin işçi eylemleri . *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, s. 37-54.
- Fry, P. H. (2012). *Theory of literature*. London: Yale University Press.
- Fry, P. H. (2017). *Edebiyat kuramı* (A. Demir, Çev.). Ankara: Hece Yayınları.
- Furrer, P. (2004). *Sevgi Soysal bireysellikten toplumsallığa*. (Y. Bayer, Çev.) İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Gallagher, C., & Greenblatt, S. (2000). *Practicing new historicism*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Genceli, M., & Şengül, G. (2020). Füzûzan'ın 47'li ler romanında sosyal meseleler. *Aydın Türklük Bilgisi Dergisi*(6), s. 211-234.
- Gevgilili, A. (1973). *Türkiye'de 1971 Rejimi - tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş aşaması*. Milliyet Yayınları.
- Gevgilili, A. (1989). *Türkiye'de kapitalizmin gelişmesi ve sosyal sınıflar*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Goldmann, L. (2005). *Roman sosyolojisi*. (A. Erkay, Çev.). Ankara: Birleşik Yayınevi.
- Gümüş, S. (2007). *Başkaldırı ve roman - Hayır... için bir çözümleme denemesi*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gümüş, S. (2012). *Yazının ve tarihin bilinci*. İstanbul: Can Yayınları.
- Güngör, E. (1996). *Sosyal meseleler ve aydınlar*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Harvey, D. (2013). *Asi şehirler şehir hakkında kentsel devrime doğru*. (A. D. Temiz, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- İdil, A. M. (1990). *Bir Sevgi'nin öyküsü*. İstanbul: Kavram Yayınları.
- İleri, S. (1977, Ocak). Sevgi Soysal üzerine. *Türk Dili*(304), s. 6-12.
- İlhan, A. (1977, Ocak). Sevgiyle bazı günler. *Türk Dili*(304).
- İşinsu, E. (1982, Aralık). Emine İşinsu ile mektup- mülakat. *Töre*, 48-55. (Y. Tunalı, Röportaj Yapan) Ankara.
- İşinsu, E. (1991). *Sanıcı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- İşinsu, E. (2020). *Kendimden kendime*. İstanbul : İhlamur Kitap.
- Jameson, F. (2008). *Modernizm ideolojisi edebiyat yazuları* (O. Koçak, T. Birkan, Dü, K. Atakay, & T. Birkan , Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kanbolat, E. (2015). *Harf devriminden köy enstitülerine Türkiye'de ilköğretim (1928-1940)* (Yayınlanmamış Doktora Tezi) İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Kanter, B., & Demirtaş Önder, Ç. (2021, Ekim). Yarın Yarın romanında karakterlerin sosyalizasyonundan doğan varoluşsal sorunlar. *Edebi Eleştiri Dergisi*, 5(2).

- Kaplan, İ. (2005). *Türkiye'de milli eğitim ideolojisi ve siyasal toplumsallaşma üzerindeki etkisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karpat, K. H. (1962). *Çağdaş Türk edebiyatında sosyal konular*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Karpat, K. H. (2010). *Türk demokrasi tarihi*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Katoğlu, M. (1990). Cumhuriyet Türkiye'sinde eğitim, kültür, sanat. M. Tuncay, C. Koçak, H. Özdemir , K. Boratav, S. Hilav, M. Katoğlu, & A. Ödekan içinde, *Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980* (s. 399). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Kayalı, K. (1994). *Ordu ve siyaset 27 mayıs - 12 mart*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kayalı, K. (2016). *Türk düşünce dünyasında yol izleri*. İstanbul: İletişim.
- Kayhan, İ. (2024). *12 Mart romanlarında öteki* (Yayınlanmış Doktora Tezi). T.C. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir.
- Keleş, İ. (1997). Türkiye'de göç eğilimleri ve şehirleşme süreci. *Gazi Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 1(2), s. 167-181.
- Keleş, R. (1972). *100 soruda Türkiye'de şehirleşme, konut ve gecekondu*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Keyder, Ç. (2014). *Devlet ve sınıflar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kılıç, A. (2023). *Türkiye'de darbelerin eğitim ve kültür hayatı üzerindeki etkileri (27 mayıs 1960-12 mart 1971-12 eyyl 1980)*. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi.
- Kılın, T., & Kalaycı, İ. (2020). İki darbe arası dönemde Türkiye'de üniversiteler (1960-1980). *Kaf Dağı*, 5(2), s. 191-211.
- Kıray, M. (1998). *Değişen toplum yapısı*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kirişçi, K. (2011). Göç ve Türkiye: Devlet, toplum ve siyasetteki dinamikler. R. Kasaba, & R. Kasaba (Der.) içinde, *Türkiye Tarihi 1839-2010 Modern Dünyada Türkiye* (Z. Bilgin, Çev., Cilt 4, s. 171-193). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Koçak, C. (1995). Siyasal tarih (1923-1950). M. Tuncay, C. Koçak , H. Özdemir , & Boratav Korkut içinde, *Türkiye tarihi 4 : çağdaş Türkiye 1908-1980* (s. 85-154). İstanbul: Cem Yayınevi.

- Koçak, C. (2016). *Darbeler tarihi*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Kolcu, A. İ. (2008). *Edebiyat kuramları tanım, tenkit, tahlil*. Ankara: Salkım Söğüt Yayınları.
- Kökdemir, A. (1995). *Emine Işınsu (hayatı-şahsiyeti-sanatı-fikirleri-eserleri)* (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun.
- Küçük, Y. (1985). *Bilim ve edebiyat*. İstanbul : Tekin Yayınevi.
- Küçük, Y. (1985). *Planlama, kalkınma ve Türkiye*. İstanbul: Tekin Yayınevi .
- Küçük, Y. (1987). *Aydın üzerine tezler -3 1830-1980*. İstanbul : Tekin Yayınevi .
- Laçiner, Ö. (1975, Ekim). 12 mart olayı üzerine. *Birikim*, s. 14-34.
- Lukacs, G. (1975). *Çağdaş gerçekliğin anlamı* (C, Çapan, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Mahiroğulları, A. (2001). Türkiye'de sendikalaşma evreleri ve sendikalaşmayı etkileyen unsurlar. *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 2(1), s. 161-189.
- Mardin, Ş. (1990). Türkiye'de toplum ve siyaset makaleler 1. M. Türköne (Der.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (2016). *Türkiye'de toplum ve siyaset*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Meriç, C. (1992). *Jurnal I*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Meriç, C. (2008). *Kırk ambar cilt 1 rümu- ul edeb*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (1994). *Türk romanına eleştirel bir bakış 3*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2001). *Türk romanına eleştirel bir bakış 2*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2002). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Naci, F. (1990). *100 soruda Türkiye'de roman ve toplumsal değişme*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Naci, F. (2002). *Roman ve yaşam -eleştiri günlüğü III (1991-1992)-*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Naci, F. (2021). *Yüz yılın 100 Türk romanı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Oktay, A. (1986). *Toplumcu gerçekçiliğin kaynakları*. İstanbul: Bilim Sanat Felsefe Yayınları.
- Oktay, A. (1989). Türkçe'de Lukacs ve düşüncesinin etkisi. *Defter*(10), s. 10-29.
- Oran, B. (2009). *Türk dış politikası kurtuluş savaşından bugüne olgular belgeler yorumlar cilt 1:1919-1980*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Önder, A. (2020, Aralık). Adalet Ağaoğlu'nun Bir Düşün Gecesi romanında yaralı bir kadın sanatçı:Tezel. *Tarih Okulu Dergisi*(49), s. 4501-4530.
- Önkuzu Şahin, K. (2021, Mayıs 26). *541. bilgi şöleni: Işınsu*. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=vIwK-CywP38&t=5120s>.
- Özel, İ. (1995). *Waldo sen neden burada değilsin*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Özel, M. (1998). *Birey, burjuva ve zengin*. İstanbul: Kitabevi.
- Özkan, İ. (1982). Emine Işınsu'nun biyografisi. *Töre*(139), s. 43-47.
- Özkırımlı, A. (1977, Ocak). Tutkulu Perçem'den Şafak'a Sevgi Soysal'ın yazarlık çizgisi. *Birikim Dergisi*(23), s. 7-15.
- Pamuk, O. (2011). *Saf ve düşünceli romancı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, Ş. (2014). *Türkiye'nin 200 yıllık iktisadi tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Pernoud, R. (1991). *Burjuvazi* (M. A. Kılıçbay, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Polat, M., & Arabacı, İ. B. (2015). Emrullah Efendi ve Satı Bey'den günümüze: Eğitimde yenileşme sorunsalı. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(21), s. 35-43.
- Sağlam, S. (2006). Türkiyede iç göç olgusu ve kentleşme. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları*(5), s. 33-44.
- Sakaoğlu, N. (1992). *Cumhuriyet dönemi eğitim tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları .
- Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve kültür*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Soysal, S. (1982). *Yıldırım bölge kadınlar koğuşu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Soysal, S. (2001). *Yenişehir'de bir öğle vakti*. Ankara: Bilgi Yayınları.
- Soysal, S. (2012). *Şafak*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Sunar, L. (2018). *Değişim sosyolojisi: kavramlar kuramlar ve yaklaşımlar*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Sunar, L. (2018). Giriş: Türkiye'de tabakalaşma ve eşitsizliği tartışmak. L. Sunar içinde, *Türkiye'de tabakalaşma ve toplumsal eşitsizlik* (s. 1-32). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Sunar, L. (2018). *Türkiye'de toplumsal tabakalaşma ve eşitsizlik* (Cilt 2). (L. Sunar, Der.) Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Swartz, D. (2011). *Kültür ve iktidar- Pierre Bourdieu'nün sosyolojisi* (E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şahbenderoğlu, İ., & Soysal, F. (2018). *Sevgi Soysal tekliğin türküsü*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şeren, M. (2008). Köye öğretmen yetiştirme yönüyle Köy Enstitüleri. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 28(1), s. 203-226.
- Tiken, S. (2016, Temmuz). Tarık Buğra'nın Gençliğim Eyvah romanında anomi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*(28), s. 210-219.
- Topkaya, M. (2015). *12 Mart 1971 muhtırası'nın Türk romanına yansımaları* (Yayınlanmış Doktora Tezi). Trakya Üniversitesi, Edirne.
- Toprak, Z. (2017). *Türkiye'de yeni hayat (1908-1928)*. İstanbul : Doğan Kitap .
- Tufan, D. (2022, 11 28). *Ülkücü şehit Ertuğrul Dursun Önkuzu*. yozgatmedya.com.tr: <https://www.yozgatmedya.com.tr/ulkucu-sehit-ertugrul-dursun-onkuzu>.
- Tuna, Ş. G. (2006). 1960'lı yıllarda sınıf mücadeleleri. T. Kolektifi (Der.), *Türkiyey'i sınıf gereçeğiyle anlamak - Türkiye'de sınıfların algılanışı, temsili, sınıf çalışmaları ve sınıf kavramının kullanımına genel bakış* içinde (s. 193-203). İstanbul: SAV-TÜSAM.
- Turan, M. (2010). *12 Mart'ın Türk romanına yansımaları* (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Türkeş, A. Ö. (2000, Nisan). Romanda 12 mart suretleri ve 68 kuşağı. *Birikim Dergisi*, s. 80-85.

- Ünüvar, K. (2008). Türkiye Devrimci Gençlik Fedarasyonu (1970-1971). M. Gültekingil (Der.) içinde, *Modern Türkiye'de siyasi düşünce sol* (Cilt 8, s. 830-846). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Veeser, H. A. (1994). *The new historicism reader*. New York: Routledge.
- Weber, M. (1978). *economy and society: an outline of interpretive sociology*. (G. Roth, & C. Wittich, Dü) Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Yavuz, H. (1977). *Roman kavramı ve Türk romanı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Yavuz, H. (1987). *Yazın üzerine*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Yavuz, H. (1999). *Yazın, dil ve sanat*. İstanbul: Boyut Kitapları.
- Yıldırım, K. (2018). Türkiyede sınıflara tarihsel bir bakış: devlet ekonomisi ve sosyal sınıflar. L. Sunar, & L. Sunar (Der.) içinde, *Türkiye'de toplumsal tabakalaşma ve eşitsizlik* (Cilt 1, s. 53-98). İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Zürcher, E. J. (2000). *Modernleşen Türkiye'nin tarihi* (Y. S. Gönen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Ali Ramazan Tokalı

Lisans: İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı, 2003, İstanbul

İstanbul Üniversitesi, Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi, Sosyoloji, 2018, İstanbul

Yüksek Lisans: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, İstanbul

Doktora: İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Tarih ve Medeniyet Araştırmaları, 2025, İstanbul