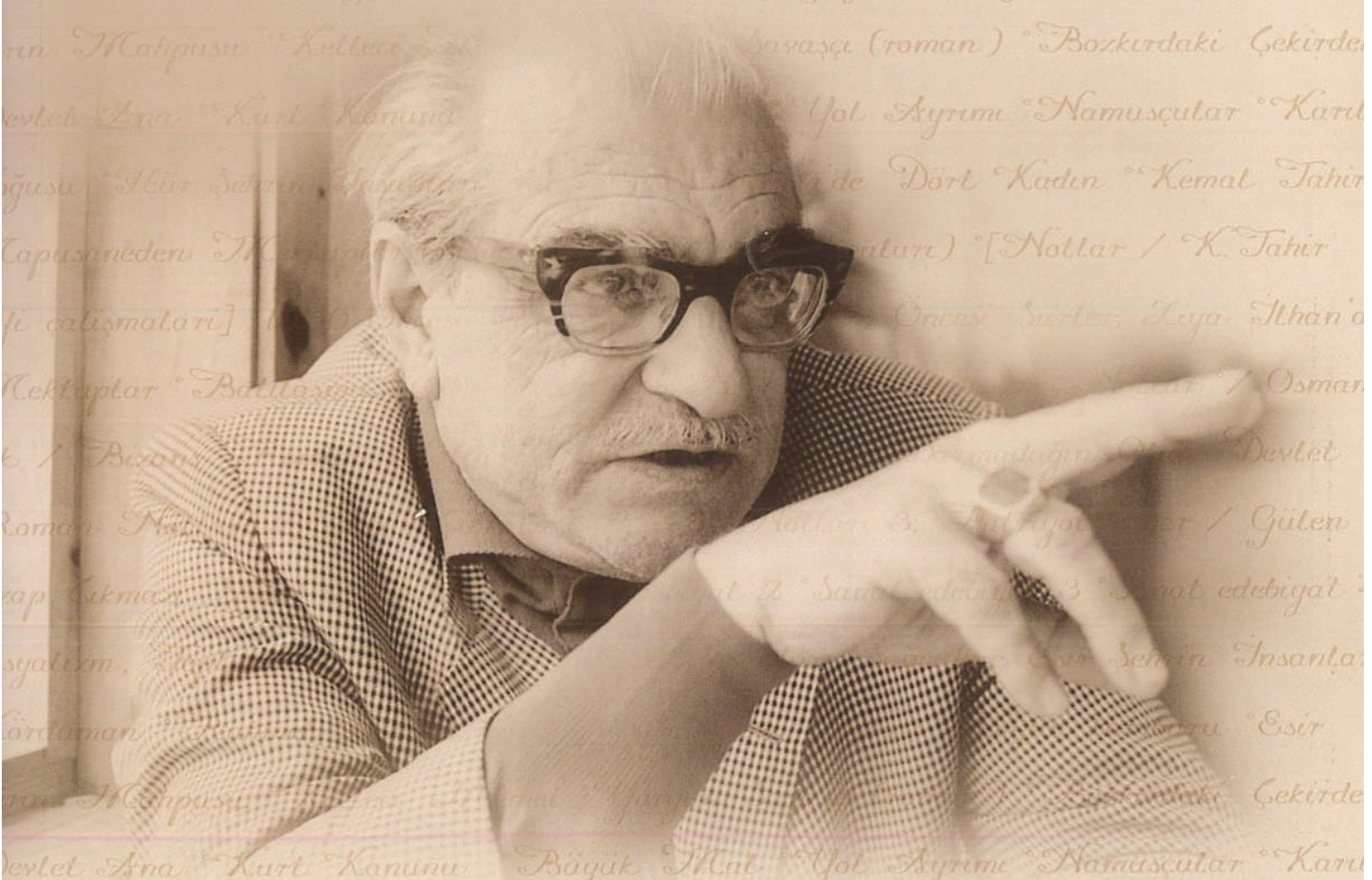


HECE

AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ YIL: 16 SAYI: 181 OCAK 2012

Türkiye'nin Ruhunu Arayan Aydın

KEMAL TAHER



181

SEÇKİN SEVİM

“KİŞİNİN DRAMI”NA KARŞI “TOPLUMUN DRAMI”

Kemal Tahir’in yaşamının ilk dönemindeki roman anlayışı, 19. yüzyıl klâsik gerçekçi Batı romanında olduğu gibi, “drama çatmış tek insana dayanır” (*Notlar/Sanat Edebiyat 1* 70). “Gerçekçi romanın biricik gerçeği[nin] insan dramı” (*Notlar/Sanat Edebiyat 2* 127) olduğunu ifade eden Kemal Tahir’e göre roman-
cının asıl amacı insanı anlamak olmalıdır. Çünkü “[y]ıgını anlamak insanı anla-
mak değildir. İnsanı anlamayınca yıgını anlıyorum sanmak, kendini aldatmak-
tır” (*Notlar/Sanat Edebiyat 4* 166).

Yine bu dönemde “insanların kişisel serüvenlerinin ana itici gücünü, yalnız-
ca ekonomik-sosyal baskılar[la] kabataslak açıklamayı yetersiz bul[an]” Kemal
Tahir, bireyin dramının şekillenmesinde bireysel psikolojinin, ekonomik ve
sosyal faktörlerden daha belirleyici olduğunu ifade etmiştir: “İnsan kendi tari-
hini, ekonomik-sosyal yasaların baskıları altında yapıyor ama, son hesaplaşma-
da, gene kendisi, kişisel özelliği, sorumluluğu içinde yapıyor. Yoksa, sanatta
çeşitlilik hemen de imkânsız olurdu” (*Notlar/Sanat Edebiyat 1* 69).

Yazar, “drama çatmış tek insan” tâbiriyle neyi kast ettiğini ise şu sözlerle
açıklamıştır:

[İ]nsan dramı, ancak, insanın kapana kısıldığı yerde vardır. Buradaki kısı-
tırılmışlık, bence, insanın dış itilmelerle yakalandığı bir tuzak değildir.
Daha çok kendi kişiliğindeki özelliklerle gelip girdiği bir kapandır. Ben-
ce, bu kapanın çıkış yolları sınıksız kapalı da değildir. Tersine, hemen her
şeyi açıktır. Hele başka insanlar için burada kapan bile söz konusu ola-
maz. (*Notlar/Sanat Edebiyat 1* 69)

Bu dram anlayışı, edebiyatımızda Kemal Tahir’e özgü bir roman kişinin
ortaya çıkmasına yol açmıştır. Fethi Naci’nin “Kemal Tahir insanı” olarak ni-
telendirdiği bu roman kişinin en belirgin özelliği ise kapana kısılmışlığıdır:

Kemal Tahir insanı, bana, hep kapana kısıtlanmış insan olarak görünür.
Değişik kişileri vardır Kemal Tahir’in, ama kişilerindeki ortaklaşa nite-
lik, kişilerini öbür romancıların kişilerinden ayıran, Kemal Tahir insanı
eden nitelik, onların, kendilerini saran, gitgide daralan bir çember için-
de, ne yapacaklarını bilmez bir duruma düşmeleri, bocalamaları, bir çı-
kar yol bulamayarak, sonunda, kendilerini toplum-dışı yapan hareketle-
re başvurmak zorunda kalmalarıdır. (“Orhan Kemal İnsanı” 67-68)

Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı* romanından önceki bütün yapıtları, "drama çatmış tek insana dayanan" roman anlayışının ürünüdürler. Yazarın yakın çevresindeki isimlerden biri olan Hulusi Dosdoğru da Kemal Tahir'in ilk dönemdeki yapıtlarını, "bireyin etrafında dönen" 19. yüzyıl klâsik gerçekçi Batı romanı çizgisindeki romanlar olarak nitelendirmiştir (402).

1960'lı yılların ortalarına doğru, Osmanlı tarihi hakkındaki politik yorumlarının değişmesiyle birlikte, yazarın roman anlayışı da kökten değişmiştir. Kemal Tahir, yaşamının ikinci döneminde, Osmanlı tarihi üstüne yaptığı araştırmalara dayanarak Batı'nın geçtiği tarihsel aşamalardan geçmemiş olan Türk toplumunda Batılı anlamda bireyin varlığından söz edilemeyeceğini, bu nedenle "gerçek Türk romanı"nın "kişinin dramı"na değil "toplumun dramı"na dayanması gerektiğini ileri sürmüştür (Aktaran Bozdağ, *Kemal Tahir'in...* 111).

Kemal Tahir'e göre bütün sınıfsal bağlarına rağmen Batı'da birey yalnızdır. Nitekim Batı romanı, bireyin yalnızlıktan kaynaklanan dramını anlatır (Aktaran Bozdağ, *Kemal Tahir'in...* 185). Oysa Doğu insanı, Batı'daki bireyin yalnızlıktan kaynaklanan dramını yaşamaz:

Doğulu insan, eğer deli değilse, kişisel dramı içinde uzun boylu yalnız kalamaz. (Farkına varsın varmasın, çok sıkıştığı yerde topluma sığınır, ya da toplum bilerek, ya da bilmeyerek sıkışmış kişinin imdadına yetişir) [...] Batıda drama düşmüş insan, sıkı sınıf bağlarına rağmen tek başına bırakılır. (*Notlar/Sanat Edebiyat 1* 205)

Sonuçta Kemal Tahir, "Batı-Doğu benzemezliği dolayısıyla Türk romanı[nın] gerek öz, gerek biçim bakımından başkalık göstermeye mecbur" olduğunu ileri sürmüştür (*Notlar/Sanat Edebiyat 1* 110). Yazara göre, bu nedenle Doğulu toplumların yapısı romancıyı toplumun ve toplumsallığın romanını yazmaya zorlar (*Notlar/Sanat Edebiyat 1* 111).

Kemal Tahir, Türk romancısının "toplumun dramı"nı işlemekle, "bütün Doğulu insanların dramını işlemiş ve dünya insanlık dramına çok önemli bir parçayı, öteki yarım parçayı eklemiş olaca[ğın] ileri sürmüştür" (Aktaran Bozdağ *Kemal Tahir'in...* 185). Yazara göre, "[b]uradaki eklenti o kadar büyüktür ki, artık burada, katkıdan bile söz edilemez. Buradaki olay, kayıp yarı parçanın bulunup yerine koyulmasıdır" (185).

Ne var ki Kemal Tahir, Türk romanında, 1945'lere kadar "toplumun dramı"nın değil, "kişinin dramı"nın ön plâna çıktığını ifade etmiştir. Yazar, bu tarihe kadar yazılan romanların yerli bir içerikten ve yerli renklerden mahrum, Batı özentisi kozmopolit yapıtlar olduğunu öne sürmüştür:

Her ne kadar bazı romanların üstünde "Millî Roman" yazısı görülürse de bu millî sözü roman kişilerinin ve romandaki yerlerin Türk adları taşıma-

sından başka bir anlama gelmez. Bunu ispatlayan nokta romanlarımızın batı romanları ile karşılaştırılarak öğülmesi ve yerilmesidir. (“Türk Romancısı Romanını...” 5)

Yazar; Halide Edip Adıvar, Reşat Nuri Güntekin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Halit Ziya Uşaklıgil gibi, Türk edebiyatının önde gelen yazarlarının yapıtlarını da söz konusu Batı özentisi kozmopolit roman anlayışının ürünleri olarak değerlendirmiştir.

Öncelikle ifade etmek gerekir ki, Kemal Tahir, “kişinin dramı”-“toplumun dramı” ayrımını tam olarak çözüme kavuşturamamıştır.

Sık sık, toplum yapımızın kendimize özgü olduğuna göre bu yapının içinde oluşan Türk insanının da, kölelik, feodalite, kapitalizm aşamalarından geçen Batı toplumlarının insanından farklı olacağını ve bundan ötürü romanda bu Türk insanını anlatmamız gerektiğini söylüyor. Bazen de bakıyoruz ‘Ben toplumun dramını işlersem kendi romanımı verebileceğim’ diyerek kişisel dramı dışlamaktan yana. Bazen de, ülkemizde ‘kişisel dram ile sosyal dram çok karışık, çok iç içe cereyan ediyordu’ diyerek ikisinin ayırlamayacağını işaret ediyor. (Moran, “Kemal Tahir’in...” 134)

Nitekim yazarın bir sohbet sırasında İsmet Bozdağ’a söylediği şu sözler, “kişinin dramı”na karşı “toplumun dramı”nı öne çıkarmak konusundaki tereddüdünü açıkça ortaya koymaktadır: “Belki Batının kişi dramına karşılık, ben toplumun dramını işlersem, kendi romanımı vereceğim. Bu söylediklerim, kesin kes doğrudur diye direnmem yok: Romanda yeni bir yol aramak benim için kesinkes doğrudur, diyorum” (Aktaran Bozdağ, *Kemal Tahir’in...* 111).

Öte yandan, Berna Moran’ın da ifade etmiş olduğu gibi “kişinin dramı”-“toplumun dramı” ayrımı yapay bir ayrımdır. Bu ikisini birbirinden ayırmak pek mümkün değildir. Nitekim Moran, Batı romanında “kişinin dramı”nın “toplumun dramı” ile iç içe geçmiş olduğunu dile getirmiştir:

Nedir burjuva romanında bireyin dramı dediğimiz şey? Çok genel çizgileriyle şöyle tanımlanabilir: Roman kahramanı başlangıçta bilgisizliği, deneyimsizliği, masumiyeti nedeniyle gerçeklik hakkında yanlış inançlar besler. Daha sonra geçirdiği deneyimler sonucu bu yanılsamadan uyanır ve sınıf ayrımının, paranın büyük rol oynadığı burjuva dünyasının kirli ve pis gerçekliğini öğrenir. Üstteki yaldız kazınınca alttaki âdi maden çıkar ortaya. Bu bilinçlenme ve olgunlaşma gerçi bir anlamda kişiseldir, ama yazarın yansıttığı gerçeklik toplumsaldır. (“Kemal Tahir’in...” 133)

Ayrıca Moran, Kemal Tahir’in iddiasının aksine, “kişinin dramı”nın ön plâna alınmasının, “toplumun dramı”nın ortaya çıkmasına engel olmayacağını, tam tersine “toplumun dramı”nı daha da belirginleştireceğini ifade etmiştir:

[R]omanın bir başkişisi olması, onun dramının toplumunkinden bağımsız kişisel bir dram olmasını gerektirmez. Tersine toplumun dramını meydana getiren çatışmadaki tarihsel güçlerin daha somut bir şekilde belirmesini sağlar. [...] Başka bir deyişle, roman kahramanında tanık olduğumuz iç çatışma (isterseniz bireyin dramı diyelim) onun kendini içinde bulduğu toplumsal güçlerin çatışmasını yansıtır. ("Kemal Tahir'in..." 135).

Moran'ın da ifade ettiği gibi, aslında tamamen yapay bir ayırım olan "kişinin dramı" ile "toplumun dramı" kategorileri arasındaki ayrımı geçerli varsayarak, Kemal Tahir'in "toplumun dramı" kavramına nasıl bir anlam yüklediğine daha yakından baktığımızda, roman sanatının özüne aykırı düşen bazı düşüncelerle karşılaşırız.

Öncelikle ifade etmek gerekir ki, Kemal Tahir, Doğu insanı-Batı insanı, Doğu romanı-Batı romanı gibi sınırları belirsiz, muğlak ve yoruma açık genel kategorilerle düşünce üretmiş bir yazardır. Bu anlamda, Kemal Tahir düşüncesinin en temel özelliği genellemeci ve standartlaştırıcı bir düşünce olmasıdır. Bu durum, genel olarak Kemal Tahir düşüncesinin en zayıf noktasını oluşturmaktadır. Nitekim Kemal Tahir'in düşünce sistematığına en ciddi eleştirileri yöneltmiş isimlerden biri olan Murat Belge de aynı noktaya dikkat çekmiştir: "Kemal Tahir'de [...], ne Batı, ne Doğu, gerçek Batı veya Doğu'ya benzemiyor. Bu kadar kurmaca, bu kadar ideoloji ve kompleks yüklü kavramlarla toplumsal bilim tartışılabilir, toplum üstüne nesnel sonuçlara varılabilir mi?" ("Olmayan Kutuplar Arasında" 9).

Söz konusu genellemeci ve standartlaştırıcı yaklaşım, doğal olarak yazarın roman kuramı konusundaki görüşlerini de etkilemiştir. Kemal Tahir'in öne sürdüğü "toplumun dramı" kavramı da bu türden genel bir kategoridir. Yazar, öncelikle Türk toplumunun yazgısını topyekün belirleyen bir dram öngörmektedir. "Toplumun dramı" olarak kavramsallaştırılan bu "standart dram", en genel anlamıyla Doğu-Batı çatışmasından ibarettir. Çünkü Kemal Tahir'e göre Türk toplumunun temel sorunu Doğu-Batı çatışmasıdır ve diğer bütün sorunların temelinde bu çatışma yatmaktadır. Diğer bir deyişle yazar, bütün Türk toplumu için geçerli kabul ettiği toplumsal dramın psikolojik sorunlardan değil, tarihsel-sosyolojik bir sorundan kaynaklandığını düşünmüştür. Zaten Kemal Tahir'e göre Türk toplumunu psikoloji yoluyla anlamak olanaksızdır. Çünkü Türk toplumunda "genel ve yaygın anlamıyla psikoloji yoktur" (İleri, *Hatırlıyorum: Kişiler, Zamanlar* 113).

Nitekim Türk romancısının bireyin değil, toplumun gerçekliğinin peşinde olması gerektiğini ileri süren Kemal Tahir, yaşamının ikinci dönemindeki roman-

larında, bireysel psikolojiyi ikinci plâna itmiştir. Yazar, yaşamının ikinci döneminde kaleme aldığı romanlarında, psikolojik çözümlemelerden özellikle kaçınmıştır. Örneğin *Yorgun Savaşçı* romanında, hayatı cephelerde geçmiş bir kuşağın temsilcisi olarak çizilen Cehennem Yüzbaşı Cemil karakterinin bireysel psikolojisi bilerek ihmal edilmiştir. *Yorgun Savaşçı*, başlangıçta Cehennem Yüzbaşı Cemil karakterinin romanı olarak başlar. Ancak yazar, romanı giderek I. Dünya Savaşı'ndan yenik çıkmış bütün yorgun İttihatçı subayların romanına çevirir. Eser, belli bir noktadan sonra, İttihatçı subayların romanı olmaktan da çıkar ve yüzyıllardır savaşmaktan yorulmuş bir milletin romanına dönüşür. *Yorgun Savaşçı* romanındaki söz konusu bu dönüşüm, aynı zamanda tarihsel söylemin edebî söylemin önüne geçtiği bir süreç olarak da değerlendirilebilir. Romanda Kurtuluş Savaşı öncesi mücadelelere dair bilgi aktarımının giderek daha çok yer bulması bu durumun bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

Ancak “her büyük sanatkâr[ın] mutlaka psikolog olmak mecburiyetinde” (*Notlar/Sanat Edebiyat* 2 211) olduğunu öne süren Kemal Tahir, iddia edildiğinin aksine, psikolojiyi bütünüyle göz ardı etmiş değildir. Bu bağlamda yazarın asıl önemseddiği bireysel psikoloji değil, sosyal psikolojidir:

Çocukluktaki libido birikimlerinin önemi, bunların tek kişilerde müstesna olaylar, özellikler meydana getirmesinde değil, belli bir tarih döneminde, belli ekonomik-sosyal toplulukların genel davranışlarındaki tekrarlanan insancıl ana kanunlardan birini, cinsel olayların toplumsal yaşayışa etkisini kalın çizgilerle belirlemesindedir. Değişik görüntülerle de olsa, sosyal psikoloji bakımından yaygın olarak tekrarlanmayan hiçbir olay, gerçek sanat için hiçbir değer taşımaz. (*Notlar/Sanat Edebiyat* 4 78)

Nitekim yazar, bütün Türk toplumu için geçerli standart bir psikoloji öngörmüş ve roman kişilerinin bireysel psikolojilerini cinselliğe indirgemıştır. Böylelikle Kemal Tahir, cinselliğe ağırlık vererek Türk toplumunun kolektif psikolojisini ortaya koymayı amaçlamıştır. Yazarın Sigmund Freud'un görüşlerini, “insan davranışlarının ardındaki temel itici güç cinsel dürtülerdir” şeklindeki genel-geçer yargı düzeyinde algılamış olması da söz konusu durumun önemli bir göstergesi olarak kabul edilebilir:

Gerçekçi romanda dram, -küçük büyük- ihtirasların bir yere takılması, çıkmaza girmesinden doğar. Bu takılan ihtiras cinsel isteklerimizden biri değilse, arkasında gene bu istekle ilgili bir itiliş mutlaka vardır. Canlı olanda cinsi istek zaman zaman ister istemez ağır basar. Gerçekçi romanda cinsel isteğin yerini daraltmak, kısırlığa yer açmaktır. (*Notlar/Sanat Edebiyat* 2 136)

Kemal Tahir'in roman kahramanlarının drama düşmesi de çoğu kez "kadın meselesi" yüzünden olur (Ergün, "Kelleci Memet" 263). Sonuçta, yazarın özellikle köyü anlatan romanlarında cinselliğe geniş ölçüde yer vermesi, birtakım sert eleştirilere neden olmuştur (Fethi Naci, "Kimse Kimseyi Sevmiyordu" 198; Özdemir, 'Sevgisizliğin Romancısı' 18). Yazarın romanlarındaki bu yoğun cinselliğin, bir tür "Kemal Tahir seksolojisi"ne yol açtığına dikkat çekilmiştir (Timur 187). Konur Ertop, ve Tarık Dursun K. gibi eleştirmenler ise, yazarın romanlarında cinselliğe yapılan vurgunun, okuyucunun hayvanî duygularını sömürmeye ve kolay okunmayı sağlamaya hizmet ettiğini ileri sürmüşlerdir ("Köy Edebiyatında Cinsellik" 81; "Aşkî, edebî, cinaî..." 7). Oysa Kemal Tahir, cinselliği, Türk toplumunun gerçeğinin çok önemli bir parçası olarak görmekteydi.

Öte yandan, yazarın büyük ölçüde sosyal psikolojiye dayandığı "toplumun dramı" kavramını, Dostoyevski'nin roman konusundaki yaklaşımından ilham alarak ortaya atmış olduğunu görüyoruz. Kemal Tahir, Mehmet Seyda'nın düzenlediği ve daha sonra *Türk Romanı* adıyla kitaplaştırılan açık oturumda, Dostoyevski'nin "bir Batılı ile yaptığı tartışmada" söylediği şu sözlerle dikkat çekmiştir: "Biz sizin bütün kültürünüzü romanda tekniğinizi aldık, biliyoruz. Bunun üzerine Rus dehasını koyduk!". Belki de Rus romanını belirleyen, bu özelliktir, yâni özdeki benzemezliği yapan Rus dehası" (). Buna karşılık Kemal Tahir de, Batı'dan roman tekniğini alıp ona Türk dehasını koymayı amaçlamıştır: "Rus milletin dehasını getirdik diyor. Şimdi biz isteriz ki, varsa böyle bir şey, Türk dehasını getirelim." (Seyda, *Türk Romanı* 42). Yazar, bu işin gerçekleştirilebilmesi için, tıpkı Batı edebiyatında olduğu gibi, Türk edebiyatında da romanın masala ve hikâyeye dayandırılması gerektiğini ileri sürmüştür: "Batı romanı nereden kaynaklanmış? Masaldan, halk hikâyesinden mi? Tamam! Benim de masalım var, halk hikayem var... Öyleyse romanımı oturtacağım temel var bende" (Aktaran Gülendamlar, "Geleneksel Anlatım..." 8).

Bu bağlamda Oğuz Atay'a göre Kemal Tahir, edebiyatımızda, roman geleneği ile millî kültür geleneğinin birbirinden ayrı olduğu gerçeğinin farkına varmış tek romancıdır ("Kemal Tahir ve..." 6). Atay, Kemal Tahir'in roman anlayışını değerlendirdiği "Kemal Tahir ve Roman Geleneğimiz" başlıklı makalesinde bu düşüncesini şu sözlerle dile getirmiştir:

Kültür geleneği her millet için farklı yollar izler; sanatçı da bu değişik yolu bulamazsa başka kültürlerin taklitçiliğinden kurtulamaz. Kemal Tahir bunu çok iyi anlamıştı; belki de bunu gerçek anlamıyla kavrayan tek romancımızdı. Roman geleneği ise daha farklı özellikler taşıyor bir bakıma: Bütün sanatların evrenselliği gibi roman sanatı da bütün insan-

lığın malıdır, dolayısıyla roman geleneği de bütün romancıların malıdır. Kemal Tahir bu gerçeği de bütün derinliğiyle sezmiş ve benimsemiştir. [...] Kemal Tahir, Batı roman geleneğini bütün ayrıntılarıyla kavramış bir yazardı ama roman malzemesinin ve felsefesinin Türk kültürüne dayanması gereğini de aynı kuvvetle duyuyordu. (6)

Millî kültür geleneği ile roman geleneği arasındaki ayrımın farkında olması, Kemal Tahir'i kendi dönemindeki edebiyatçılar arasında ayrıcalıklı bir konuma yükseltmiştir. Ne var ki yazar, böyle bir farkındalığın avantajını iyi kullanamamıştır. Kemal Tahir'in hatası, Batı'da ortaya çıkmış bir edebî tür olan romanın tür konvansiyonlarını zorlayarak, bir anlamda "anti-Batı roman" olarak da nitelendirilebilecek bir "Türk romanı" oluşturmaya çalışmış olmasıdır. Burada söz konusu olan yeni bir roman tekniği arayışı değil, yeni bir format arayışıdır. "Kişinin dramı"na karşı "toplumun dramı" kavramının ortaya atılmış olması da bu yaklaşımın bir sonucudur. Oysa ki Kemal Tahir'in ilham aldığı Dostoyevski, "Rus toplumu, geçmiş olduğu tarihsel süreçler ve sosyo-ekonomik yapısı itibarıyla Batı toplumlarından farklı bir toplumdur. Bu nedenle bizim toplumumuzda henüz Batı'daki anlamda birey ortaya çıkmamıştır" diye akıl yürütse ve romanlarını da bu görüş doğrultusunda "bireyin dramı"na değil de "toplumun dramı"na dayandırmaya çalışsaydı, dünya edebiyatı *Suç ve Ceza* (1867), *Budala* (1868) ve *Karamazof Kardeşler* (1878-1880) gibi başyapıtlardan mahrum kalacaktı. Diğer bir deyişle Dostoyevski, Kemal Tahir'in düştüğü hataya düşmemiş; Batı romanına alternatif bir "Rus romanı" oluşturmaya çalışmamıştır.

Bu bağlamda, yazarın yakın çevresinde bulunmuş ve onun düşüncelerinden etkilenmiş bir sanatçının ortaya koyduğu pratiği değerlendirmek ilginç olacaktır. Kemal Tahir'in özgün bir Türk romanı oluşturma konusundaki görüşlerinden etkilenen yönetmen Atıf Yılmaz, Türk sinemasına özgü bir sinema dili oluşturmak istemiştir. Yılmaz, geleneksel seyir sanatları olan Karagöz ve minyatürün iki boyutlu dünyasından yola çıkarak Türk sinemasının da iki boyutlu bir görsel estetiğe sahip olması gerektiği sonucuna varmıştır. Nitekim Yılmaz, *Yedi Kocalı Hüzmüz* (1972) filminde, geleneksel seyir sanatlarındaki iki boyutlu görsel estetiği esas alan bir "yerli sinema dili" oluşturmaya çalışmıştır. Bunun için söz konusu filmde, ışıklandırmayı iki boyutlu bir etki yaratacak şekilde kullanmış, sahne içi oyuncu yerleştirimini ve mizansenini de üçüncü boyut illüzyonunu ortadan kaldıracak şekilde uygulamıştır. Yılmaz, bütün filmi, geniş alan derinliği imkânı sağlayan ve insan gözüne en yakın bakış açısını veren 40 milimetre objektifle çekmiştir. Dekor ve kostümler de filmin iki boyutlu görsel estetiğine uygun düşecek şekilde ayar-

lanmıştır. Ayrıca, oyuncuların jest ve mimiklerini gerçekçi sinema anlayışına ters düşecek abartılı bir tarzda kullanmaları ve böylelikle “biraz kukla gibi” oynamaları sağlanmıştır (“Atıf Yılmaz’la Söyleşi” 276).

Oysa ki sinemayı diğer sanatlardan ayıran en temel özelliği, gerçeklik izlenimini en güçlü şekilde yaratabilen sanat dalı olmasıdır. Diğer bir deyişle, perdede gerçek yaşamdakine benzer bir üçüncü boyut izlenimi yaratılması, sinema sanatının vazgeçilmez özelliklerindendir. Bu nedenle, aydınlatma, sahne içi oyuncu yerleştirimi, mizansen, ses ve dekor gibi unsurlar, öncelikle perdede güçlü bir üçüncü boyut izlenimi oluşturmak için kullanılır. Bu yüzden ki Atıf Yılmaz’ın “yerli bir sinema dili” yaratma çabası, sinema sanatının doğasına aykırı bir zorlamadan öteye geçememiştir.

Dolayısıyla, Atıf Yılmaz’ın oluşturmaya çalıştığı iki boyutlu sinema dili, öncelikle güçlü bir üçüncü boyut izlenimi yaratmayı amaçlayan sinema sanatının doğasına nasıl aykırı düşmüşse, Kemal Tahir’in “kişinin dramı”na karşı “toplumun dramı”nı ön plâna çıkaran roman anlayışı da her şeyden önce bireyi anlatan roman sanatının doğasına aykırı düşmüştür. Oysaki Ahmet Hamdi Tanpınar’ın da ifade ettiği gibi, “[b]ir romanda anlatılabilecek şeyin azamisi ferttir, muayyen bir cemiyetin muayyen bir zümresinin muayyen bir tarihi onda yaşamış olan ferdi ve bu fert de bizzat romancının kendisidir” (“Bizde Roman II” 50).

Bu bağlamda, Kemal Tahir’in “kişinin dramı”na karşı “toplumun dramı”nı ön plâna çıkardığı yapıtlarındaki roman kişileri, psikolojik derinlikleri olmayan, inandırıcılıktan yoksun karton karakterler olarak nitelendirilmiştir. Ne var ki, roman kişilerinin zayıflığı yalnız Kemal Tahir romanının değil, bütün Türk romanının en önemli sorunlarından biridir:

Romancılarımız bireylerin serüveni, kişisel dramlarıyla ilgilenmemektedir. Toplumsal yaşantı, toplumdaki gelişim ve değişimler üzerinde durmaktadır daha çok. Toplumun portresini çizmeyi amaçlar. Bunun içinde belirli bir özelliğini yakaladığı kişiyi bu amacını gerçekleştirmede bir araç gibi kullanıyor. Doğal olarak romanındaki kişiler de roman kişisi olmaktan çok, bir araç bir açıklama ögesi görevini görüyor. (Özdemir, “Romanımızda İnsan Ögesi” 189)

Fethi Naci de “Roman Sorunları, Toprak Sorunları” başlıklı makalesinde Türk romanında birey sorunuyla ilgili dikkat çekici değerlendirmeler yapmıştır. “Bireyi savsaklayarak belki başka şeyler yapılabilir, ama roman yazılmaz” diyen Fethi Naci, toplumsal uyanışı sağlamak ve işçileri bilinçlendirmek için roman yazarların bu ulvî amaçlar uğruna asıl işlerinden, yani romancılıktan ödün verdiklerini ifade etmiştir. Oysa Fethi Naci’ye göre, edebiyatçıların

işi ülke sorunlarına çözüm getirmek değil, roman yazmaktır. Kaldı ki “[b]ir romancı, roman sorunlarına çözüm getirmeden, toplumsal sorunlara çözüm getiremeyeceğini aklından çıkarmamak zorunda[dır]” (17).

Türk romanında bireysel psikolojinin ikinci plâna atılması, buna karşılık toplumsal sorunların ön plâna alınması sorununa daha “evrensel” bir perspektiften yaklaşıldığında, Frederic Jameson’ın, aslında bütün üçüncü dünya edebiyatının bir tür “ulusal alegori” olduğu iddiası akla geliyor. Jameson’a göre, özel hayata ve bireysel psikolojiye önem veren üçüncü dünya metinleri bile, bu ülkelerin içinde bulunduğu sosyo-kültürel ve siyasal koşulların gereği olarak bir tür ulusal alegori biçimini almaktadırlar (69). Öte yandan Murat Belge de Jameson’ın üçüncü dünya ülkelerinin edebiyatının bir tür ulusal alegori olduğu iddiasına katılmaktadır:

Seksenlerden bu yana Türkiye’de herkesten çok sözünü ettiren “yeni” yazarlar, Orhan Pamuk ve Latife Tekin, Jameson’ın “ulusal alegori” dediği kategoriye pekâlâ uyan romanlar yazdılar. Ama daha önceki yazarlarda da bu eğilim vardı- örneğin, Yaşar Kemal’de veya Oğuz Atay’da ve hattâ Adalet Ağaoğlu’nun bazı romanlarında. Daha eskilerde de var bu eğilim. [...] Daha Ahmed Midhat Efendi’nin *Rakım Efendi ile Felatun Bey*’inden başlayarak, bu alegorinin Doğulu ve Batılı değerleri belli olmuş ve sonraki yazarlar da bu damardan bir hayli beslenmişlerdi. (“Üçüncü Dünya Ülkeleri ...” 69)

Bu bağlamda, Murat Belge’ye göre, özellikle yaşamının ikinci döneminde kaleme aldığı romanlarında, Osmanlı Devleti’nin kuruluş ve çözülme dönemleri ile Cumhuriyet’in ilk dönemlerini resmî ideolojiye alternatif bir bakış açısıyla yeniden yazmayı deneyen Kemal Tahir’in yapıtları, bir “ulusal alegori dizisi” olarak nitelendirilebilir:

Bir resmî tarih var, o ülkenin iktidarda bulunan güçlerinin ihtiyaçlarına göre oluşturulmuş ve dolayısıyla bir yazarın kendi toplumunun tarihini derinlemesine kavrama ihtiyacına cevap vermiyor. Bu durumda yazar başka -ve resmî teoriyle mücadele halinde olan- bir açıklama tarzına yöneliyor. Çoğu üçüncü-dünyalı aynı seçmeyi yaparak Marksizm’e bu şekilde başvurmuş, bunların çoğu da orada kalmıştır. Ama Kemal Tahir onunla da yetinmeyerek, *Devlet Ana* ile birlikte, kendi teorisini geliştirmeye başladı. Bunu izleyen romanları, *Yorgun Savaşçı*, *Kurt Kanunu*, *Büyük Mal* v.b. oluşan yeni teoriye göre ülke tarihinin belirleyici dönemlerinin açıklandığı bir tür “dizi” oldular. Bütün bu eserler bir bakıma bir “ulusal alegori” olarak ele alınabilir. (“Üçüncü Dünya Ülkeleri ...” 73)

Türk romanının “toplumun dramı”na yaslanması gerektiğini ileri süren Kemal Tahir’in bu konudaki görüşlerini, 28 Kasım 1971 tarihli *Milliyet* gazetesinde “Türk Romanı ve Toplum Gerçekleri” başlığıyla yayımlanan açık oturumda daha etraflıca dile getirmiş olduğunu görüyoruz. Söz konusu açık oturuma katılan edebiyat tarihçisi Mehmet Kaplân, yazarın, Türk romanının 1940’lı yılların ortalarına kadar, “toplumun dramı”nı değil “kişinin dramı”nı esas aldığı ve yerli gerçeklere dayanmadığı iddialarına karşı çıkmıştır. Kaplân’a göre, Türk romanında başlangıçtan beri toplumsal sorunlar bireysel psikolojiden daha öncelikli olmuştur:

Türk romanının Ahmet Mithat Efendi’den bugüne gelinceye kadar hâkim tarafı sosyal tenkittir. Medeniyet değişmesi bakımından bu zaruridir: Eski bir medeniyet tenkit ediliyor. Yeni insan tipleri, yeni sosyal meseleler ortaya çıkıyor. Türk romanı son derece sosyal muhtevası olan bir romandır. Fakat sosyal meselelerin derin bir şekilde ele alındığına pek kani değilim. Sosyal meseleler ele alınırken insan fert olarak biraz unutuluyor; geniş çerçeve içersinde ele alınıyor. (“Türk Romanı ve...” 2)

1950’lere kadar Türk romanında Doğu-Batı meselesinin ön plânda olduğunu dile getiren eleştirmen Berna Moran da, Mehmet Kaplân’la aynı görüştedir. Moran’a göre 1950’lere kadar Türk romanında iki çizgiden söz edilebilir: “Birinci çizgiyi bir düşünce kalıbına dökülen, toplumsal sorunlara dönük romanlar; ikinci çizgiyi, bireyler arası ilişkiye ve dolayısıyla bireyin iç dünyasına dönük dramatik romanlar oluşturur” (“Batılılaşma Sorunu ve...” 63). Berna Moran, Türk romanındaki hâkim eğilimi oluşturan birinci çizgideki romanlarda, en önemli toplumsal sorunlarımızdan biri olan batılılaşma konusunun Türk romanının ana sorunsalını oluşturduğunu ve bu sorunsalın romanın kuruluşunu ve tiplerini de büyük ölçüde belirlediğini ifade etmiştir. Moran’a göre, Türk romanında ikinci çizgiyi temsil eden romanlarda, diğer bir deyişle Halit Ziya Uşaklıgil gibi, kişisel psikolojiye eğilen yazarların yapıtlarında bile batılılaşma sorununun izlerini görmek mümkündür (“Türk Romanı ve...” 19).

Moran, Kemal Tahir’in iddiasının aksine, Türk romanındaki ikinci çizgiyi oluşturan, yani “bireye ve bireyler arası ilişkiye dönük” romanların birinci çizgideki romanlara nazaran daha az sayıda olduğunu ifade etmiştir (“Batılılaşma Sorunu ve...” 64-65). Moran, ayrıca, Kemal Tahir’in Türk romancılarının 1945’lere kadar Türk toplumunun sorunlarına duyarsız oldukları iddiasına da karşı çıkar:

Türkiye’de, sorunları burjuva toplumundan kaynaklanan bireyin romanı gerçekten de yazılamazdı, ama gerçekliği farklı olan bir toplumun

sorunlarından kaynaklanan romanlar yazılabilirdi. Nitekim [...] romanı Batı'dan alan yazarlarımızın çoğu, burjuva toplumunun kendine özgü sorunlarını ve bireyinin dramını değil, Türkiye'nin toplumsal gerçekliğini oluşturan Batılılaşmanın sancılarında kaynaklanan konuları işlemişlerdir. Bir kültür bunalımındaki toplumun değerler kargaşasına eğilen yazarlarımızın kullandıkları tipler sınıfları değil, Doğu ve Batı'yı temsil ederler. ("Kemal Tahir'in..." 134)

Moran'a göre "[y]azarlarımızın başarılı olup olmadıkları ayrı bir sorundur; ve başarısızlıklarının nedenini Batı toplumundaki bireyin dramını kopya etme çabasında aramak yanlış sonuçlara sürükler bizi" (134). Öte yandan, "Kemal Tahir'in ve onun görüşünü savunanların 1950'den önceki Türk romanının karakterleri Türk değil, Batı romanından kopya edilmiş kişilerdir iddiası[nı] olsa olsa yanlış bir genelleme" (134) olarak nitelendiren Moran'a göre, "Rakım Efendi, Bihruz, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın tipleri, *Kiralık Konak*'ın Naim Efendi'si vb. Türk toplumunun ürünü insanlardır ve adlarını değiştirmekle onları Batılı yapamazsınız" (134).

Bu bağlamda, 1950'lere kadarki Türk romanında "kişinin dramı"ndan çok "toplumun dramı"nın ön plâna çıktığını söylemek daha doğru olacaktır. Nitekim Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* (1896) ile *Aşk-ı Memnu* (1900), Mehmet Rauf'un *Eylül* (1901) gibi romanlarının azınlıkta oluşu da, Türk edebiyatında "toplumun dramı" yerine "kişinin dramı"nın ön plâna çıkararak romanların azınlıkta olduğunu göstermektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın modernist bir edebiyat estetiğinin ürünü olan *Huzur* (1949) romanı bile, Doğu-Batı sorunu, kültürel yozlaşma, geri kalmışlık gibi yaklaşık iki yüz yıldır entelektüel gündemimizi oluşturan sorunların yoğun olarak ele alındığı bir roman olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla, Kemal Tahir'in iddiasının aksine, 1945'lere kadarki Türk romanında toplumsal sorunların kişisel sorunların önüne geçtiğini söyleyebiliriz. Nitekim bu durumun, edebiyatımızdaki hikâyeye ve roman karakterlerini, psikolojik derinlikleri olmayan, inandırıcılıktan yoksun karton karakterler hâline getirdiği ifade edilmiştir. Benzer değerlendirmeler, 1950 sonrasındaki toplumcu gerçekçi Türk romanı için de yapılmıştır.

Öte yandan Ahmet Hamdi Tanpınar, tatmin edici edebî standartlarda bir Türk romanının ortaya çıkmamış olmasını Kemal Tahir'den daha farklı nedenlere bağlamıştır. Tanpınar, öncelikle, bir Türk romanının varlığından söz edilebileceği görüşündedir:

Şüphesiz ki, bir Türk romanı vardır ve hem de kendi cemiyetimiz içinde kalmakla beraber, oldukça geniş bir okuyucu kalabalığına hitap eder; hattâ bu okuyucu kalabalığıyla bu romanın yazıcıları arasında

karşılıklı bir tesir bile vardır. Bununla beraber, garp dillerinden birini bilen, yabancı ülkelerde bu sanatın verdiği iyi örnekleri okuyan ve hayat üzerinde az çok fikir sâhibi olan okur-yazarlarımızın büyük bir zevkle tattığı bir romanı henüz yoktur. (“Bizde Roman I” 45)

Tanpınar, Batı etkisinin “gerçek Türk romanı”nın ortaya çıkmasını önlediği iddiasını ise inandırıcı bulmaz:

Dünyanın hangi sanat hareketi, başka bir sanatın, başka bir dil ve âlemin tesiriyle başlamamıştır? [...] Hemen her milletin edebiyatında, her devirde hariçten gelen bir aşının tesiri altında yeni bir hamlenin tesiri görülür. Bizde ismi çok geçtiği için Dostoievsky’yi alalım: Şüphesiz ki, ihtilâlden evvelki Rus cemaatini, Rus insanını bu romancı kadar anlatan muharrir pek azdır. [...] Üstelik, garp düşüncesinin istilâsına rağmen, Rus kalma cereyanının en belli başlı mümessili idi. Halbuki bu muharririn eserlerinin asıl büyük temi, üzerinde o hepimizi kavrayan kahramanlarının mulajını yaptığı büyük model hariçten geliyordu. (“Bizde Roman I” 46-47)

Tanpınar’a göre, edebî yetkinlik açısından Batı romanını aratmayacak bir Türk romanının gelişmemiş olmasının üç temel nedeni vardır. Bunlardan birincisi, Türkiye’deki edebiyat ortamının kısırlılığıdır:

Bir memlekette bir sanat nev’inin tek başına inkişafını yapabilmesi imkânı yoktur. Ona müsait vasatı verecek bütün bir edebiyat hayatının bulunması lâzımdır. Türk romanı münferit eserler şeklinde kaldıkça ilerlemesi güç bir şeydir. Bizde belki bir romanı yazmak için her şey vardır. Fakat romancıyı beslemek için bütün bir memleket hayatını birden kavrayan o elektrikli edebiyat havası yoktur. Sanat hayatımız evvelâ dağınık, sonra fakirdir. (“Bizde Roman II” 50)

Tanpınar, Türk edebiyatında romanın gelişmemiş olmasına ikinci neden olarak, düşünce hayatının fakirliğini gösterir: “[F]ikir hayatımız gündelik gazetelerin elindedir. Bu biraz da yok demektir. Böyle bir edebiyat âleminde romancının ve sanatkârların işindeki ağırlığı tasavvur etmek kolaydır. Arada mutavassıt olmadığı için her şeyi kendisi yapmak mecburiyetindedir (51).

Tanpınar’a göre üçüncü neden “daha maddîdir; romancılık meslek olmamıştır. Bir memlekette tam bir roman vücûda gelmesi için bu sanatın onunla uğraşanı geçindirmesi lâzımdır. Bizde roman gazeteciliğin bir şubesidir” (52).

Peki Kemal Tahir’in “kişinin dramı”na karşı “toplumun dramı”nı ön plâna çıkarma düşüncesi, yazarın kendi roman pratiğini ne şekilde etkilemiştir? Kemal Tahir’in *Yorgun Savaşçı*’dan itibaren yazdığı bütün romanlar, bir protagonistten yoksun, kalabalık bir roman kişisi kadrosunu ön plâna çıkaran ro-

manlar olmuştur. Ancak sadece bu noktayı göz önünde bulundurarak, Kemal Tahir'in ikinci dönemde yazdığı romanların edebî değer taşımadığını söylemek acele verilmiş bir hüküm olacaktır. Öte yandan, bu romanlarda tarihsel söylemin edebî söylemi bastırdığı, ikinci plâna attığı da yadsınamayacak bir gerçektir. Bununla birlikte, roman tekniğini çok iyi bilen Kemal Tahir'in, çatışma oluşturma, gerilim yaratma, karakter çizme ve özellikle diyalog yazma gibi konulardaki ustalığı, yazarın yapıtlarının "edebiyat dışı" olarak değerlendirilmesine izin vermez.

Sonuçta Kemal Tahir, Batı medeniyetiyle birlikte Batı romanını da reddetmektedir. Bu bağlamda, yazarın "toplumun dramı"nı ön plâna çıkardığı romanlarının, Batı romanı kalıplarıyla değerlendirilemeyeceği kabul edilip bu yapıtları "Türk romanı" olarak nitelendirsek bile, yazarın "Türk romanı" tâbirindeki "roman" sözcüğünün ancak itibârî bir anlamı olduğunu ifade etmek gerekir.

KAYNAKLAR

- Atay, Oğuz. "Kemal Tahir ve Roman Geleneğimiz". *Ekonomi Politika* (20 Nisan 1976): 6.
- Belge, Murat. "Olmayan Kutuplar Arasında". *Radikal* (18 Şubat 2001): 9.
- . "Üçüncü Dünya Ülkeleri Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bir Bakış". *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998: 65-74.
- Bozdağ, İsmet. *Kemal Tahir'in Sohbetleri*. İstanbul: Emre Yayınları, 1995.
- Dosdoğru, Hulûsi. *Batı Aldatmacılığı ve Putlara Karşı Kemal Tahir*. İstanbul: Tel Yayınları, 1974.
- Ergün, Mehmet. "Kelleci Memet". *Yeni Dergi* 99 (Aralık 1972): 261-69.
- Ertop, Konur. "Köy Edebiyatında Cinsellik". *Hürriyet Gösteri* 25 (Aralık 1982): 81.
- Fethi Naci (Kalpakçioğlu). "Kimse Kimseyi Sevmiyordu". *Yeni Dergi* 72 (Eylül 1970): 193-199.
- . "Orhan Kemal İnsanı". *Yeni Ufuklar Eleştiri-Deneme* 2 (Nisan 1960): 67-69.
- . "Roman Sorunları, Toprak Sorunları". *Milliyet Sanat* 245 (30 Eylül 1977): 17.
- Gülendam, Ramazan. "Geleneksel Anlatım Tarzının 'Devlet Ana'daki Yansımaları". *Dergâh* 111 (Mayıs 1999): 8-10, 22.
- İleri, Selim. *Hatırlıyorum: Kişiler, Zamanlar*. İstanbul: Altın Kitaplar, 1985.
- Özdemir, Emin. "'Sevgisizliğin Romancısı'". *Varlık* 757 (Ekim 1970): 18.
- Jameson, Frederic. "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism". *Social Text* # 15 (Fall 1986): 65-88.
- Kakıncı, Tarık Dursun. "Aşkî, Edebî, Cınaî, Tarihî ve Şehvî Roman". *Milliyet* (14 Ekim 1969): 8.
- Kaplân, Mehmet. "Türk Romanı ve Toplum Gerçekleri". [Açık Oturum]. *Milliyet* (28 Kasım 1971): 2, 7.
- Moran, Berna. "Batılılaşma Sorunu ve Türk Romanının Bazı Özellikleri". *Hürriyet Gösteri* 4 (Mart 1981): 63-65.

- . “Kemal Tahir’in Roman Anlayışı”. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1997. 130-140.
- . “Türk Romanı ve Batılılaşma Sorunsalı”. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999. 9-20. Özdemir, Emin. “Romanımızda İnsan Ögesi”. *1973 Sinan Yıllığı Düşün/Sanat Edebiyat*. Haz. Hayati Asilyazıcı. İstanbul: Y.y.y., 1973. 186-93. Seyda, Mehmet, haz. *Türk Romanı*. İstanbul: Tekin Yayınevi, 1969. Tahir, Kemal. *Notlar/Sanat Edebiyat 1*. Haz. Cengiz Yazoğlu. Cilt 1. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1989.
- . *Notlar/Sanat Edebiyat 2*. Haz. Cengiz Yazoğlu. Cilt 2. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1989.
- . *Notlar/Sanat Edebiyat 4*. Haz. Cengiz Yazoğlu. Cilt 4. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1990.
- . “Türk Romancısı Romanını Yazarken Yazı Dilimizi De Kurtarmak Ödevindedir”. [Söyleşi]. *Ulus* (11 Ağustos 1967): 5. Tanpınar, Ahmet Hamdi. “Bizde Roman I”. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998.
- . “Bizde Roman II”. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998. Timur, Taner. *Osmanlı-Türk Romanında Tarih Toplum ve Kimlik*. İstanbul: Afa Yayınları, 1991. Yılmaz, Atıf. *Söylemek Güzeldir*. “Atıf Yılmaz’la Söyleşi. Söyleşiyi yapan Sami Şekeroğlu. İstanbul: Afa Yayınları, 1995. 274-287.