KENAN HULUSİ KORAY'IN HAYATI VE ESERLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Onur AKBAŞ

(Doktora Tezi)

Eskişehir, 2020

KENAN HULUSİ KORAY'IN HAYATI VE ESERLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Onur AKBAŞ

T.C.

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

DOKTORA TEZİ

Eskişehir, 2020

T.C.
ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTİSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

.....’nın “.....
…….....”
başlıklı Doktora Tezi .../.../20.. tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek “Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği”nin ilgili maddeleri uyarınca, ... Anabilim/Anasanat dalında Doktora/Sanatta Yeterlik tezi olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı Adı Soyadı	**İmza**
Üye (Tez Danışmanı) :	**.....**	
.....		
Üye :	**.....**	
.....		
Üye :	**.....**	
.....		
Üye :	**.....**	
.....		
Üye :	**.....**	
.....		

.....
Enstitü Müdürü

……/……/….

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin/projenin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Onur AKBAŞ

ÖZET

KENAN HULUSİ KORAY'IN HAYATI VE ESERLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

AKBAŞ, Onur

Doktora- 2020

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. İbrahim Şahin

Kenan Hulusi Koray, Yedi Meşale topluluğunun tek nesir yazarı olarak bilinir. Oysa topluluğun etkisinde yazdığı ilk nesirleri şiirsel özelliğe sahiptir. Bu özellikteki metinleri kelime seçimi ve anlam yoğunluğu bakımından Yedi Meşale topluluğunun edebi anlayışını yansıtır. İlk dönem mensur şiirleri ve hikâyeleri, bireysel konuları kapsayan metinlerdir. Bu metinler söz sanatlarının ve alegorik anlatımın güçlü olduğu metinlerdir. Bu ilk dönem eserlerde lirik bir anlatım kendisini gösterir. Kenan Hulusi Koray, gazeteciliği döneminde "Vakitçiler" ve "Sadri Ertem" etkisinde toplum içinde kadın, sosyal meseleler, modernleşme, köy hayatı gibi sosyal yönü ağır basan hikâyeler yazmaya başlamıştır. Koray, bu süreçte daha çok realist veya naturalist bir bakış açısını tercih eder. Edebiyat hayatındaki bütün bu değişmelere rağmen onun eserlerinin tamamında sanat ön plandadır.

Bu çalışmada, Kenan Hulusi Koray'ın sanat görüşü, ortaya koyduğu metinler üzerinden değerlendirilmeye çalışılmıştır. Tezin ilk bölümünde, Kenan Hulusi Koray'ın kendi döneminde ortaya konulan çalışmalardan yola çıkılmıştır. İkinci bölümde Kenan Hulusi Koray'ın metinlerinde onun sanat görüşlerinin izleri irdelenmiştir. Tezin son bölümü ise Kenan Hulusi Koray'ın köy, kadın, Anadolu, modernleşme gibi meselere yaklaşımını ihtiva eder.

Anahtar Kelimeler: Yedi Meşale, Kenan Hulusi Koray, Hikâye, Roman, Realism, Gazetecilik

ABSTRACT

A SURVAY ON THE LIFE AND WORKS OF KENAN HULUSI KORAY

Akbaş, Onur

PhD-2020

Turkish Language and Literature Department

Supervisor: Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN

Kenan Hulusi Koray is known as the only prose writer of the Yedi Meşale troupe. However, the first prose he wrote under the influence of the community has a poetic feature. His texts with this feature reflect the literary understanding of the Yedi Meşale community in terms of word choice and meaning density. His early prose poems and stories are texts that cover individual topics. These texts are texts with strong rhetoric and allegorical expression. A lyrical expression shows itself in these early works. Kenan Hulusi Koray, under the influence of "Vakitçiler" and "Sadri Ertem", started to write stories that dominate social aspects such as women in society, social issues, modernization, and village life. Koray prefers a more realistic or naturalist perspective in this process. Despite all these changes in his literary life, art is at the forefront in all of his works.

In this study, Kenan Hulusi Koray's view of art has been tried to be evaluated through the texts he produced. In the first part of the thesis, the studies put forward in Kenan Hulusi Koray's own period are based on. In the second part, the traces of Kenan Hulusi Koray's views on art in the texts are examined. The last part of the thesis includes Kenan Hulusi Koray's approach to issues such as village, woman, Anatolia and modernization.

Keywords: Yedi Meşale, Kenan Hulusi Koray, Story, Novel, Realism, Journulism

İÇİNDEKİLER

ÖZET iii

ABSTRACT iv

İÇİNDEKİLER v

TABLOLAR LİSTESİ ..... **Hata! Yer işareti tanımlanmamış.**

ÖNSÖZ viii

GİRİŞ 2

BİRİNCİ BÖLÜM

KENAN HULUSİ KORAY'IN HAYATI VE ESERLERİ

1.1. HAYATI 5

1.1.1. Çocukluğu ve Eğitimi 5

1.1.2. İş Hayatı 6

1.1.3. Evliliği 6

1.1.4. Mizacı 6

1.1.5. Ölümü 12

1.2. ESERLERİ 12

1.2.1. Kitapları 13

1.2.2. Dergilerde Yayımlanan Yazıları 13

1.2.3. Gazetelerde Yayımlanan Yazıları 18

İKİNCİ BÖLÜM

KENAN HULUSİ KORAY'IN EDEBİ KİŞİLİĞİ

2.1. HİKÂYECİLİĞİ 26

2.1.1. Yedi Meşale Dönemi 26

2.1.2. Servet-i Fünûn etkisi: 27

2.1.3. Fantastik Anlatım 33
2.1.4. Disiplinler arasılık: 37
2.1.5. Mektup ve Resim Tekniği 41
2.1.6. Parodi 45
2.2. VAKİT GAZETESİ DÖNEMİ 51
2.2.1. Çerçeve Yapı ve Maupassant Etkisi 52
2.2.2.Realizm 54
2.2.3. Naturalizm 76
2.2.4.Yabancılaşma ve Modernizm 79
2.3. ROMANCILIĞI 84
2.3.1. Ceylan Sesi 86
2.3.2.Osmanoflar 88
2.4. ŞAİRLİĞİ 96
2.5. GAZETECİLİK ÇEVRESİNDE GELİŞEN EDEBİ YÖNÜ 98

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KENAN HULUSİ KORAY'IN ESERLERİNİN TEMATİK İNCELEMESİ

3.1. BİREYSEL TEMALAR 100
3.1.1. Korku 100
3.1.2. Aşk 107
3.2. SOSYAL TEMALAR 119
3.2.1. Kadın 119
3.2.2. Köylülük 133
3.2.3. Savaş ve Askerlik 147
3.2.4. Sosyal Yapı 153
3.3. EKOLOJİ 177
3.3.1. Doğa 179

3.3.2. Hayvanlar 181
SONUÇ 185
KAYNAKÇA 191
EKLER 199

ÖNSÖZ

Beni Yeni Türk Edebiyatı alanında doktora yapmaya iten iki önemli sebep vardır. Bunlardan birincisi, ciddi eksiklerim olduğunu düşündüğüm Edebiyat teorisi idi. İkincisi ise elde ettiğim teorik bilgileri, edebi metinlerin daha iyi anlaşılması ve yorumlanması kapsamında pratiğe dökmekti. Bu sebeple Cumhuriyet Döneminin özellikle korku teması açısından önemli hikâyecilerinden birisi olan Kenan Hulusi Koray'ın eserlerini incelemek istedim. Bu tercihimde önemli etkenlerden birisi de bir internet sitesinde Selim İleri'nin Kenan Hulusi Koray'ın manevi şahsiyetine atfen yazdığı mektuptur. İleri, o mektupta eserlerinin birçoğu yayımlanmış olsa bile Koray'ın eserlerinin hak ettiği derecede yankı uyandırmadığından yakınıyordu. Aynı yazıda ileri, Kenan Hulusi Koray'a "kimsiniz" diye soruyordu. Bu soruyu onun kişisel yaşamından daha çok edebi kişiliğine yönelik bir soru olarak algıladım. Ancak şöyle de bir gerçek vardı: Onun biyografisine dönük çalışmamda Koray'ın hayatına dair tatmin edici bilgi ve belgelere ulaşamamıştım. Cumhurbaşkanlığı, Başbakanlık, Osmanlı arşivlerinde yaptığım taramada Koray'ın ailesinin de göç ettiği Karinabad göçmenlerine dair belge, Koray'ın da dâhil olduğu yedek subay atamalarının dönemin Cumhurbaşkanı tarafından onaylandığını gösterir resmi evrak dışında bir belgeye ulaşamadım. Ayrıca mezun olduğu İstanbul Erkek Lisesi ile resmi yazı yoluyla irtibata geçtiğim halde okul yönetiminin arşivleri düzenlediğini lakin Osmanlı dönemine ait belgelerin henüz düzenlenemediğinden belgeye ulaşamadıkları bilgisi ile karşılaştım.

Selim İleri'nin "kim" sorusunu edebi kişiliği bağlamında ele aldığımda, Kenan Hulusi Koray'ın hayatına dair müphemiyetin eserlerine de hâkim olduğu gerçeği ile karşılaştım. Özellikle fantastik anlatımın ve gotik atmosferin hâkim olduğu hikâyelerinde hem lafız olarak hem de mana olarak müphemiyet vurgusu onun sanatında önemli bir yer teşkil ediyordu. Bu müphemiyet, son Osmanlı aydınlarından olan Kenan Hulusi Koray'ın köye ve Anadolu gerçeğine yöneldiği süreçte de belirleyici bir özelliğe sahiptir. Cumhuriyetin ilk yıllarında Anadolu gerçeğine yönelen aydının yabancılaşma halini açıklayan bu müphemiyet, aynı zamanda modernizm karşısında da toplumun yabancı halini tasvir/tarifte kendisini gösterir.

Bu çalışmada ulaştığım en önemli tespitlerden biri de Kenan Hulusi Koray'ın "Vakitçiler" arasına girdikten sonra onun gerçekçiliğinin Sadri Ertem gerçekçiliği ile aynı kategoride değerlendirilmesinin sığ bir değerlendirme olduğu gerçeğidir. Zira Kenan Hulusi Koray, her ne kadar Anadolu'ya ya da köy gerçeğine yönelse de onun bu yönelişinin ardında idealist bir düşünürün yönelişi saklı değildir. Onun gerçekçiliğe (realizm) yönelişinde hem edebi gelişmelerden geri kalmama hem de sadece realist bakış açısını edebi bir akımın gereği olarak tercih etme gibi iki önemli tespite ulaştım. Bu da Kenan Hulusi Koray'ın Yedi Meşale'ye dâhil olduğu dönemdeki sanatı merkeze alan tutumunu "Vakitçiler" arasındayken de devam ettirdiğini göstermektedir. Bu bağlamda bireyi ayırt etmede önemli olan "kim" sorusunun cevabını edebi kişiliğini anlama ve yorumlama istikametinde devir-şahsiyet ve eser üzerinden giderek ilerlemeye çalıştım.

Bu zorlu süreç içerisinde edebi metinleri anlama ve yorumlama amaçlı teorik okumalarımda bana rehberlik eden ve bu bağlamda ciddi bir kütüphane oluşturmama vesile olan değerli hocam İbrahim Şahin'e, doktora eğitimi sürecinde benden yardımını esirgemeyen bölüm hocalarıma ve aileme teşekkürü bir borç bilirim.

GİRİŞ

Araştırmanın Amacı:

Bu tezin amacı: Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatında Ömer Seyfettin gibi kısa ömrüne birçok eser sığdırmış Kenan Hulusi Koray'ın yayımlanmış hikâye, roman, şiir, mensur şiir, fıkra, deneme türlerinde eserlerinin hem kendi dönemindeki hem de günümüzdeki kuramsal yaklaşımlar etrafında yeniden değerlendirerek bu metinlerin Türk edebiyatındaki yeri ve önemini anlamaktır.

Bir yazarın eserlerinin derlenip, bu eserler üzerinde birtakım klasik yöntemlerle çalışmalar ortaya koymak meseleye daha derinlikli yaklaşan ya da yaklaşacak olanlar için bir imkân sunmakla birlikte bunu yapanlar için de zahmet isteyen bir uğraştır. Ancak bir yazarın eserleriyle birlikte edebiyat tarihindeki yerini kronolojik bir düzleme oturtmakla yetinmek ve bu çalışmalardan sonra verili olan bu bilgileri kritiğe tabi tutmamak her şeyden önce bu verilerin boşa gitmesine ya da hakkıyla değerlendirilememesine sebep olur.

Korku temasının hâkim olduğu metinleri ile Türk edebiyatında pek çok ilkin öncüsü olan Koray'ın dâhil olduğu Yedi Meşale ile olan ilişkisini sadece aynı dergide yer almak veya aynı kitaba eserlerini koymak olarak anlamaya çalışmak ya da onu bu grubun nesircisi diye tanımlayıp geçmek sığ bir değerlendirme olur. Bu yüzden bu tezin amacı: onun eserlerinin anlamlarına, olay örgüsüne ve vermeye çalıştığı iletiye de bakarak Koray'ın sanat anlayışı ile bu sanat anlayışının Yedi Meşale ve sonradan içine dâhil olduğu "Vakitçiler" in sanat görüşlerinin yansıması ve bu görüşleri yansıttı ise nasıl yansıttığı üzerinde durmaktır. Bu da Kenan Hulusi Koray'ın eserlerinin metnin durumuna göre sanatsal, semantik, tarihsel, sosyal ve psikanalitik gibi bağlamlarda okumasını yapmayı gerekli kılar. Bu sebeple birinci bölümde hayatı ve devrinin edebiyatçılarının onun edebi kişiliği ile ilgili görüşleri üzerinden giderek Kenan Hulusi Koray'ın edebi kişiliğinin tarihsel yanının anlaşılması amaçlanmıştır. Bu bölüm bize onun edebi tarafının kronolojik düzlemde yerini anlamayı sağlamakla kalmayıp edebi anlamda hedeflerinin ne olduğu konusunda da bir fikir sahibi olma imkânını verecektir. Böylelikle ikinci bölümde tartışmaya açılan edebi kişiliği ve onun kronolojiyi aşkın yönleri üzerinden yapacağımız tespitler için hem elde somut veriler olmakla beraber, verili olan bu tespitlerle metinler üzerinde bizim yaptığımız tespitlerin mukayesesi bizi Koray'ın

edebi kişiliği hakkında anakronik yahut tarihsel boyutu aşkın birtakım yargılara ulaştırabilecektir.

Araştırmanın Konusu ve Problemi

Bu tezin Konusu Kenan Hulusi Koray'ın hayatı ve eserlerinin incelenmesidir. Bu incelemede Koray'ın hayatı, kendi dönemindeki sanatçı ve eleştirmenlerin onun edebi kişiliği hakkındaki tespitleri, bu tespitlerin metin üzerinde bizim yaptığımız okumalarla tutarlılığı üzerinde durulmuştur. Koray'ın eserlerinde yer alan temalar ve metinlerin hem tema hem de üslup bakımından kendi devirlerinde yahut kendilerinden önceki eserlerle veya edebi türlerle ilişkisi ortaya konmuştur.

Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları

Bu tezde yazarın hayatı ve eserleri ele alınarak, onun edebi kişiliğinin metinlerine yansıyan tarafı değerlendirilerek onun hakkında daha önceden söylenmiş olanlarla bizim yaptığımız okumalar arasındaki ilişki üzerinde durulmuştur. Metinlerin değerlendirilmesi yahut seçimi Kenan Hulusi Koray'ın edebi kişiliğini analiz etmede bizi orijinal tespitlere götürecek ve yazar ve eserleri hakkında bize yeni şeyler öğretecek taraflarına göre yapılmıştır. Daha önceki çalışmalarda olduğu gibi her edebi metni tek tek kişi, olay örgüsü, zaman, mekân gibi başlıklar altında inceleme değil, temsil ettikleri kuramsal yönleri ve bu yönlerin yazarın edebiyat anlayışındaki rollerine göre değerlendirme yoluna gidilmiştir. Tematik tespitler ise daha çok birey odaklı olmaktan ziyade sosyal yönleri ile ön plana çıktığı için üçüncü bölüm olan tematik inceleme bölümünde ise temaların sosyal yapı ve hiyerarşi ile ilişkisi önemli bir yer tutmuştur. Bu tezde yazarın edebi kişiliği ile ilgili kendi döneminde çağdaşları tarafından yapılan tespitler sadece metinlerinde görülen sanat alegorilerine ve bu alegorilerden yola çıkarak varmak istediğimiz önermelere ışık tutmak için kullanılmıştır. Olay çevresinde gelişen metinlerde zaman, mekân, olay, şahıs kadrosu gibi yapısal unsurlara yukarıda bahsi edilen kuramsal tespitler ve yorumlar ışığında metne göre müracaat edilmiştir.

Araştırmanın Yöntemi

İlk bölümde süreli yayınlardan ve kitaplardan yapılan tespitler ve bazı arşiv belgelerine ulaşarak yazarın hayatı ve edebi kişiliğinin tarihsel yönü ön plana çıkarılmıştır. İkinci bölümde ise verili olan bu bilgilerden yola çıkarak yazarın metinleri hem kendi döneminde hem de dönemimizde bazı kuramsal tespitler

ışığında yakın okumaya tabi tutulmuştur. Bu okumada ilk bölümde yazara ve döneme görelik esas alınırken ikinci bölümde daha çok metne ve kuramsal tespitlere görelik esas alınmıştır. Üçüncü bölümde ise ortaya konulan tematik tespitlerde sosyal, siyasi ve psikolojik disiplinler ışığında anlama yoluna gidilmiştir. Bu süreçte analiz, karşılaştırma, ilişki kurma ve yorum yöntemlerine başvurulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

KENAN HULUSİ KORAY'IN HAYATI VE ESERLERİ

1.1. HAYATI

1.1.1. Çocukluğu ve Eğitimi

Kenan Hulusi Koray, 9 Haziran 1906[1] yılında İstanbul'da, (Fatih'in Çarşamba semtinde) Bulgaristan'ın Karnabat (Karinabad) civarında "Macaroğulları" lakabı ile anılan bir aileye mensup Ömer Faruk Efendi isminde tüccar bir babanın ve Mehmet Fevzi Efendi kızı Gülsüm Hanım'ın çocuğu olarak dünyaya gelmiştir.[2]

Ailesi tarafından 1914 yılında Çarşamba İbtidai'isine verilen Koray, aynı yıl bu okuldan mezun olduktan sonra yine 1914 yılında Mercan İdâdisi'nin Mekteb-i Rüşdî kısmına başladı. 1922 yılında Rüşdiye'den mezun oldu. Mercan İdâdisi'nin binasına taşınan ve başta ismi, İstanbul Sultanisi olup 1923-1924 Eğitim-Öğretim yılında Beyazıt'ta bulunan Fuat Paşa Konağı'na taşınarak "İstanbul Erkek Lisesi" adını alacak olan okula başlayan Kenan Hulusi Koray, bu okulu da 1925[3] yılında bitirdi. Yine bu yıl içerisinde İstanbul Dârülfünûnu'nun "Edebiyat Şubesi"ne kaydoldu ancak Dârülfünûndan mezun olamadan ayrıldı. Bu ayrılışın altında yatan: babanın ikinci bir evlilik yapması, buna bağlı olarak üvey anne ile yaşanan sorunları ve babanın ticari hayatındaki kötüleşmeler, başlıca ailevi nedenlerdir. (Meşe, 1996)

---

[1] Kenan Hulusi Koray'ın doğumu ile ilgili bazı kaynaklar ay ve gün vermeden sadece doğum yılını 1906 olarak vermiş olmakla birlikte[1] gün ve ay belirten kaynaklar bunu hep 9 Haziran olarak almışlardır.[1] Yine gün ve ay aynı verilmekle beraber Kurgan Yayınlarından çıkan Kenan Hulusi Koray'a ait *Beşer Dakikalık Hikâyeler* adlı eserin 2013 baskısında, M. Kayahan Özgül imzalı "Bir Dostum ve Bir Post-Hume: Kenan Hulusi" başlıklı yazıda doğum yılının 1909 olarak belirtilmesi dikkati çeken bir hususdur.
Kenan Hulusi Koray'ın doğum tarihi, yeri ve anne baba ismine göre en detaylı bilgiye Erkan Aydın'ın *Yedi Meş'aleciler* isimli 1965 tarihli yayımlanmamış doktora tezinde rastlamaktayız.

[2] Kenan Hulusi Koray'ın doğum tarihi ile ilgili eşi Emine Besime Hanım'ın Koray'ın *Bir yudum Su* isimli kitabının Türkiye Yayınevi'nden çıkan 1944 tarihli nüshasında yer alan *Hayatı* başlıklı yazıdaki bilgi de Erkan Aydın'ın verdiği bilgiyi teyit etmektedir. Doğ um tarihi Hicri olarak 27 Mayıs 1322 olarak verilmiştir. Bu da milâdî olarak 9 Haziran 1906'ya denk gelir.

[3] Kenan Hulusi Koray'ın mezun olduğu İstanbul Erkek Lisesi idaresinden MEB bünyesinde 02.06.2020 tarihli resmi dilekçe aracılığı ile kayıt veya mezuniyetine dair evrak örnekleri talep edilmiştir. Kurum, dilekçeye telefon aracıkığı ile dönüş yaparak Osmnlı Türkçesi arşivlerinin henüz düzenlenmediğini bu sebeple tarafıma ulaştırmanın mümkün olmadığını belrtimiştir.

Bu nedenlere bağlı olarak, bu dönemde, Kenan Hulusi sadece Dârülfünûn'u değil ailesini de terk eder.

1.1.2. İş Hayatı

1928 yılında Türk Tarih Encümeninin kütüphanesinde memur olarak işe başlayan Kenan Hulusi Koray, 1933'ün sonlarında buradan ayrıldıktan sonra 1934 tarihinde Vakit Gazetesi'nde çalışmaya başladı. Daha sonra aynı gazetede yazı işleri müdürlüğü de yapan Kenan Hulusi Koray -3 Mayıs 1939 Tarihli Ulus Gazetesi'nin yedinci sayfasında yer alan bir habere göre- aynı gazetenin "mümessili" sıfatıyla "Basın, yayın ve satış işleri encümeni" olarak "Birinci Neşriyat Kongresi" içinde yerini aldı.

1928 yılında başladığı yazı hayatını çalıştığı gazete bünyesinde, askere gidene kadar devam ettiren Koray, İkinci Dünya Savaşı'nın doğurduğu şartlarda ordu teyakkuza geçince orduya katılanlar arasına girdi. Ankara'da İhtiyat Zabiti Mektebinde askeri eğitimini tamamladıktan sonra yedek subay olarak Adapazarı'nda görevlendirildi.

1.1.3. Evliliği

Yine 16 Mart 1991 tarihli Niyazi Meşe mülakatından öğrendiğimiz bilgilere göre Kenan Hulusi Koray, eşi ve ünlü bestekâr Münir Nurettin Bey'in kız kardeşi Emine Besime Hanım ile 1928 tarihinde Edebiyat Fakültesinden tanışır. Sıra arkadaşlığı ile başlayan bu tanışma bir metin için arkadaşları ile tartışırken gelişir. Bu tartışmanın sonunda yeni yayımlanan *Yedi Meşale* kitabından kendi imzasıyla o tartışmada bulunan arkadaşlarına hediye eder. Ancak bu hediyeyi verdikleri arasında Emine Besime Hanım yoktur. Kendi ifadeleri ile o gün kendisini bir türlü "teselli" edemeyen Emine Besime Hanım, aynı kitabı akşam evine döndüğünde masasının üstünde paketlenmiş halde bulur. Bu şekilde gelişen beraberlik 1933 tarihinde evliliğe kadar gider.

1.1.4. Mizacı

Emine Besime Hanım'ın Kenan Hulusi Koray'ın Bir *Yudum Su* eserinin başında yazdığı yazıdaki ifadelere göre, Kenan Hulusi Koray, daima gülümseyen gözleri ile tabiata âşık olduğu kadar yalnızlığa da aynı derecede düşkündür. Bahar ve yaz mevsimlerinde kendisine inzivaya çekilecek yerler arayan yazar, yazılarını bu

arayışa uygun bulduğu kır kahvelerinde hazırlamıştır. *Bahar Hikâyeleri, Bir Otelde Yedi Kişi, RBK Pansiyonu* hep bu çeşit muhitlerde kaleme alınmıştır. Bütün bu yalnızlık arayışlarının yanında seyahati de seven Kenan Hulusi Koray, yine bu arzusunu da kalemini besleyen "hakikat çeşnisi" olarak tarif eder. Askerliği süresince yazmaya devam eden yazarın en önemli şikâyeti uykusuzluktur. Eve döndüğünde tek arzusu ayrı bir çalışma odasıdır. Ancak erken ölümü bu arzusunu gerçekleştirmesine mâni olur.

Yazılarını hazırlarken sessizliğe önem veren Koray, aynı dikkate ve titizlikle eşinden bile bu yazıları saklayan bir kişiliğe sahiptir. Yazılarını adeta çocukları gibi gören genç Kenan Hulusi, bir keresinde kendisinden habersizce yazılarını düzenlemek isteyen eşini, belli etmemeye çalıştığı bir öfkeyle nazikçe uyarmış ve yazılarının kendisi için önemini/değerini yukarıdaki gibi "çocuklarım" ifadesiyle vurgulamıştır.

Kenan Hulusi Koray hayatı boyunca yazma arayışı içinde olan bir yazardır. Sürekli düşünen ve düşündüklerini kâğıda dökme arzusunda olan bir yazardır. Hastalandığı haberini aldığında yanına giden eşi Emine Besime Hanım'ın aktardığına göre yatağı içinde bitkin bir halde ama gülümseyerek "Kafam mütemadiyen işliyor, ah düşündüklerimi bir yazabilsem."(Koray, 1944: 3) diyerek bu konudaki serzenişini dile getirir.

Kenan Hulusi Koray, ölümünün ardından yayımlanan *Varlık Dergisi*'nin 1943 tarihli sayısında yer alan Ziya Osman Saba imzalı yazıdaki ifadelere göre aidiyet duygusuna ve arkadaşlığa önem veren biridir. Sürekli gazetedeki arkadaşlarından bahsetmek isteyen ve mensubu olduğu "Yedi Meşale" grubunun içinde yer almakla övünen birisidir. Onun hayat dolu sürekli gülümseyen tarafına eşi gibi arkadaşı Ziya Osman Saba da tanıklık etmektedir. Koray'ın mendillere özel bir merakının olduğunu ve ceketinin cebinde de sürekli mendil taşıdığını yine Ziya Osman Saba'nın bahse konu olan bu yazısından öğreniyoruz. Ayrıca kendine ait bir mendil koleksiyonu olduğunu, onları pahalılıklarından dolayı satın alamadığını, bu yüzden bu yazıdan öğreniyoruz. Yine aynı yazısında Ziya Osman Saba onun bu merakını yakasında sürekli gül taşıyan Oscar Wilde ile ilişkilendiriyor.

Kenan Hulusi Koray'ın yazı/edebiyat konusunda ve meslek hayatında sadece kendisini geliştiren biri olmayıp aynı zevki ve düşünceyi paylaştığı arkadaşları ile karşılıklı iş birliğini seven bir yanı da vardır. Bunu yine yukarıda bahsi geçen *Varlık Dergisi*nde –aynı sayıda- kendisi ile alakalı görüşlerini yazan Hikmet Münir'in *Ölümün Karşısında* başlıklı yazısından öğreniyoruz. Bu yazıda Hikmet Münir, profesyonel yazı hayatında birbirleri ile olan iş birliğinden bahsediyor. Yine 23 Mayıs 1943 tarihli Vakit gazetesinin üçünce sayfasında *Günden Güne* isimli köşesinde Hikmet Münir, *Kenan Hulusi Koray* başlıklı yazısında onun kendisi üzerindeki tesirini ve kendisinde bıraktığı izleri köşesine alıntıladığı şu beyitle ifade edecektir:

Dersgeh-i lûtfuna gelmem zira

Seni her dem görebilmek dilerim

Onun kişiliğini bağlamlarına göre ise şu şekilde formülleştirir. Kenan Hulusi Koray, Ankara caddesinde efendiliği ile arkadaşları arasında samimiliği ile ailesi arasında bağlılığı ile edebiyat çevresinde duygusu, ince hayali, ağır basan yapıcılık yönü, özellikle de yaşadığı hayatı ülkesine ve onun sahip olduğu değerlere hâkim olan görgüsü ve ilgisi ile tanınmıştır.

Kenan Hulusi Koray'ın yazıya olan düşkünlüğüne ve titizliğine vurgu yapan Cevdet Kudret aynı dergideki *Bir Ölünün Arkasından Düşünceler* başlıklı yazısında onun sanata ve estetiğe düşkün yanının bir yansıması olan nasirliğinin devam etmesi şartına bağlı olarak Türk edebiyatının en büyük nasiri olarak anılma imkânına sahip olabileceğinden bahsediyor. Cevdet Kudret, Kenan Hulusi'yi gazeteciliğe sürükleyen iki nedenden birinin hayatını kazanmak, diğerinin de her gün yazmayı telkin eden ve bunun en önemli kaynağının görme ve duyma gibi iki duyumuzla algılayabildiğimiz hayat ve gerçekçiliğe dönük yazma tutkusu ile açıklıyor.

3 Haziran 1943 Tarihli Vakit gazetesinde Kenan Hulusi Koray adına vefatı münasebetiyle gazetenin dördüncü sayfasında *Edebiyat Haftası* isimli sayfada *Kenan Hulusi İçin* diye bir başlık açılır. Bu sayfada Hüseyin Hulki imzalı yazıda daha çok onun edebi kişiliği ve hikâyeciliği üzerinde durulmaktadır. *Onun Ölümüne Ağlıyoruz* başlıklı yazısı ile Suavi Koçer, gazetecilik tarafına değinirken, onun dürüstlüğünü ve arkadaşları tarafından sevilen bir kişi olduğunu hatırlatır. Aynı sayfada Akif Kemal, *Kenan Hulûsi ve Ölüm* başlıklı yazısında onun kişiliğine değinirken, kendisiyle sinemada bir karşılaşmasını anlatır. Film başlamadan önce elinde üç gazeteyi

okurken gördüğü subay kıyafetli kişi Kenan Hulusi Koray'dır. Bu karşılaşmayı paylaşmakla Kemal, Kenan Hulusi Koray'ın tıpkı edebiyatı bir tutku olarak gördüğü gibi gazeteciliği de sadece bir meslek olarak görmeyip bu işiyle de arasında duygusal bir bağ olduğunu vurgulamaktadır. *Kenan Hulûsi* başlıklı yazısında İbrahim Hulki, Kenan Hulusi Koray'ın elini "kız eli"ne benzeterek onun kişiliğini tarif ederken de *"dıştan durgun, içten kaynayan coşan asil varlık"* tabirini kullanır. Bahsi geçen sayfada *Seni hep bekleyeceğim* başlıklı yazısında Niyazi Ahmet Banoğlu, Kenan Hulusi Koray hakkında bilgi vermekten ziyade ona hitaben duygularını dile getirir. *Ölen ve Kalan* başlıklı yazısında Zahir Güvemli onun kişiliği ya da arkadaşlık münasebetlerinden bahsetmek yerine daha çok sanatı ve hikâyeciliği üzerinde durmayı tercih eder. Bunu da açıkça yazısında ifade eder. Safder Melih Tümay da *Kenan Hulûsi'ye dair* başlıklı yazısında Zahir Güvemli gibi onun hikâyeciliğini değerlendirmeyi tercih eder.

27 Mayıs 1943 Tarihli Ulus Gazetesi'nin ikinci sayfasında yer alan *Yankılar* köşesindeki T.İ. imzalı yazıda, yazar Kenan Hulusi Koray'ın ölümüne dair düşüncelerini *Sönen Bir "meşale"...* başlığı altında verir. Yazının giriş kısmında grubun diğer üyelerinin edebi taraflarını över. Kenan Hulusi Koray'dan ortaya koyduğu eserler ve türleri itibariyle bu grup arasında seçkin bir yere sahip bir genç olarak bahseden yazar, onun sevimli bir genç olduğuna dair tespitini de atlamaz.

Kenan Hulusi Koray'ın ardından ailesi ve yakın çevresinin onun kişiliği arkadaş ve aile çevresi ile olan münasebetleri etrafında söylenenler genel olarak değerlendirildiğinde, kültürümüzde hâkim olan, ölen kişiyi iyi yönleri ile anma, anlayışına uygun olumlu ve duygusal tarafı ağır basan ifadeler olduğu kolaylıkla anlaşılacaktır. Ancak aynı yıl içerisinde Adımlar dergisinin Kasım sayısında (7. Sayı), Hüsamettin Bozok imzalı "Kenan Hulûsi'nin Hakiki Çehresi" başlıklı yazıdaki "Hakiki" sözcüğü yazının içeriğine girmeden, yazıyı kaleme alan Hüsamettin Bozok'un yaklaşımı hakkındaki farklılığı okura hissettirmektedir. Hüsamettin Bozok, daha yazının girişinde yazıyı, Kenan Hulusi Koray'ın ölümünden hemen sonra yazmamasının gerekçesi olarak, meseleye olan realist tutumuyla açıklar. Ancak onun bu realist yaklaşımı, bahse konu olan Kenan Hulusi'nin sanat anlayışındaki realistleşme süreci ile birlikte verilir. Bozok'a göre sanatının ikinci evresinde yani daha gerçekçi bir süreçte, realizme evirilen sadece Kenan Hulusi'nin sanatı değil onunla birlikte kişiliğidir de. Moral Portre üslubu ile sanat ironisinin iç içe geçtiği bu

yazıda Bozok, Kenan Hulusi Koray'ın vefatıyla ilgili atılan "melun bir hastalık"/"Hazin Bir Ölüm…" gibi ifadeleri içeren başlıkların üslubundan yola çıkarak: "…Kenan Hulusi, bu sözleri işitseydi, mezarında kemikleri sızlar ve "saklamayınız, tifüs! tifüs!"diye bağırırdı." Der.

Burada Bozok'un dikkati çektiği husus, bir kişinin ölümünün ardından ifade edilenlerin yahut kendisinin muhatap olduğu ikinci şahıslar tarafından ifade edilenlerin gerek onun hayatını gerekse sanatını tam olarak anlamada yeterli olmadığıdır. Bu sebeple bahse konu kişinin ölümü üzerinden ya uzun bir süre geçmeli ya da onun kişiliği ve sanatı ile ilgili ortaya konulanlar, araştırmanın nesnesi olan bu kişiden bağımsız olarak üçüncü şahıslar tarafından yapılan değerlendirmeler üzerinde daha çok durulmalıdır. Bu bağlamda önemli başvuru kaynaklarından biri de edebi mektuplardır. Yedi Meşale topluluğu içinde yer alan ve Varlık dergisini çıkaran Yaşar Nabi Nayır'ın, o dönem edebiyatta pek çok alanda ismini duyurmuş sanatçılardan kendisine gelen mektupları yayımladığı, *Dost Mektuplar* isimli eser önemli bir kaynak. Bu mektupların önemli bir yanı da devrinin tanığı önemli edebiyatçılar tarafından kaleme alınmış olmaları ile birlikte pek çoğu Kenan Hulusi Koray'ın yaşadığı dönemde yaşamış hatta kendisinin yakın çevresine ait kalemlere ait olmalarıdır.

Bahsini ettiğimiz bu mektuplar arasında 10 Ekim 1930 tarihli Nahit Sırrı Örik'e ait olan bir mektupta Örik, Kenan Hulusi'ye karşı, Yaşar Nabi aracılığı ile şu sitemli ifadeleri kullanır:

> …Kenan Hulusi Bey'i hemen görüp gördüğünde söyle ki mektubuma cevap dilediğim gibi istediklerime de intizar eylemekteyim. Kendisine 7 kuruş posta pulu yollamıştım. Hemen Allah bu zata insaf ihsan eyleye… (Nayır, 2018: 48)

Nahit Sırrı Örik'in Kenan Hulusi Koray hakkındaki bu ifadeleri geçici ya da anlık ifadeler değildir. Bunu yine Yaşar Nabi'ye yazdığı bir mektupta somut bir iki olaya dayanan tespitlerden yola çıkılarak Kenan Hulusi hakkında bazı genellemeleri de içeren şu cümlelerden anlamaktayız.

> "…Buna mukabil Kenan Hulusi Bey hakkındaki suzişli işaratınız doğrusu kalbi nazikimin bazı yerlerine kadar tesir eylemedi. Zira hakkı meşruumuz olan paracıklarımızın bir kısmını ketmeylemekten başka *Sanatkârlar* nam şaheserimiz hakkında da iki satırlık bir methiye kaleme almaktan bile imtina eylemiş bulunması cidden şayanı tâyip ve nefretaver bir hareket mahiyetindedir. (…) Ancak zannederim ki orta tedrisatın kadroları tamamen tespit edildi. Bu muhterem meslektaşımız ne zaman Darülfünûn'u ikmâl ile bir baltaya sap olur bilmem." (Nayır, 2018: 53)

Nahit Sırrı Örik'in 31 Ağustos 1932 tarihinde kaleme aldığı bu ifadelere ve yine yukarıda alıntıladığımız iki yıl önceki ifadelere bakıldığında Kenan Hulusi Koray'ın eğitim ve iş hayatına dair genelleyici yorumlarının tamamen şahsi ve duygusal olduğu anlaşılmaktadır. Buradan Kenan Hulusi'nin insafsızlığına ya da eğitim hayatındaki olumsuzlukların onun sorumsuzluğuna dair bir durum olmayacağını Nahit Sırrı Örik'in de saklamadığı öznel ayıplayıcı üslubu ve "nefretaver" hisleri ile alakalı olduğu anlaşılmaktadır. Zira Nahit Sırrı Örik'in Kenan Hulusi Koray'ın eğitim hayatıyla ilgili göndermeleri yaparken, Kenan Hulusi'nin bu eğitim durumunun özel hayatı/aile yaşamı ile ilgili yanlarından habersiz olduğu veya bu durumu görmezden geldiği anlaşılmaktadır.

Yaşar Nabi Nayır'a gelen mektuplar arasında Yedi Meşale grubundan Sabri Esat Siyavuşgil tarafından 23 Ocak 1929 tarihli Dijon'dan gönderilen bir mektuptan Yedi Meşaleciler arasında çözülemeyen bazı problemler olduğunu ve bu konuda sık sık tartışmaların olduğunu anlıyoruz. Bahsi geçen bu mektupta bu tartışmalara gönderme yapan Sabri Esat "Ceylan Meselesi"ni hatırlatarak bu mesele çözülmediyse Cevdet Kudret'in Kenan Hulusi Koray'a "ilişme" ihtimalinden bahsediyor. Buradaki "Ceylan Mesele"sinden konunun Kenan Hulusi Koray'ın yarım kalan bir romanı ile alakalı olduğu sonucuna varmak mümkün. Zira mektubun tarihi 1929. Bu yıl Kenan Hulusi'nin *Meş'ale* dergisinin üçten yedinci sayısına kadar yayımlanan ve yarım kalan romanının ismi de *Ceylan Sesi'*dir.

Bu mektuplardan anlaşılan ölümünün ardından sıkça vurgulanan güler yüzlü ve yakınlarına olan bağlılığına rağmen Kenan Hulusi Koray'ın mektuplaşma konusunda hiç değilse arkadaş çevresi ile bu konuda biraz ilgisiz olduğu ya da bu tarz bir iletişime pek de açık olmadığı sonucu çıkarılabilir. Çünkü kendisinden bu konuda şikâyetçi olanın sadece Nahit Sırrı Örik olmadığı anlaşılmaktadır. Sabri Esat Siyavuşgil, yine Dijon'dan Yaşar Nabi'ye gönderdiği 25 Kasım 1929 Tarihli mektubunda Kenan Hulusi Koray'dan "biraderimiz" diye söz ederek, kendisine bir satır yazmadığından ama çıkan eserlerinden kendisine göndereceğine olan umudundan daha doğrusu beklentisinden bahseder. (Nayır, 2018: 138)

1.1.5. Ölümü

Adapazarı'nda askerlik görevini icra ederken 23 Mayıs 1943[1] tarihinde tam da terhisine yirmi bir gün kala 37 yaşında tifüs hastalığı olduğu iddia edilen hastalıktan dolayı hayata gözlerini yumdu. Gazetelerde ve hakkında çıkan yazılarda hastalığın sebebi tifüs olarak belirtilse de eşi Emine Besime Hanım'ın iddiaları bu yönde değildir. Emine Besime Hanım, Niyazi Meşe ile yaptığı mülakatta, merhum eşinin emekli aylığının bağlanması için Büyükdere Askerlik şubesine çağrıldığında ölüm nedeninin kendisine tifüs, değil lösemi olduğunun söylendiğini belirtmiştir.

Yukarıda belirtildiği gibi her ne kadar mezar taşında ölüm tarihi 24 Mayıs olarak yazılı olsa da Ziya Osman Saba, Kenan Hulusi Koray'ın ölümünü 25 Mayıs 1943 tarihinde gazetelerden öğrendiğini söylerken, "Gazetelerin Hulûsinin ölümünü haber verdikleri 25 Mayıs salıdan önceki pazar günü akşamı, belki de Hulûsinin son nefesini verdiği dakikalarda…" (Saba, 1943: 489) İfadelerine yer verecektir.

Askerlik hayatında komutanı tarafından çok sevilen Kenan Hulusi Koray'ın cenazesi, yine komutanının isteği ile Rum Mezarlığında bulunan "üç tayyare şehidi" nin arasına defnedildi. Ailesine dair eşi dışında geriye kalan, metinden kardeşi yahut yakın bir akrabası olabileceğini tahmin ettiğimiz Niyazi Önder imzalı Akşam gazetesinde bulunan 30 Mayıs 1943 tarihli teşekkür ilanıdır:

"Ölümün, hiç beklenmedik bir zamanda aramızdan ebediyen aldığı sevgili ağabeyim Kenan Hulusi Koray için matbuatımızın gösterdiği yakın alâka ve kadirşinaslığa ailemiz namına teşekkürü bir borç bilirim"

1.2. ESERLERİ

Yazdığı hikâyeler, fıkralar, yaptığı röportajlar, *RBK Pansiyonu* isminde bir uzun hikâye ve *Osmanoflar* adında bir romanı yine yarım kalan bir romanı dikkate alındığında Kenan Hulusi Koray kısacık ömrüne pek çok eser sığdırdığı gibi ardında pek çok edebi içerikli tartışma bırakmıştır. M. Kayahan Özgül, onun bu mümbit edebi yanını adeta öleceğini bilmiş bir kimsenin aceleciliğinin bir neticesi olarak yorumlar (Koray, 2013: XVI).

[1] Kenan Hulusi KORAY'ın ölüm tarihi söz konusu olduğunda tıpkı doğum tarihinde olduğu gibi benzer ihtilaflarla karşı karşıya kalıyoruz. Varlık dergisinin 1 Temmuz 1949 tarihli 348. sayısında yayımladığı, Adapazarı'nda bulunan mezar taşının durumu, bu ihtilafın en bariz delilidir. Zira mezar taşı üzerinde yanlış olan sadece doğum tarihi değil aynı zamanda ölüm tarihidir de. Mezar taşında yer alan bilgi: *Burada yedek P.Teğmen Kenan Hulusi Koray gömülü. Ruhuna Fatiha. Doğumu 1908, ölümü 14 Mayıs 1943* şeklindedir.

1.2.1. Kitapları

Yedi Meşale, (Ortak Kitap), Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul, 1928.

Bir Yudum Su, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul, 1929.

Son Öpüş, İnkilâp Kitabevi, İstanbul, 1939.

Bahar Hikâyeleri, Çığır Kitabevi, İstanbul, 1939.

Bir Otelde 7 Kişi, Semih Lütfi Kitaphanesi, İstanbul, 1940.

Bir Yudum Su, Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1944.

Kenan Hulûsi Koray'dan Hikâyeler, yay. haz: İnci Enginün, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983.

Beşer Dakikalık Hikâyeler, yay. haz. : M. Kayahan Özgül, Timaş Yayınları, İstanbul, 2000.

Yaz *ve Aşk Hikâyeleri*, haz. : İnci Enginün, Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2004.

Osmanoflar, yay. haz. : İnci Enginün, Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2004

1.2.2. Dergilerde Yayımlanan Yazıları

"Rubâb-ı Şikeste", *Servet-i Fünûn,* C:62, NO: 1623-149 22 Eylül 1927, s.296-298

"Hatıraların Hikayesi", *Servet-i Fünûn,* C: 62, No: 1630-156, 10 Teşrîn-i sâni 1927, s. 414-415.

"Bir Tutam Saç", *Servet-i Fünûn,* C: 62, No: 1638-164, 5 Kânun-ı sâni 1928, s. 123.

"Beyaz Güller", *Servet-i Fünûn,* C: 62, No: 1643-169, 9 Şubat 1928, s. 205-206.

"Ateş Kızı", *Servet-i Fünûn,* C: 63, No: 1656-182, 10 Mayıs 1928, s. 409-410.

Kenan Hulûsi, "İstanbul Aşkı", *Servet-i Fünûn,* C: 64, No: 1661-178, 14 Haziran 1928, s. 75-78.

"Esmâ'nın Aşkı", *Servet-i Fünûn,* C: 64, No: 1661-187, 14 Haziran 1928, s. 75-78.

"Çıplak Model", *Servet-i Fünûn*, C: 64, No: 1663-189, 28 Haziran 1928, s. 107.

"Felekte Bir Macera", *Servet-i Fünûn*, C: 64, Nu: 1661-1871.

"Hikâye", *Servet-i Fünûn*, C: 64, Nu: 1664-190, s. 120-122.

,"Denizin Aldığı Adam", *Meşale,* No: 1, 1 Temmuz 1928, s. 12-14.

"Portre", *Meşale*, No: 2, 15 Temmuz 1928, s. 10-11.

"Ceylân Sesi 1", *Meşale,* No: 3, 1 Ağustos 1928, s. 10-13.

"Bir Yudum Su", *Meşale,* No: 4, 15 Ağustos 1928, s. 9-13.

"Ceylân Sesi 2", *Meşale,* No: 4, 15 Ağustos 1928, s. 14-16.

"Ceylân Sesi 3", *Meşale,* No: 5, 1 Eylül 1928, s. 14-15.

Muammer Lütfü Bey'e: Zarurî Bir Cevap", C: 64, No: 1669-195, 9 Ağustos 1928, s. 202. (Sabri Esat, Cevdet Kudret, Vasfi Mahir, Yaşar Nabi ve Ziya Osman'la birlikte)

"Güzel ve Esrarengiz", *Servet-i Fünûn*, C: 64, No: 1669-195, 30 Ağustos 1928, s. 250-251.

"Öptükten Sonra", *Meşale,* No: 6, 15 Eylül 1928, s. 5.

"Ceylân Sesi 4", *Meşale,* No: 6, 15 Eylül 1928, s. 15.

"Ceylân Sesi 5", *Meşale*, No: 7, 1 Teşrin-i Evvel 1928, s. 15.

"Ceylân Sesi 6", *Meşale* No: 8, 1 Teşrin-i Evvel 1928, s. 13-16.

"Bir Kölenin İntikamı I", *Servet-i Fünûn*, C: 64, No: 1678-204, 11 Teşrin-i evvel 1928, s. 357-358.

"Bir Kölenin İntikamı II", *Servet-i Fünûn*, C: 64, No: 1679-205, 18 Teşrin-i evvel 1928, s. 370-371.

"Merzengüş Sultan", *Servet-i Fünûn Uyanış*, C: 65, No: 1689-4, 27 Kânun-ı evvel 1928, s. 62-64.

Bir Çaycı Dükkânında", *Hayat*, C: 5, No: 117, 21 Şubat 1929, s. 259.

"Portakallar İçinde Bir Tahayyül", *Hayat*, C: 5, No: 122, 28 Mart 1929, s. 359.

"Ölüme Dair Satırlar", *Hayat*, C: 5, No: 123, 4 Nisan 1929, s. 379.

"Bir Cinayetin Hikâyesi", *Servet-i Fünûn Uyanış* C: 65, No: 1703-18, 4 Nisan 1929, s. 282-283, 286-287.

"Kıllı Maymun", *Servet-i Fünûn Uyanış* C: 65, No: 1704-19, 11 Nisan 1929, s. 301-304.

"Zenci Dansöz", *Servet-i Fünûn Uyanış*, C: 65, No: 1705-20, 18 Nisan 1929, s. 316-320.

"Beyaz Güller", *Muhit*, C: 2, No: 7, 1 Mayıs 1929, s. 509-510.

"Kaybolan Şey", *Servet-i Fünûn Uyanış* C: 65, No: 1707-22, 2 Mayıs 1929, s. 346-347, 351.

"Ayna", *Servet-i Fünûn Uyanış* C: 65, No: 1708-23, 9 Mayıs 1929, s. 366-368.

"Bir Yudum Su'dan Bir Parça", *Servet-i Fünûn Uyanış* C: 65, No: 1709-24, 16 Mayıs 1929, s. 385.

"Akşam Gazetesinde Anket Faciası", *Servet-i Fünûn Uyanış*, C: 65, No: 1710-25, 23 Mayıs 1929, s. 392.

"Ayna", *Servet-i Fünûn Uyanış* C: 65, No: 1710-25, 23 Mayıs 1929, s. 400-402.

"İstanbul'dan Parçalar 1: 'Beyazıt'ta Çınar Altı", C: 6, No: 133, 13 Haziran 1929, s. 48-49.

"Güneşi İsteyen Adam", *Servet-i Fünûn Uyanış*, C: 66, No: 1715-30, 27 Haziran 1929, s. 480-481.

"Dirilen Mumya", *Muhit* C: 2, No: 9, 1 Temmuz 1929, s. 650-653.

"Yedi Buçuk Santimlik Kumaş", *Servet-i Fünûn Uyanış*, C: 66, No: 1716-31, 4 Temmuz 1929, s. 496-497.

"Haftadan Haftaya: Bir Cevap", *Servet-i Fünûn Uyanış*, C: 66, No: 1716-31, 4 Temmuz 1929, s. 498.

"Öptükten Sonra", *Servet-i Fünûn Uyanış*, C: 66, No: 1717-32, 11 Temmuz 1929, s. 512.

"Haftadan Haftaya: Mehmet Emin Bey", *Servet-i Fünûn Uyanış*, C: 66, No: 1717-32, 11 Temmuz 1929, s. 514.

"Kavaklardan Karadeniz", *İçtihat*, C: 12, No: 277-1, 11 Temmuz 1929, s. 7-8.

"Kadın Kokusu", *İçtihat*, C: 12, No: 278-2, 18 Temmuz 1929, s. 10-11.

Edebiyat Hakkında Ahmet Haşim Bey Ne Diyor", *Muhit*, C: 4, No: 19, Mayıs 1930, s. 8-9.

"Beyazıt'ta Çınar Altı", *Muhit*, C: 5, No: 24, 1 Teşrîn-i Evvel 1930, s. 406-407.

"Boğaz İçinde Bir Gece Yarısı Mehtabı", *Muhit*, C: 5, No: 25, 1 Teşrîn-i sâni 1930, s. 1011.

"Yeni Neşriyat: Düstur-Namei-Enveri", *Muhit*, C: 5, No: 25, 1 Teşrin-i sâni 1930, s. 79.

"İstanbul'dan Parçalar III: Şeceri Vakvak", *Muhit*, C: 5, No: 26, 1 Kânun-ı evvel 1930, s. 17.

"İstanbul'dan Parçalar IV: Şehzade Başında Bir Çaycı Dükkânı", *Muhit*, C: 5, No: 27, 1 Kânun-ı sâni 1931, s. 10.

"Cenap Şehabettin Beyle Konuştuklarım", *Muhit*, C: 5, No: 29, 1 Mart 1931, s. 6-8.

Tabaklar ve Çocukluğum", *Muhit*, C: 6, No: 31, 1 Mayıs 1931, s. 32.

"İstanbul'dan Parçalar: Cevahir Bedestanı", *Muhit*, C: 6, No: 34, 1 Ağustos 1931, s. 2021.

"Ağustos Böcekleri", *Muhit*, C: 6, No: 35, 1 Eylül 1931, s. 16.

"Dar Kapı", *Muhit*, C: 7, No: 48, 1 Kânunuevvel 1931, s. 65.

"Çocukluğuma Dair", *Mektep*, C: 1, No: 1, 17 Aralık 1931, s. 8-9.

"Özlediğim Bir İstirahat", *Mektep*, C: 1, No: 2, 24 Aralık 1931, s. 7.

"Bize Bir Edebiyat Bürosu Lâzım", *Mektep,* C: 1, No: 3, 31 Aralık 1931, s. 2.

"Mevsimler ve İtiyatlarımız", C: 1, No: 4, 7 Kânunsâni 1932, s. 8-9.

"Darülbedayi'de: 'İş Adamı ve Maya'", *Mektep*, C: 1, No: 5, 14 Kânunsâni 1932, s. 6.

"Uyku", *Bütün,* C: 7, No: 40, 1 Şubat 1932, s. 11.

"Bir Şam Muganniyesinin Hayatı", *Mektep,* C: 1, No: 7, 1 Şubat 1932, s. 9, 12 14.

"Dirilen Mumya", *Mektep,* C: 1, No: 8, 15 Şubat 1932, s. 8-9, 15.

"Esma'nın Aşkı", *Mektep,* C: 1, No: 9, 22 Şubat 1932, s. 167-168, 173.

"Uyku", *Mektep,* C: 1, No: 10, 29 Şubat 1932, s. 184,195.

"Hacı Nesip", *Mektep,* C: 1, No: 10, 29 Şubat 1932, s. 191-192.

"Cenup Yıldızı", *Bütün,* No: 1, 1 Mart 1934, s. 11-13.

"Meş'um Bir Müdafaanın Kitabı Çıktı: Ali Canip Beyin Antolojisi", C: 1, No: 11, 7 Mart 1932, s. 199-200, 212.

"Hacı Nesip", *Mektep,* C: 1, No: 11, 7 Mart 1932, s. 213-214.

"Bir Köy Evinde Yazılmış Notlar", *Mektep,* C: 1, No: 12, 17 Mart 1932, s. 220, 232.

"Hacı Nesip", *Mektep,* C: 1, No: 12, 17 Mart 1932, s. 229-232.

"Ruhiyat Müderrisi", *Mektep,* C: 1, No: 13, 24 Mart 1932, s. 237-238, 241.

"Kısa Cümle Modası Geçmiştir", *Mektep,* C: 1, No: 13, 24 Mart 1932, s. 234.

"Ölüme Set Çekiniz", *Mektep,* C: 1, No: 14, 7 Nisan 1932, s. 259.

"Çıkan Kitaplara Bir Bakış: İkimiz", *Mektep,* C: 1, No: 15, 1 Haziran 1932, s. 277.

"Yaşamak Ölüler İçin Değildir", *Mektep,* C: 1, No: 16, 15 Haziran 1932, s. 283.

"İstirahat", C: 1, No: 16-17, *Yeni Türk Mecmuası*, Kânunuevvel 1933-Kanunusâni 1934, s. 1298-1299.

"Milyarder Mak Kinley'in Halıları", *Yeni Türk Mecmuası*, C: 1, No: 18, Şubat 1934, s. 1375-1381

"Mevsimler ve İtiyatlarımız", *Varlık*, C: 4, No: 76, 1 Eylül 1936, s. 58.

"Milyarder Mak Kinley'in Halıları", *Varlık*, C: 6, No: 124, 1 Eylül 1938, s. 59-62. C: 6, No: 124, 1 Eylül 1938, s. 59-62.

"Son Ders", *Yıldız,* C: 3, No: 28, 15 İlk Kânun 1939, s. 25-26, 33.

1.2.3. Gazetelerde Yayımlanan Yazıları

"İstanbul'dan Parçalar: Beykoz'da Mehtap", *Milliyet,* 9 Kânun-ı Evvel 1929, s. 6.

"Yıldızlara Koşan Süvariler", *Milliyet,* 16 Kânun-ı Evvel 1929, s. 6.

"Bir Balıkçı Hikâyesi", *Milliyet,* 30 Kânun-ı Evvel 1929, s. 6.

"Klâsik Mısraların Muzafferiyeti", *Milliyet*, 30 Kânun-ı Evvel 1929, s. 6.

"Bir Şarkıcı Kadının Hayatı", *Haber Akşam Postası,* 10 Birincikânun 1934.

"Aşkı Tercih Eden Kadın", *Haber Akşam Postası,* 17 Birincikânun 1934 .

"Madam ve M. Kivi Kivi", *Haber Akşam Postası,* 3 Eylül 1934.

"İhtiyar Kaplanın Kızı", *Haber Akşam Postası,* No: 1078, 8 İkincikânun 1935.

"Bir Yarasa Bir Kıza Âşık Oldu", *Haber Akşam Postası,* No: 1306, 26-30 Ağustos, 1-4 Eylül 1935.

"Tarlaya Çevrilen Su", *Tan*, No: 1152, 14 Temmuz 1938.

"Tarlaya Çevrilen Su", *Tan,* No: 1153, 15 Temmuz 1938.

"Tarlaya Çevrilen Su", *Tan*, No: 1154, 16 Temmuz 1938.

"Bir Köylü Oyunu", *Tan*, No: 1162, 24 Temmuz 1938.

"Bir Köylü Oyunu", *Tan*, No: 1163, 25 Temmuz 1938.

"Tuhaf Bir Ölüm", *Tan*, No: 1174, 5 Ağustos 1938.

"Gece Kuşu", *Tan*, No: 1214, 17 İlkkânun 1938.

"Nizamettin Nazif'in Sözleri I", *Kurun*, No: 6559-499, 16 Nisan 1936, s. 1, 7.

"Nizamettin Nazif'in Sözleri II", No: 6560-500, *Kurun*, 17 Nisan 1936, s. 6.

"Nizamettin Nazif Söylüyor", *Kurun*, No: 6561-501, 18 Nisan 1936, s. 12.

"Nizamettin Nazif Söylüyor", *Kurun*, No: 6562-502, 19 Nisan 1936, s. 6.

"Nizamettin Nazif'in Fikirleri", *Kurun*, No: 6563-503, 20 Nisan 1936, s. 6.

"Haftanın Akisleri", Kurun'un İlâvesi No: 36, 26 Birincikânun 1936, s. 2, 10.

"Çıkan Kitaplara Bir Bakış: Çemberley'in Hâtıraları ve 43 Şiir", Kurun'un İlâvesi No: 2, 30 Mayıs 1936, s. 4, 10.

"Çıkan Kitaplara Bir Bakış", Kurun'un İlâvesi No: 6, 27 Haziran 1936, s. 4.

"Özlediğim İstirahat", Kurun'un İlâvesi (İlave) No: 6645-585, 11 Temmuz 1936, s. 6.

"Çıkan Kitaplara Bir Bakış", Kurun'un İlâvesi, (İlave) No: 6645-585, 11 Temmuz 1936, s. 4,10.

"Konuşma: Göz Terbiyesi", (İlave) İlâvesi, No: 6645-585, 11 Temmuz 1936, s. 2, 10.

"Şehirde Gezintiler, Gülhane Parkındaki Görülenler ve Dinlenilenler", *Kurun*, No: 6691631, 26 Ağustos 1936, s. 3.

"Karikatür Sergisinde Bir Saat, Mişonaçi Sergide", *Kurun* No: 6692-632, 27 Ağustos 1936, s. 3.

"Ressam Münif Fehim'le Mülâkat", Kurun No: 6693-633, 28 Ağustos 1936, s. 3.

"Ültra Modern Bir Ziyaretçi ile Ayaküstü Neler Konuştum?", Kurun No: 6695-635, 30 Ağustos 1936, s. 3.

"İskelet ve Ruhu", *Kurun* No: 6733-673, 7 Eylül 1936, s. 4.

"İskelet ve Ruhu", *Kurun* No: 6734-674, 8 Eylül 1936, s. 4.

"İskelet ve Ruhu", *Kurun* No: 6735-675, 9 Eylül 1936, s. 4.

"İki Kırlangıcın Hayatı", Kurun, No: 6754-694, 28 İlkteşrin1936, s. 4.

"Bir Balıkçı Hikâyesi", Kurun, No: 6863-983, 18 Şubat 1937,s.5,7.

"Bahar ve Kurbağalar", Kurun,No: 6872-992, 2 Mart 1937, s. 2.

"Kurtlar", *Kurun*, No: 6892-1012, 22 Mart 1937, s. 6, 10.

"Bir Şam Muganniyesinin Hayatı", *Kurun,* No: 6964-10634, 2 Haziran 1937, s. 8.

"Bir Şam Muganniyesinin Hayatı", *Kurun,* No: 6965-10635, 3 Haziran 1937, s. 6.

"Robert Prençisi Kim Öldürdü?", *Kurun,* 7074-1164, 20 Eylül 1937, s.2.

"Dörthanların Kulaksızı", *Kurun,* No: 7123-1213, 8 İkinciteşrin1937, s. 2.

"Dörthanların Kulaksızı", *Kurun,* No: 7124-1214, 9 İkinciteşrin1937, s. 2.

"Dörthanların Kulaksızı", *Kurun,* No: 7125-1215, 10 İkinciteşrin1937, s. 2.

"Dörthanların Kulaksızı", *Kurun,* No: 7126-1216, 11 İkinciteşrin1937, s. 2.

"Dörthanların Kulaksızı", *Kurun,* No: 7127-1217, 12 İkinciteşrin1937, s. 2.

"Dörthanların Kulaksızı", *Kurun,* No: 7128-1218, 13 İkinciteşrin1937, s. 2.

"Dörthanların Kulaksızı", *Kurun,* No: 7129-1219, 14 İkinciteşrin1937, s. 2. "Dörthanların Kulaksızı", *Kurun,* No: 7130-1220, 15 İkinciteşrin1937, s. 2.

"Dörthanların Kulaksızı", *Kurun,* No: 7131-1221, 16 İkinciteşrin1937, s. 2.

"Dörthanların Kulaksızı *Kurun",* No: 7132-1222, 17 İkinciteşrin1937, s. 2.

"Çalınan Tarla", *Kurun*, No: 7137-1227, Kurun, 22 İkinciteşrin 1937, s. 7,17.

"Öküz Vebası", *Kurun,* No: 7144-1234, Kurun, 28 İkinciteşrin1937, s. 6.

"Dayımın Evi I", *Kurun,* No: 7150-1240, 7 Birincikânun 1937, s. 5.

"Osmanoflar", *Kurun,* No: 7175-1265…7277-1367, 1 İkincikânun1938…16 Nisan 1938. (75 sayı)

"Adını Bilmeyen Adam", Kurun, No: 7177-1266, 3 Ocak 1938, s. 3.

"Saatli Köşk", *Vakit,* No: 7189, 15 Ocak 1939, s. 3.

"Yusufçuk", *Vakit,* No: 7605, 15 Mart 1939, s. 3.

"Yusufçuk", *Vakit*, No: 7606, 16 Mart 1939, s. 3.

"Yusufçuk", *Vakit*, No: 7607, 17 Mart 1939, s. 3.

"Yusufçuk", *Vakit,* No: 7608, 18 Mart 1939, s. 3.

"Yusufçuk", *Vakit,* No: 7609, 19 Mart 1939, s. 3.

"Yusufçuk", *Vakit,* No: 7610, 20 Mart 1939, s. 3.

"Yusufçuk", *Vakit,* No: 7611, 21 Mart 1939, s. 3.

"Yusufçuk", *Vakit,* No: 7612, 22 Mart 1939, s. 3.

"Yusufçuk", *Vakit,* No: 7613, 23 Mart 1939, s. 3.

"Balıkçıl Kuşu ve Diğerleri", *Vakit,* No: 7931, 10 Şubat 1940, s. 4.

"Bir, İki Nokta: Orhan Seyfi'ye Bir Fiske", *Vakit,* No: 8014, 3 Mayıs 1940, s. 3.

"Bir, İki Nokta: Hakikat mi, Masal mı?", *Vakit,* No: 8015, 4 Mayıs 1940, s. 3.

"İncir Fidanları", *Vakit,* No: 8124, 21 Ağustos 1940, s. 5, 6.

"Paraşüt I", *Vakit,* No: 8125, 22 Ağustos 1940, s. 5.

"Paraşüt II", *Vakit,* No: 8126, 23 Ağustos 1940, s. 5.

"Paraşüt III", *Vakit,* No: 8127, 24 Ağustos 1940, s. 5.

"Sayfiyede Bir Numero", *Vakit,* No: 8126, 25 Ağustos 1940, s. 5, 6.

"Deniz Kenarında", *Vakit,* No: 8128, 27 Ağustos 1940, s. 5.

"Deniz Kenarında", *Vakit,* No: 8129, 28 Ağustos 1940, s. 5.

"İki Defa Ölüm", *Vakit,* No: 8130, 29 Ağustos 1940, s. 5.

"İki Defa Ölüm", *Vakit,* No: 8131, 30 Ağustos 1940, s. 5, 6.

"Bir Garip Adam", *Vakit,* No: 8133, 1 Eylül 1940, s. 5, 6.

"Bir Garip Adam", *Vakit,* No: 8134, 2 Eylül 1940, s. 5, 6.

"Kemahlı Değirmenci", *Vakit,* No: 8135, 3 Eylül 1940, s. 5, 6.

"Kemahlı Değirmenci", *Vakit,* No: 8136, 4 Eylül 1940, s. 5, 6.

"Kamçı", No: 8137, *Vakit,* 5 Eylül 1940, s. 5, 6.

"Kamçı", *Vakit,* No: 1380: 8, 6 Eylül 1940, s. 5, 6.

"Taş ve Ged"ik, *Vakit,* No: 8139, 7 Eylül 1940, s. 5, 6.

"Taş ve Gedik", *Vakit,* No: 8140, 8 Eylül 1940, s. 5, 6.

"Bir Muharrir Kahramanlarını Arıyor", *Vakit,* No: 8140, 8 Eylül 1940, s. 4.

"Bir Muharrir Kahramanlarını Arıyor", *Vakit,* No: 8141, 9 Eylül 1940, s. 4, 5.

"Bir Muharrir Kahramanlarını Arıyor", *Vakit,* No: 8142, 10 Eylül 1940, s. 4.

"Bir Muharrir Kahramanlarını Arıyor", *Vakit,* No: 8143, 11 Eylül 1940, s. 4.

"Bir Muharrir Kahramanlarını Arıyor",*Vakit,* No: 8144, 12 Eylül 1940, s. 5.

"Ömer Besinin Başı", *Vakit,* No: 8147, 15 Eylül 1940, s. 5.

"Ömer Besinin Başı", *Vakit,* No: 8148, 16 Eylül 1940, s. 5.

"Güneş Balıkları", *Vakit,* No: 8151, 19 Eylül 1940, s. 5.

"Güneş Balıkları", *Vakit,* No: 8152, 20 Eylül 1940, s. 5.

"Güneş Balıkları", *Vakit,* No: 8154, 22 Eylül 1940, s. 5.

"Güneş Balıkları", *Vakit,* No: 8155, 23 Eylül 1940, s. 5.

"Bir Hudut Oyunu", *Vakit,* No: 8156, 24 Eylül 1940, s. 5.

"Mavzer", No: 812, *Vakit,* 630 Eylül 1940, s. 5.

"Mavzer", No: 8163, *Vakit,* 1 Birinciteşrin 1940, s. 5, 6.

"Burmalı Apulet", *Vakit,* No: 8166, 4 Birinciteşrin 1940, s. 5.

"Burmalı Apulet", *Vakit,* No: 8167, 5 Birinciteşrin 1940, s. 5, 6.

"Gece Servisi", *Vakit,* No: 8174, 12 Birinciteşrin 1940, s. 5, 6.

"Gece Servisi", *Vakit,* No: 8175, 13 Birinciteşrin 1940, s. 5, 6.

"Bir Aşk Hikâyesi", *Vakit,* No: 8179, 17 Birinciteşrin 1940, s. 5.

"Bir Aşk Hikâyesi", *Vakit,* No: 8180, 18 Birinciteşrin 1940, s. 5, 6.

"Bir Aşk Hikâyesi", *Vakit,* No: 8181, 19 Birinciteşrin 1940, s. 5.

"Bir Aşk Hikâyesi", *Vakit,* No: 8182, 20 Birinciteşrin 1940, s. 5, 6.

"Garsoniyer", *Vakit,* No: 8187, 25 Birinciteşrin 1940, s. 5.

"Garsoniyer", *Vakit,*No: 8188, 26 Birinciteşrin 1940, s. 5, 6.

"Vallah, Billah Yok", *Vakit,* No: 8192, 30 Birinciteşrin 1940, s. 5, 6.

"Vallah, Billah Yok", *Vakit,* No: 8193, 31 Birinciteşrin 1940, s. 5, 6.

"Miras Keçe", *Vakit,* No: 8226, 4 Birincikânun 1940, s. 5.

"Tuhaf İnsanlar",*Vakit,* No: 8229, 7 Birincikânun 1940, s. 5,6.

"Altı Sene Evvel", *Vakit,* No: 8230, 8 Birincikânun 1940, s. 5.

"Bir Geçim Yolu", *Vakit,* No: 8232, 10 Birincikânun 1940, s. 5.

"Cevizler", *Vakit,* No: 8241, 12 Birincikânun 1940, s. 5.

"Küçük Yalanlar", *Vakit,* No: 8236, 14 Birincikânun 1940, s. 5.

"910 Modeli", *Vakit,* No: 8230, 19 Birincikânun 1940, s. 5.

*"*Gümüş Yıl", *Vakit,*No: 8244, 22 Birincikânun 1940, s. 5.

"Oda Hizmetçisi", *Vakit,* No: 8253, 31 Birincikânun 1940, s. 5.

"Satılık Kısrak", *Vakit,* No*:* 8260, 8 İkincikânun 1941, s. 5.

"Bir Maymun Numarası Daha", *Vakit,* No: 8261, 12 İkincikânun 1941, s. 5.

"Bir Beyaz Rus", *Vakit,* No: 8264, 15 İkincikânun 1941, s. 5.

"Bir Beyaz Rus", *Vakit,* No: 8265, 16 İkincikânun 1941, s. 5.

"Yeşil Gözlü Yaramaz", *Vakit,* No: 8268, 19 İkincikânun 1941, s. 5.

"Yolda", *Vakit,* No: 8270, 21 İkincikânun 1941, s. 5.

"Şehir Kurtaran Tencere", *Vakit,* No: 8279, 30 İkincikânun 1941, s.5,6.

"Üçüncü Mevkide", *Vakit,* No: 8281, 1 Şubat 1941, s. 5.

"Zorla Hastalık", *Vakit,* No: 8283, 3 Şubat 1941, s. 5.

"Belki Bir İllüzyon", *Vakit,* No: 8287, 7 Şubat 1941, s. 5.

"Belki Bir İllüzyon", *Vakit,* No: 8288, 8 Şubat 1941, s. 5.

"Apartman Kapıcıları", *Vakit,* No: 8297, 17 Şubat 1941, s. 5.

"Yol Amelesi", *Vakit,* No: 8300, 20 Şubat 1941, s. 5.

"Yol Amelesi", *Vakit,* No: 8301, 21 Şubat 1941, s. 5.

"Cumali", *Vakit,* No: 8304, 24 Şubat 1941, s. 5.

"Cumali", *Vakit,* No: 8305, 25 Şubat 1941, s. 5.

"Cumali", *Vakit,* No: 8306, 26 Şubat 1941, s. 5.

"Cumali", *Vakit,* No: 8307, 27 Şubat 1941, s. 5.

"Amerika'ya Giden Asmakabağı", *Vakit,* No: 8315, 7 Mart 1941, s. 5.

"Bir Paket Sigara", *Vakit,* No: 8318, 10 Mart 1941, s. 5.

"Olimpiyat Bebekleri", *Vakit,* No: 8334, 28 Mart 1941, s. 5.

"Olimpiyat Bebekleri", *Vakit,* No: 8335, 29 Mart 1941, s. 5.

"Güneşten Kaçan Köy", *Vakit,* No: 8340, 3 Nisan 1941, s. 5.

"Sağ Elin Parmakları", *Vakit,* No: 8343, 6 Nisan 1941, s. 5.

"Şart Olsun Kilosu Seksene Geldi", *Vakit,* No: 8344, 7 Nisan 1941, s. 5.

"Turna Mevsimi", *Vakit,* No: 8345, 8 Nisan 1941, s. 5.

"Sonu Bir Şarkı", *Vakit,* No: 8347, 10 Nisan 1941, s. 5.

"Eller Yukarı", *Vakit,* No: 8348, 11 Nisan 1941, s. 5.

"Bir Alışveriş", *Vakit,* No: 8353, 16 Nisan 1941, s. 2.

"Baş Ucunda mı Ayak Ucunda mı", *Vakit,* No: 8358, 21 Nisan 1941, s. 5.

"Doktor Popen'in Karısı",*Vakit,* No: 8360, 23 Nisan 1941, s. 3.

"Cesaret", *Vakit,* No: 8405, 7 Haziran 1941, s. 5.

"Gece Yürüyüşü", *Vakit,* No: 8407, 9 Haziran 1941, s. 6.

"Hastalık", *Vakit,* No: 8414, 16 Haziran 1941, s. 5.

"Kinin", *Vakit,* No: 8419, 21 Haziran 1941, s. 5.

"Sazlık", *Vakit,* No: 8452, 24 Temmuz 1941, s. 5.

"Manken", *Vakit,* No: 8457, 29 Temmuz 1941, s. 5.

"Manken", *Vakit,* No: 8458, 30 Temmuz 1941, s. 5.

"Stepte Atlılar", *Vakit,* No: 8506, 16 Eylül 1941, s. 2.

"İki İstasyon Arasında", *Vakit,* No: 8507, 17 Eylül 1941, s. 6.

"Toros Ekspresi", *Vakit,* No: 8509, 19 Eylül 1941, s. 3.

"Kırk Gün Taban Eti, Bir Gün Av Eti, Fakat Böylesi Değil", *Vakit,* No: 8522, 12 Ekim 1941, s. 5, 6.

"Deniz Banyosunun Hakiki Fiyatı", *Vakit,* No: 8524, 14 Ekim 1941, s. 5, 6.

"Çakal Zehiri", *Vakit,* No: 8535, 25 Ekim 1941, s. 5, 6.

"Çakal Zehiri", *Vakit,* No: 8536, 26 Ekim 1941, s. 5, 6.

"Tel Örgü", *Vakit,* No: *8546*, 5 Kasım 1941, s. 3.

"R.B.K. Pansiyonu", *Vakit,* No: 8633…8655, 9 Şubat 1942…3 Mart 1942, s. 3. (22 Sayı)

"Kader", *Vakit,* No: 8662, 10 Mart 1942, s. 5.

"Vali Paşaya Don", *Vakit,* No: 8663, 11 Mart 1942, s. 5.

"Bir Ölüm Vakası", *Vakit,* No: 8665, 13 Mart 1942, s. 5.

"Bir Bardak Bira", *Vakit,* No: 8666, 14 Mart 1942, s. 5.

"Astragan Manto", *Vakit,* No: 8667, 15 Mart 1942, s. 5.

"Otuz Kuruşa Yatak", *Vakit,* No: 8670, 18 Mart 1942, s. 5.

"7 Saat Gecikme", *Vakit,* No: 8676, 24 Mart 1942, s. 5.

"Golf Oynayan Kadın Bibliyosu", *Vakit,* No: 8680, 28 Mart 1942, s. 6.

"Muharebe", *Vakit,* No: 8690, 7 Nisan 1942, s. 5.

"Evham", *Vakit,* No: 8693, 10 Nisan 1942, s. 5.

"İş Bilenin Kılıç Kuşananın", *Vakit,* No: 8687, 4 Nisan 1942, s. 5.

"700.000 Dolarlık İncil", *Vakit,* No: 8721, 8 Mayıs 1942, s.KENAN

İKİNCİ BÖLÜM

KENAN HULUSİ KORAY'IN EDEBİ KİŞİLİĞİ

Edebi metinler içinde bulundurdukları göstergeler itibari ile ulaşabildikleri yere kadarki zaman sürecinde farklı anlamları içinde saklar. Bu bağlamda bir edebi metnin değerlendirilmesi kapsamında hem yapısal hem de anlamsal olarak sürekli yeniden okunmasına ihtiyaç vardır. Bu ihtiyaç, zihnin bir ürünü olan sözcüğün, zaman içersisinde kırılarak parçalanıp özgür kalması ile de doğrudan ilişkilidir. Bu durumda sözcük ortak kullanımdaki manasının dışına çıkarak sürekli yeniden okunma ihtiyacı doğuran felsefi anlam kazanır. (Altuğ, 2017: 21) Böylelikle ele alınan edebi metinde hem tarihsel hem yapısal hem de semantik pek çok farklı tema ve ileti bulmak mümkün olacaktır. Bir de yazar Kenan Hulusi Koray gibi bizzat yazdığı sanatsal metinlerde kendi sanatını yahut sanat anlayışını ele alıyor, buna dair mesajlar veriyor, hatta bizzat yazdığı hikâyelerde devrinin öykücü ve romancılarını, onların eserlerini değerlendiren ifadelere yer veriyorsa ele alınan metne dair dikkatler ve yorumlar daha da önem kazanmaktadır.

2.1. HİKÂYECİLİĞİ

2.1.1. Yedi Meşale Dönemi

Daha hikâyeciliğinin başında kaleme aldığı ve 1927 yılında *Servet-i Fünun'da* yayımlanan *Rubâb-ı Şikeste* isimli hikâyede adeta bağlı olduğu sanat ekolünün duyuş ve düşünüşünü hissettirir. Burada hikâyeye adını da veren kitap, devrinin sanat anlayışının alegorisi için seçilmiş gibi gözükse de bir anlamda Kenan Hulusi Koray'ın dâhil olacağı topluluğun sanat görüşünün de nüvesini içinde barındırmaktadır. Zira altı şairle birlikte üyesi olduğu Yedi Meşaleciler topluluğu yazdıkları şiirlerle, Fecr-i Âti ve Servet-i Fünûn şiirinin devamını ortaya koymuştur. (Eginün, 2005: 63) Bu konuda Enginün'ü destekleyen bir diğer isi Fethi Tayyar'dır:

> Dönemin ünlü tenkit yazarlarından Tayyar Fethi ise Servet-i Fünûn sanatçıları ile Meşale sanatçıları arasında bağ kurarak mazisini temiz ve süslü olarak gördüğü Servet-i Fünûn'un geriye bıraktığı abidelerin 'Meşaleciler Mektebi' tarafından aynı ilgiyle devam ettirileceğini belirtir. (Ulutürk, 2011: 45)

2.1.2. Servet-i Fünûn etkisi:

Rubâb-ı Şikeste, anlatıcının içinde olmadığı ve geri plana çekildiği mimesise dayalı değil de daha çok göstermeye (Tosun, 2014: 166) dayalı bir anlatım yolunu izlediği hikâyelerden biridir. Buna rağmen gerek bu hikâye gerekse ilk dönem hikâyelerinin genelinde anlatıcının Tanrısal bakış açısına hâkim olduğu da bir vakıadır. Yazarın bu dönem hikâyelerinde ağır basan atmosfer daha çok fantastik olmakla birlikte karakter seçiminden metaforların gösterilenlerine pek çok unsur mitolojik özelliklere sahiptir. Bu yüzden hikâyelerin canlı tasvirler itibariyle göstermeye dayalı, bakış açısı itibari ile de Tanrısal olması normaldir**.**

Genç ve dış görünüş itibariyle pek de alımlı olmayan bir gencin ümitsiz aşkının anlatıldığı hikâye bu aşkın nesnesi konumunda olan genç kızı tarifle başlar. Yergileri ile ünlü İngiliz edebiyatçı Jonathan Swift'in sevgili Stella'ya benzediği için arkadaşları tarafından bu isimle anılmaktadır. Hikâye okurda ilk vurucu etkiyi yaratmak için bir arkadaşının kendisine, "Stella… Biliyor musun ama… Sen de ne kadar zalimsin…" (Doğan, 2012) hitabıyla başlar.

Bu zalimlik, hikâyenin sonuna doğru bağlamına oturacaktır. Anlatı, genç şairin "çirkin" dış görünüşü ve içe dönük hülyalı kişiliği ile genç kızın güzel dış görünüşü ve dışa dönük realizminden oluşan tezatlar üzerinde şekillenir. Havuz başında onunla birlikte eğlenen kızlar da Stella kadar olmasa da hepsi el ele tutuştuklarında bir inciyi anımsatırlar. Sıra sıra dizilmiş inciler… Bu metafor bize mısraı hatırlatır. Genç kızın arkadaşı Rahşan ile diyalogu sürekli genç şairin çirkinliği üzerinde döner. "Çirkin" kelimesi tıpkı "güzel" kelimesi gibi metinde ritmi sağlayan bir tekrardır. Genç şair çirkinliğinin aksine şöhret ve bu şöhretten mütevellit para sahibidir. Arkadaşı Rahşan Stella'ya onun bu özelliğinden bahis açıp bir parça Stella'da genç şaire karşı bir alaka uyandırmak ister. Rahşan, şairin son neşrettiği kitabın, her kesimde ya da kademede uyandırdığı alakayı yine divan şiirinde "pervane" metaforuyla anlatır. Şair de aslında her sınıftan insanın elinde dönen kitabı gibi Stella'nın etrafında pervane olmuştur. Ancak bir divan şairi gibi o da rakiplerinin farkındadır. Çünkü sevgilinin divan şiirindeki maşuklar gibi saçları adedince seveni vardır. Ama şairin gönlü sevdiğinin gözü üstündedir. Divan şiirine ait bu metaforlar hikâye anlatıcısının değil şairin sevgilisine dair yazdığı şiirlerindir. Anlatıcı bunu hikâyede bizzat kendisi hatırlatır. Şair bu ümitsiz aşktan dolayı kederlidir. Tek tesellisi mısralarıdır. Buraya kadar Divan şiiri metaforları üzerinden

giden hikâye, yanında üç hanım ve elinde "Rubâb-ı Şikeste" isimli kitapla Stella ve Rahşan'ın yanına doğru yaklaşan şairin yanındakilerin kitaptan fal bakma kararlarını duyurmaları ile farklı bir şekil alır. Artık bakılan fallardan dolayı Tevfik Fikret'in şiirleri devreye girer. Fal bakma sırası şaire geldiğinde şair kitabı açmakta zorlanır. Heyecandan elleri titremektedir. Bu heyecan onu zayıf düşürdüğü tam bu esnada Stella hikâyenin başındaki sarsıcı ifadeyi anlatının sonunda tekrar ederek şaire son darbeyi vurmuş olur. "Çirkin…"

Hikâyenin başından itibaren tekrar edilen divan şiiri metaforları Tevfik Fikret'in şiirleri ile nazım içinde yerlerini bulurlar. Hikâyede bahsi edilen bu metaforların ritmik dağılışı yavaş yavaş bir düzene girer. Burada kaynağından geldiği noktaya kadar bir şiirin hikâyesi biçimde ritme yedirilmiştir. *Rubâb-ı Şikeste,* özelliği şiirde ritim, sembolik ya da metaforik anlam, aşkın hayal karşısında gerçeğin sarsıcı yanı olan bir sanat anlayışının geçirdiği tarihsel evreleri de içine alan, bir aşk hikayesi etrafında, hem semantik hem de biçimsel alegorisidir.

Elbette bu hikâyede Kenan Hulusi Koray, bize Yedi Meşale dönemi yahut Yedi Meşale etkisindeki hikâyeciliğinin/mensur şairliğinin haberini verir. Zira bu dönemdeki hikâyeleri/mensur şiirleri, şiirin peşinde koşan bir özelliğe sahiptir. Kelimelerde, sembollerde, metaforlarda, titiz seçicilik, anlatılara hâkim olan mitolojik atmosfer, ritim gibi özellikler bu dönemde Kenan Hulusi Koray'ın sanatına hâkim unsurlardır.

Bu hikâye İnci Enginün'ün yukarıda zikrettiğimiz, Yedi Meş'alenin "Servet-i Fünûn'un devamı olma" özelliğini de doğrular niteliktedir. Şairin hüznü kendi ile baş başa kaldığında evinde ağlamalara çırpınmalara varacak kadar duyarlılık kazanır. Bu yüksek duyarlılık ve "Çirkin" kelimesiyle kendi gerçeğine doğru evirilecek aşkın hayaller Servet-i Fünûn'u hususiyle de Tevfik Fikret'in duyuşunu hatırlatır. "Şîkeste", "mükedder", "mağmum", "gönlü yanık","harâb","garîb", "perişan", "rikkat-yâb" ve ileride diğer hikâyelerini incelerken bunlardan bazılarının etrafında şekillendiği "dudak" (Kaplan, 2004: 222) gibi kelimelerin sahibi Tevfik Fikret'in ruh hali ya da duyuşuyla "Rubâb-ı Şîkeste" hikâyesinin duyuş tarzı aynıdır. Bu aşırı hassasiyet hikâyenin sonunda fal sırası kendine gelen şairi kitabın sayfalarını bile çeviremeyecek bir duruma düşürür.

Ayrıca hikâyede, yukarıda da dikkat çektiğimiz ritim (armoni) de Tevfik Fikret'in şiirinde önemli bir "ses" unsurudur. Hikâyede bir veya birkaç kelimenin bir manaya göre armonize (Kaplan, 2004:199) edilmesi de yine yazarın Fikret'ten ödünç a1dığı bir üsluptur.

Rubâb-ı Şîkeste, başkahramanın şair olarak seçildiği tek hikâye değildir. Topluluğun çıkardığı Yedi Meş'ale kitabında yer alan ilk hikâye olan "Denizin Zaferi"nde de ana kahraman bir şairdir. Her iki hikâyede de şairi, yazarın anıştırdığı ve onun sanat algısını temsil eden soyut bir kahraman olarak kabul ettiğimizde bu sefer bu karamanı fantastik bir hikâyenin içinde buluruz. Bu sefer şairin rakipleri aynı kadına âşık olan kişi/kişiler değil. Bir denizdir. Mensur bir şiir olan hikâyede, diğer kahramanlar: denizkızları, deniz, Neptün gibi mitolojik unsurlardır. Şair bu sefer genç değil ihtiyardır. Elindeki "Rubâb-ı Şîkeste" olmasa da hikâyenin sonunda "şîkest" olacak yani kırılacak bir rubâbın kendisidir.

Hikâye çıplak vücutları temizlik, beyazlık, yönüyle ayın olgunluğuna benzetilerek yapılan bir betimleme ile başlar. Ancak sonradan gelen "engin", "büyük", "geniş" "hudutsuz" kelimeleri denizkızlarının vücudunu mu, varlığını mı yoksa bulundukları mekânı mı, betimlemektedir? Bu belirsizdir. Bu sıfatların sonundaki üç nokta daha var olan sıfatları mı, yoksa eksiltili cümlede eksik bırakılan yer tamamlayıcı öğenin yokluğunu mu işaret etmektedir? Bu da belirsizdir. Ancak bu belirsizlik hikâyenin sonunda tamlanan durumunda "deniz" sözcüğünün benzer sıfatların tekrarıyla birlikte verilmesiyle son bulur. Yine müphemden belirli olana; aşkın hayalden gerçeğe doğru bir gidişin alegorisi bu anlatı da kendisini hissettirir.

Olay, saçının bir yanı, taranış veya yüze iniş bakımından- ayın -bu sefer- bir parçası olan sırtına benzetilen denizkızlarından birinin verdiği bir haberle başlar. Bu denizkızı ihtiyar şairin denizkızı ile yarışacağını duyurur. Galip gelirse, ilahlar meclisi içinde denizkızlarından biriyle evlendirilecektir. Yine şair bilindik ıstırap duygusu ile karşı karşıya kalır. Daha yarış başlamadan heyecanı anlamak mümkündür. Ama şair yarışa girmeden neticeyi baştan kabul edecek ıstıraba düşmüştür. "ufuklardan kop"-an bir dalga Neptunus'ün gelişini haber verir. Ancak arışı şair kaybeder. Bu yenilgi ile ihtiyar şair elindeki eski yıllardaki gibi çalmayan rubâbı sert kayalara vurarak parçalar. Hikâye, içeriğine uygun bir üslupta, destansı bir dil kullanılarak, yazılmış. Bununla birlikte "engin, "geniş", "hudutsuz" gibi duyarlılıkta aşkınlığı hatırlatan kelimelerin tekrarıyla ahenk sağlanmak istenmiştir.

Bu hikâyede *Denizkızı* ve *Neptün (Neptunus)* mitine gönderme vardır. Zira yarışın hakemi ve denizkızlarının babası "Baba" Neptunus, sadece hakem değildir. O, mitolojide denize ve dalgalara hükmeden Latin tanrısıdır. (Bonnefoy, 2018b: 177)

Bir önceki hikâyede olduğu gibi baştan yenilgiyi kabullenen kötümserlik, aşırı duyarlılık, hüzün "rubâb" metaforu etrafında Servet-i Fünûn sanatçılarının mizacına bir göndermedir. Ama bu gönderme sadece mizaç ya da dönemle ilgili değil aynı zamanda bir sanat alegorisidir.

Bu hikâyede yaşlı şair, fallusu (Freud, 2017: 381) sembolize eden rubâbı parçalamadan önce çalgının istenen otuz yıl önceki istediği sesi vermediğinden şikâyet eder. Bu şikâyet Servet-i Fünûn döneminde sanatın istediği sesi yakalamasına rağmen bugün şiirin ve edebiyatın içine düştüğü beylik söylemler yedi meşalecilerin tabiriyle "Ayşe-Fatma edebiyatı.." bu gün şiiri arzu edilenden geriye götürmüştür. Artık o dönemdeki yakalanan ses bugün yakalanamamıştır. Burada rubâb metaforu hem "Rubâb-ı Şîkeste"yi temsil ederken hem de Servet-i Fünûn dönemini temsil etmektedir. Bu hikâye *Yedi Meş'ale*'de 1928 yılında yazıldığına göre hikâyede vurgulanan "otuz sene"yi dikkate alarak geriye gittiğimizde zaman dilimi olarak Servet-i Fünûn dönemine geliriz. Yani 1896 ile 1901 yılları arasına gelmiş oluruz.(Akyüz,1994: 87) Ayrıca *Rubâb-ı Şîkeste*'nin ilk yayımlandığı tarih 1899 olması itibariyle hikâyede ifade edilen bu otuz yıllık süre içine girer. (Akyüz, 1994: 96) Kenan Hulusi Koray, bu alegorilerle *Yedi Meş'ale* kitabının başında yayımlanan *Mukaddime*'ye ek olarak görüşlerini kendi yazdığı bu sanat metni içinde vermiştir.

Bu hikâyelerde görülen Servet-i Fünun Edebiyatı etkisini ve buna dair tespitlerimizi doğrulayan bir vesika da Meş'ale dergisinin 15 Ağustos 1928 tarihli ve 4 numaralı sayısında yer alan Vasfi Mahir imzalı " Tevfik Fikret ve Edebiyatımızdaki Yeri" başlıklı yazıdır. Vasfi Mahir yazının girişinde, Tevfik Fikret'i eleştirenlerin onu şairden bile saymayacak kadar taraflı ve duygusal davranmakla ve ona taraftar olanların da –talebeleri ve arkadaşları- onu göklere çıkardıkları için duygusal ve tarafsız davranmakla eleştiren ifadeler kullanır. Bu yaklaşımların şairin yetiştiği muhitin o muhite olan tesirden kaynaklandığını belirten Vasfi Mahir, gerçek, hakkaniyetli ve objektif bir eleştirinin yahut değerlendirmenin ancak o muhitte yaşayan kişilerden sonra gelen nesiller sayesinde mümkün olabileceğine dikkatleri çeker. Şiirde orijinalliğin önemine vurgu yapan Vasfi Mahir, Fikret hakkında şu ifadelere yer verir:

"Ona hücum edenler şekilci, sathi dediler. Hayalinin dar ve mahdut olduğundan şikayet ettiler. Filhakika Fikret, hayali vâsi ve derin bir şair değildi. Fakat kendine mahsus düşünüşleri, hayalleri, tarz-ı ifadesi vardı. Edebiyat-ı Cedîde'nin bir vasf-ı mümeyyizi, daha doğrusu sârî bir hastalığı olan mavi, beyaz, eflatun güllerden; muhayyel yeşil ormanlardan sükûn ve inzivadan bahsetmek diğerlerinde tesir ve taklit olduğu halde Fikret'in orijinalitesini teşkil eder." (Vasfi Mahir, 1928: 1)

Burada dikkati çeken husus hayalin derinliğinden ziyade orijinalliğe verilen önemdir. "Ayşe-Fatma…" gibi klişe ifadelerden duyulan rahatsızlık, hece ile yazılan şiirlerinin muhtevasına ve derinliğine dair değil onların orijinallikten uzak kalıplaşmış söylemlerindendir. Zira Yedi Meşale orijinal olanın peşindedir. Burada Fikret'in "inzivadan bahseden" yönüne yapılan vurgu anlamlıdır. Bir çeşit dini inziva olan "itikaf" kelimesinin Kenan Hulusi Koray hikâyesindeki yeri düşünüldüğünde hem de bu kelimenin yer aldığı *Bir Yudum Su,* hikâyesinin de bu yazının bulunduğu sayıda yer alması son derece önemlidir. [1] Yazıda ilgi çekici bir diğer nokta Vasfi Mahir'in Fikret'ten sonra Fikret'in yerinin doldurulamadığı vurgusudur. Vasfi Mahir'e göre Tevfik Fikret'in yeri bugün bomboştur. Bu boşluk bize yukarıdaki hikâyelerden Deniz'in Zaferi'ni hatırlatır. Bu hikâyede vurgulandığını düşündüğümüz "otuz senelik" boşluk, yine *Meşale* dergisinde bir sanat metni değil bir inceleme metninde, bir başka imza tarafından Servet-i Fünun topluluğunun etrafında olmasa da Fikret'in şahsında vurgulanır.

Fikret/ Servet-i Fünun Edebiyatı tesiri, kendisini sadece bu yazı ile de göstermez. *Meşale* Dergisinin 1 Ağustos 1928 tarihli 3 numaralı sayısında 16. Sayfada yer alan Yusuf Ziya imzalı bir yazıda Servet-i Fünûn dergisi kast edilerek:

Bir zamanlar, Tevfik Fikretlerin, Halid Ziyaların, Cenab Şehabettinlerin imzalarını taşıyan, mazisi şerefli bir mecmua vardır ki, son günlerde mektep talebelerinin kitabet vazifeleri ile doldurulmuş sayfalarında şahsımız ve eserimiz mevzua bahs oluyor. (Yusuf Ziya, 1928: 16)

Bu ifadelerden de anlaşıldığı üzere söz konusu olan esasta Fikret'in ve şairliğinin tesiri değil bütünüyle bir Servet-i Fünun edebiyatının tesiridir. Şerefli bir geçmişe sahip olan bu edebiyat Yedi Meşale topluluğu için üstün ve değerli bir sanat anlayışına sahiptir.

Yedi meşale poetikasını nesirde takip eden mensur şiir şeklinde kaleme alınmış bir diğer hikâye de yine Yedi Meş'alede yayımlanan *Abajur* hikâyesidir. Bu

[1] Kelimenin Kenan Hulusi KORAY'ın hikâyeciliğindeki yeri ve tarihsel anlamı tezimizin ilerleyen bölümünde değerlendirilmiştir.

hikâyede bir erkeğin maskeli bir baloda aynalı bir odada bir kadına kur yaparken, ona iltifatlarda bulunurken onu seven, paravanın arkasındaki bir başka kadının kederli şahitliği ile olaya şahit oluruz. Övgüde bulunulan ve kitaba benzetilen kadın bütün bu övgülere kahkahalarıyla cevap verirken paravanın arkasındaki kadın yıkılmaktadır. Sesi çağrıştıran "akis" ve "kahkaha" kelimelerinin tekrarıyla başlayan metinde ritmi "bir paravan" ifadesi sağlar. Olay örgüsü bu ifadenin tekrarıyla tazelenirken, paravan arkasında kadının yüreğini parçalayan güzel rakibinin alaycı kahkahaları da metnin sonuna kadar tekrarla kendini hissettirir. Paravan bu balonun yapıldığı gecenin anlatıldığı aslında alt alta sıralanan mısralarla nazmın peşinden koşan bu hikâyede sadece olayları bölmez aynı zamanda aralarında duygusal çatışmanın hâkim olduğu iki kadının bir tarafını temsil ettiği dünyayı ikiye böler. Bunlardan birisi adeta baloda sahnede görünür vaziyette, kahkahalarla bütün dikkatleri üzerine çeken dış güzelliğin her şey olduğu ve her yerde kabul gördüğü dünyadır. Bir diğeri ise hikâyede farklı kadınları da gözünden kaçırmayan erkeğin gözünde "bu", "şu" "o", adlaşmış sıfatları içinde, arasında payına "öteki" sıfatıyla adlaşan görünen eksiği, çirkin, görünmeyen mahareti zekâsı olanın dünyasıdır.

"Bu: bir Venüs kadar güzel.

Şu: Yeni açılmış bir zambak kadar taze.

O:Bir Safo kadar şehvetli.

Öteki: bir karga kadar çirkin."(DOĞAN,2012: 115)

Aslında bu hikâye Kenan Hulusi Koray'ın ister güçlü bir lirizmle kaleme aldığı isterse realizmin etkisiyle kaleme aldığı hikâyelerde olsun vazgeçemediği, yeri geldiğinde erotizmin yeri geldiğinde lirik anlatım etrafında hüznün hâkim olduğu, romantizmin ağır bastığı ve hikâyecilik hayatında vazgeçemediği kadın ve aşk konusunun işlendiği hikâyelerin habercisi niteliğindedir. Aslında *Bir Mezarcının Ölümü* gibi içinde aşka dayalı bir çatışmanın geçmediği ya da polisiye, cinayet gibi temaların ağır bastığı hikâyeler dışında 1927 ve 1928 yılında yayımlanan hikâyelerinde genelde hâkim olan temalar: romantik aşk, kadın ve bu iki temaya bağlı erotizmdir. Bu yıllarda yazarın kaleme aldığı bu temaların güçlü olarak kendini hissettiren tarafı fantastik anlatımın hâkim olduğu ve halk hikâyesi, mitoloji ve destanlardan beslenen bir anlamda bunların pastişi diyebileceğimiz hikâyelerdir.

Divan şiirine ait dudak ve hadde gibi metaforların bulunduğu *Abajur* hikayesinde yer alan Venüs, benzetmesidir. Bu mit cinsiyetsiz bir çekiciliği tarif

eder. Bu hikâyede güzel kadına kur yapan erkek tarafından şiir kitabına benzetilen bu kadını tarif etmek için kullanılan bir mittir. Aslında dinsel eylem olan "venerari"den gelen kelime Romalıların sonradan kişileştireceği bir Tanrı'nın ismi olacaktır.(Bonnefoy, 2018b: 658)

Abajur ve *Denizin Zaferi* hikâyelerinde dikkati çeken ortak husus kadın güzelliğinin betimlemesinde beyaz mermer metaforuna sıkça başvurulmasıdır. Arzunun uyanışını temsil eden parlaklığa gönderme olabileceğini düşündüğümüz bu mermer beyazlığı sevgilinin kusursuz düzgün vücuduna yapılan bir gönderme olmakla beraber yine Venüs mitinde olduğu gibi kur yapılan kadına Tanrısallık atfetme söz konusudur. "Şiir" ve "kitap" kavramları ile şekilde mükemmelliğe verdiği öneme bir gönderme niteliğindedir.

2.1.3. Fantastik Anlatım

Türk hikâyeciliğinde bir alt kategori olarak fantastik hikâyeciliğin Türk edebiyatında ilk örneği Giritli Ali Aziz Efendi'ye ait olan *Muhayyelât'*tır. Yer verdiği hayali mekânlar, periler gibi doğaüstü varlıklar ve büyü gibi olaylarla türe ait özellikleri bünyesinde toplar. Her ne kadar başlı başına fantastik türde bir eseri olmasa da Ahmet Mithat Efendi'nin anlatım tarzında da masalsı özelliklere rastlamak mümkündür. (Örgen, 2018: 222) Yukarıda bahsi edilen bu anlatım tarzı yer yer Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Ömer Seyfettin'de de görülür. (Örgen, 2018: 222) Ömer Seyfettin'in arkadaşı ve çağdaşı olan Kenan Hulusi Koray'ın özellikle Yedi Meşale etkisinde ritme ve şiirselliğe önem verdiği döndemde *Esmanın Aşkı, Bir Yudum Su, Bir Şam Muganniyesi'nin Hayatı, Denizin Zaferi, Rubab* gibi hikâyeleri fantastik anlatımın baskın olduğu hikâyelerdir. Bu açıdan bakıldığında: *Ceylan Sesi* romanı da aynı özelliğe sahiptir. Özellikle *Felekte Bir Macera* ve *Merzengüş Sultan* bu kategorideki hikâyelerindendir.

Kenan Hulusi Koray'ın evrende kadını merkeze aldığı, *Felekte Bir Macera* hikâyesi önemli bir fantastik hikâye örneğidir. Olaylar, sadece erkeklerin yaşadığı, kadının olmadığı, bu sebeple gezegen sakinlerinin ruh dünyasının ekspresyonist bir betimleme ile yansıtıldığı, ağaçları, toprakları kurumuş hayali bir gezegende başlar. Her gün herkese açık olan "Umumi" bahçeye bir süre kimsenin uğramadığı ama bundan bir süre önce "rasathane"den yapılan açıklamada gezegene yaklaşan bir yıldızın haberi dışında herhangi bir olağanüstülüğün sezilmediği gezegende birden

bire bir parlaklık başta bir çocuğun dikkatini çekmesiyle gezegende meydana gelecek olayların fitilini ateşler. Bir ihtiyarın çalılıkların ardında gördüğü bembeyaz, ay gibi ince yüzlü bir kadın ortaya çıkıverir. Ama gerek rasathanenin bir yıldızın yaklaştığı bilgisini verdiğinde gerekse bu kadının gezegene indiği süreçte gezegende gözle görülür bir verimlilik kendisini gösterir. Sular "kuru mecralarında yaşamaya…" başlar. (Koray, 2004: 74) kuru ağacın dalları yeşerir. Gezegeni bir bereket sarar. Gezgendeki bu bereketin kaynağı olması ve ilk defa bir çocuk tarafından fark edilip bir ihtiyar tarafından ortaya çıkarılması yönüyle gelen kadın bereket ve çocuklukla yaşlılık arasında bir ömür bir manada doğurganlığı getirir. Mecralarında yaşamaları itibariyle gelişiyle suyu getiren, ömrü getiren, bu kadın Tanrıça Anahita'nın (Anahid) gösterenidir. Su Tanrıçası olarak bilinen Anahita, ırmak, göl, deniz, canlılarda döl, vajinal akıntı ve süt ile özdeşleşir. (Bonnefoy, 2018a: 56) Her ne kadar kin ve nefret kadının değer almasından sonra gezegende yayılsa da herkes gezegende birlikte yaşamaya çoktan alışmıştır. Hikâyenin bitiminde "Bu Seyyare neredeydir ve neresidir acaba?" sorusuyla anlatıcı, gezegenin gerçek hayatta olduğunu okura hissettirir. Ancak Kenan Hulusi Koray'ın kronolojik olarak baştan sona hikâyelerinde Ahmet Mithat'ı hatırlatan araya girmeler şeklinde kendini gösteren meddah anlatıcılık üslûbu bu hikâyenin sonunda da kendisini hissettirir. Bu hikâye yukarıdaki diğer fantastik hikâyelere göre daha çok mimesisin yani anlatmaya dayalı bir üslubun hâkim olduğu bir hikâyedir.

Tema benzerliğine rağmen gerek anlatıcı gerekse bakış açısındaki değişmelerin görüldüğü hikâyelerden biri de ilk dönemde kaleme alınmış, *Merzengüş Sultan* hikâyesidir. Artık yazarın sadece bir anlatıcıya değil dramatize edilmiş bir kahramana sözünü emanet ettiği üstelik bir insan olmayan, bir serçe olan anlatıcıyla baş başa kalırız. Aslında dramatize edilen bir de dinleyici vardır. Bu dinleyici çocuktur. Çerçeve yapıda oluşturulan bilhassa Kenan Hulusi Koray'ın gerçekçilik deneyimlerinin arttığı dönemlerde örneğine daha sık rastlayacağımız metinde olay örgüsü, mitolojik kahraman "Merzengüş Sultan" isimli su perisi, onun mekân tuttuğu derenin evinin geçtiği bir ihtiyar ile oradan geçip ona âşık olacak olan bir atlının arasındaki çatışmalar etrafında şekillenir. Zaman yine belirsizdir. Bu belirsizliği yazar bize çocuğu ağzından: "Orada eski, çok eski, ama çok eski zamanlarda bir ihtiyar varmış…"(Koray,2004: 182) ifadeleri ile verir.

Bu metindeki tema, Kenan Hulusi Koray'ın sıklıkla başvurduğu aşk temasıdır. Ancak bu hikâyenin diğerlerinden farkı anlam yoğunluğunun yavaş yavaş açılması, realizm etkisindeki hikâyelerde sıkça rastlayacağımız çerçeve hikâye yapısıdır. Her ne kadar fantastik bir hikâyeden beklenen alegorik anlatıma sahip de olsa metnin girişinde çocuğun okura ikinci çoğul şahısla seslenerek Akdeniz'i ve Antalya'yı betimlemesi, yine anlatının ilerleyen yerlerinde, çocuğun ağzından aynı üslubu: "Evvelce söylemiştim size (…) bu mâlikaneye tesadüfen düşmüştüm." (Koray, 2004: 184) şeklinde devam ettiren bu ifadeler, Kenan Hulusi Koray'ın anlatımda, sözcük seçiminde ve metin inşasında daha basit, açıklayıcı bir yönteme yönelerek daha sonraki dönemde yazacağı hikâyelerin haberini verir. Ancak bu anlam açısından olmasa da biçim açısından sorunlu, geçiş metni diyeceğimiz metindeki hem sentaksa dayalı hem de semantik açıdan ciddi hatalar göze çarpmaktadır. Su perisi Merzengüş Sultan'ın bir balıkçının ağlarına takılan kardeşlerinin ölümünü anlattığı yerde kullandığı:

"Onlar bir balıkçının ağları içinde öldü, hem de ebediyen…" (Koray, 2004: 186) cümlesinde bir olgu olmayan "ölüm" fiili için kullanılan "ebediyen" zarfındaki mantık hatasından kaynaklanan anlatım bozukluğu vardır. Bunu basit bir anlatım hatası olarak görmek mümkündür. Tuhaf olan hikâyenin fantastik ve mitolojik atmosferi bunlara bağlı masalsı anlatımın hâkim olduğu bir metinde su perisinin âşık olduğu süvari ile selamlaşırken birbirlerine *"bonjur"*(Koray, 2004: 190) demesidir. Bu ifade hem olayın geçtiği mekân hem de anlatının biçimsel atmosferi için hiç de uygun değildir. Bir an için metnin bir masalın ya da fantastik başka bir/birkaç metnin parodisi olduğu düşünüldüğünde ancak bu tür bir selamlaşmaya başvurulması anlaşılır olur. Örneğin metinde Narkisos mitinin bir çeşit parodisi yapılmıştır. Suya bakan süvari kendi güzelliğini göremez. Gördüğü bir başkasıdır. Zaten anlatıcıya göre süvari fiziksel olarak güzel değildir. Hatta bunun için anlatıcıya göre şüpheye yer yoktur. (Koray, 2004: 188) Böylelikle kendisini görse bile zaten bir narsisizme kapılması mümkün gözükmemektedir.

Bu hikâyeye için önemli özellik, Kenan Hulusi Koray kronolojisi açısından bakıldığında ilk dönem hikâyeler içerisinde intak sanatına başvurularak bir hayvanın anlatıcı olarak seçilmesidir. Bu üslup ileride Koray hikâyelerinde önemli bir tema olarak yer alacak hayvanlar ve bu vesileyle intak sanatına başvurulmasının habercisi bir üsluptur. Türk ve İslam mitleri içerisinde yeri geldiğinde kudreti temsil eden yeri

geldiğinde yırtıcılıkları yahut namusu/iffeti temsil eden yanları, sabah vakti ötüşleriyle cinleri bir kötülüğe vesile olmaktan alıkoyabilecek yönleri ile kuş miti önemli bir yere sahiptir. (Bonnefoy, 2018a: 605) Bu hikâyede kuş türü olarak serçenin seçilmesi ise alışılmışın dışında bir durumdur.

Gerek *Merzengüş Sultan* hikâyesinde gerekse mitolojik unsurların ve fantastik anlatımın egemen olduğu yukarıdaki diğer hikâyelerde, denizkızlarının omuzlarındaki parlaklık, ayın doğuşu ya da ışığı, yine kadın vücudunun beyazlığına yapılan atıflar (Koray, 2004: 75) bereketi imgeler. Bu hikâyede de sürekli, bitmişlik ve yıpranmışlığı çağrıştıran ifadelerle tarif edilen ihtiyarın hanesinde, Merzengüş Sultan sayesinde bir canlılık görülür. Bu canlılık tarif edilirken:

"Artık geceler malikâneye ebedî bir aşkın füsununu üflüyordu sanki… limonlar dallar ucunda hatta bir mehtabın şeffaf, sarı rengiyle şekil almıştı… Ve portakallar bir alevdi…(Koray, 2004: 188)

Vurgulu ve mensur şiir atmosferiyle Kenan Hulusi Koray'ın lirik üslubunun devam ettiğini gördüğümüz yukarıdaki satırlarda yer alan, parlaklığı çağrıştıran: "mehtap", "sarı" ve "alev" gösterenleri yine bereket alegorisini oluşturmaktadır.

Merzengüş Sultan hikâyesinin diğer fantastik metinlerden farkı ağır basan ironi tarafıdır. Su perisi ile süvarinin "bonjur*"* şeklinde selamlaşması eski zamanlarda geçtiği ifade edilen masalsı bir metnin anlatı atmosferine uygun düşmemesi ve Narkisos mitinin parodisi yapılması burada yazarın fantastik türe dair bir ironisi olarak kabul edilmelidir. Bu bağlamda süvarinin suda gördüğü de kendi aksi değil animasıdır. (Uzun, 2020) Yazarın ilk hikâyelerindeki lirik ve fantastik üslubuna yaptığı bu ironi de bir anlamda sanat alegorisidir. Yazar bu hikâyede ironiye başvurarak kendi üslubunu değerlendirir. Yazarın yaptığı bu ironiyi bir türü içine alan bir ironi olarak ele aldığımızda karşımıza bir yönüyle bir tür eleştirisi olarak Cervantes'in *Don Quijote'si* çıkar.

Kenan Hulusi Koray, *Ayna* isimli hikâyesi ile fantastik anlatımın ağır bastığı ve bir nesne yani bir genelevde bulunan ayna dili ile bir hayat kadınıın -hikâye zamanı itibari ile- bugünü ve geçmişine ayna tutar. Bu hikâye kendisinden sonra yazılacak olan fantastik bir hikâyenin *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*'nın bir sahnesini hatırlatır. Orada da bir ihtiyarın konuşturulan portresi etrafında bir mekânın geçmişini görürüz. Kenan Hulusi Koray, hikâyelerinin bu yönü ile fantastik

anlatımda önemli yere sahip olacak Ahmet Hamdi Tanpınar ve Samet Ağaoğlu gibi hikâyecilere de kapı aralar.

2.1.4. Disiplinler arasılık:

Koray'ın hikâyelerine yukarıdaki tespitler ışığında ironi açısından yaklaştığımızda karşımıza sadece kendi sanatının ya da bir anlatı türünün ironisini yapan bir yazar değil aynı zamanda ironisini disiplinler arasına taşıyan bir yazar çıkar. Bu ironiyi yazarın anlatı figürü olarak maymunu seçtiği hikâyelerinde görürüz. Bunlardan *Kıllı Maymun* isimli hikâye açıktan Evrim teorisi algısı üzerinden bir ironiyi barındırır. İlerleyen süreçte Kenan Hulusi Koray'ın hikâyeciliğinde en sık başvurulacak çerçeve hikâyelerden biri olan bu hikâyede de esas olay örgüsü anlatıcının bir arkadaşının başından geçer.

Hikâyenin giriş kısmı Kenan Hulusi Koray'ın üslubundaki görsellik hakkında da bilgi verir. Biçim olarak ortaya konulan bu görsellik sadece bilimsel bir ironinin değil bu disiplinler arasında yerini almış sinema alegorisinin de haberini verir.

Hikâyenin girişinde zımnî yazar (Booth, 2012: 77) bir anlamda yazarın sesi daha doğrusu hikâyede yazarın dramatize edilmiş sesi, bir opera binasının önünde bir film afişi görür. (Booth, 2012: 77) Afişte yaşadığı doğal ortam içinde gözleri merakla açılı bir maymun ve aynı afişin sağ köşesinde ise öpüşen bir erkekle kadının resmi vardır. Adeta maymunun bu afişte merakla açılmış gözleri sağ üst köşede öpüşen çiftin aralarında yaşananlar üzerindedir izlemini edinmek mümkündür. Metinde ilerledikçe dönüp hikâyenin serim (giriş) bölümündeki bu afiş betimlemesine bakıldığında afişin metnin olay örgüsü ve içeriğini kapsayan bir nesne olduğu görülür. Kenan Hulusi Koray, bir manada bir filmin afişini göstermek suretiyle, metnin genelinin ya da olay örgüsünün ve iletinin özetini verir. Bir anlamda göstereni olduğu filmin afişini alarak kendi anlatısında kapak olarak kullanmıştır. Bu da metindeki göstermeye dayalı anlatı dikkate alındığında yazarın sinema tekniğinden de faydalandığı sonucunu çıkarmak mümkündür. Çünkü bu afişin olayın özetini verdiğini yine afiş üzerinde tasvir edilen kadının Asya kökenli olarak tarif edilmesinden anlıyoruz.

Opera salonunda anlatıcı diplomat arkadaşı Şefik Muhtar'la karşılaştığında onu elinde bir kitapla helecan ve telaş içinde saçı başı dağılmış halde bulur. Ayrıca bu telaşlı ve helecanlı hale asabiyetin de eşlik ettiğini elinde sımsıkı tuttuğu kitaptan

anlıyoruz. Şefik Muhtar'ın elindeki kitap ve yazar hakkında ayrıntılı bilgi verilmemiştir. Ancak metafor maymun olduğu ve insanın kökenine dair bir içeriği olduğunu anlatıcının arkadaşı Şefik Muhtar ona söyler. Kitap İngiliz bir yazara aittir ve Avrupa'da birçok tartışmaya sebep olmuştur. Ancak kitapla ilgili verilen bilgi zımni yazarın bize hikâyeyi aktardığı anlatma zamanı, hikâyenin iç hikâyesi olan yani Şefik Muhtar'ın aktardığı zamana aittir. Bu zaman da Şefik Muhtar'ın hikâyeyi anlatıcı-kahramana aktardığı zamandan 17 yıl önce kendisi imparatorluğun Kalküta'dan tayini Bombay'a çıkan hariciye memurudur. Kitabın yazarının İngiliz olması ve insanlığın kökenine vurgu yapması ve maymun metaforunun bu hikâyede bir çeşit palimpsestvari (Dillon, 2017: 18) bir kelime olarak disiplinler arası bir gösteren şeklinde evrimi (Biyoloji) göstermesi, akıllara İngiliz bilim insanı Darvin'i getirmektedir. Bahsi edilen kitabın Darvin'e ait olduğu kabulünden yola çıktığımızda yayımlanma tarihi 1929 olan metnin zımni yazar tarafından öğrenilme tarihi de yayımlanma tarihinden daha geridedir. Hatta Birinci Dünya savaşından da önce olduğunu Şefik Muhtar'ın Bombay'dan bir kadınla tanıştıktan sonra uzun süre birlikte yaşadıktan sonra 1914 harbinin başladığını söylemesi ile anlıyoruz. Bu konuşmadan bahsi geçen bu kitabın 1882'den önce yayımlandığını çıkarıyoruz. 1882 Darvin'in ölüm yılıdır.

Yazara hikâyesini aktaran ve iç hikâyede kahraman anlatıcı durumunda olan Şefik Muhtar, Bombay'da bir Hint Racasının yanında yetişen ve kendisine "Hint fulyası" ismi verilen bir genç kadına âşık olur ve onunla bir süre birlikte yaşadıktan sonra evlenir. Genç kadının çok sevdiği ve kendisine "kalbim" anlamına gelen "*my heart"* diye seslendiği maymunu sürekli Şefik Muhtar'ın rahatını kaçırır. Maymun, çiftin sürekli özelindedir. Öyle ki Muhtar'ın iddiasına göre eşinin vücudunu kendisinden iyi tanımaktadır. Eşinin maymuna ve bakımına olan özenli davranışları Muhtar'ın sürekli tepkisini çeker. Bu tepki onu çok daha büyük bir şüphenin içine itecektir. Bu şüphe çocuğu ile oynarken birden bire yazarın zihnine farklı bir düşünceyi getirir. Bir an fiziksel açıdan çocukla maymun arasında münasebet kurmaya başlar. Şefik Muhtar'a göre çocuğun yüzündeki ifadeden ellerine ve gözlerindeki bakışa kadar bu maymunun izlerini görmemek mümkün değildir. Her ne kadar iç hikâyenin dinleyicisi konumunda olan yazar bir hayvan ve insanın münasebetin ne doğuracağının belli olmayacağı üzerinden itirazlarda bulunsa da mesele Şefik Muhtar tarafından insanın kökenine ve dolayısıyla kitaba gelir. Ona

göre bu kitap her şeyi çözmüştür. Kökeni maymun olan beşer ile maymunun münasebetinden de pek ala çocuk olabilir. Hikâyenin merkezinde olan nesne bu kitaptır. Hikâyede konu, tekrarlar dolayısıyla ritim bu nesne üzerinden sağlanır. Şefik Muhtar, anlatısında belli düzende "Sen bu kitabı okudun mu?" diye sorarak metnin belli yerlerinde şu ifadeyi de tekrarlar:

> "- İstersen oku… Ne ziyanı var… Eğer bir maymunun eğer bir karın, ve eğer bir çocuğun yoksa, ve eğer benim gibi düşünmüyorsan, şüphesiz içinde dert olmayacak… ve sen yine şüphesiz ki, mesut olacaksın… (Koray, 2004: 201)

Aslında yukarıdaki alıntıda tekrara dayalı bu vurgu metnin bir teori olarak Evrim'e yaklaşımını da verir. Bir faaliyet olarak düşünce insanda sorumluluk hissini uyaran bir olgudur. Bu his onu daima mutlu etmez. İnsan sorumluluk duygusunu mensubu olduğu aile ya da bir başka sosyal kurumda yaşayan bir varlık olarak her zaman mutlu değildir. Oysa hayvan birtakım fizyolojik ihtiyaçlarının karşılanması neticesinde devamlı mutlu olabilir. Ancak suçluluk duygusunun doğurduğu vicdan faktörü de dikkate alındığında sürekli mutluluk ancak bu melekelerin duyarsız kalmasıyla mümkündür. Bu yüzden kıskançlık duygusunun bir eseri olarak karısının "my heart" diye hitap ettiği maymunu öldüren Şefik Muhtar da uyumak suretiyle bu vicdani sorumluluğunu unutacaktır. Bu yüzden anlatıcı hikâyenin sonunda bu vicdani sorumluluktan yorulan Şefik Muhtar'ın uykuya dalmasını anlatırken onun hiçbir zaman uyanmasını istemez. Çünkü Muhtar, ancak bu şekilde mutlu olacaktır ki onun bir maymun kadar tasasız ve mutlu olmasının yolu açılsın. Zira suçluluk duygusunun uygarlıkta karşılığı vicdandır. Vicdan sevdiği kişiyi kaybetme duygusunun bir eseridir. Vicdani rahatsızlığın adı da bu kaybetme duygusudur. (Freud, 2015: 69) İnsan uygarlığına has bu rahatsızlık hayvanlarda yoktur. Dolayısıyla bir maymunda da olamaz.

Yukarıdaki tespitlerden de anlaşılacağı gibi disiplinler arası bir yol olarak evrim alegorisinin hâkim olduğu metinde aslında şüpheci tutumu ve kıskançlığı üzerinden evrimi kabullenmiş gibi görünerek maymuna zarar veren Şefik Muhtar'ın bu tavrı ve sonrasındaki haliyle sosyal bir varlık olan insanın vicdan faktörü üzerinden farkına vurgu yapılmıştır. Bu da bir çeşit evrim ironisi olarak tarif edilebilir. Şefik Muhtar'ın evrime olan inancı elinde Darvin'e ait olduğunu düşündüğümüz ya da evrimin imgesi olarak bulunan kitaptan değil kıskançlık duygusu ve onun peşi sıra gelen vicdani rahatsızlığının eseridir.

Hikâyede maymunun "Hint Fulyası" sevgili tarafından "kalbim" anlamına "my heart" diye adlandırılması aslında Şefik'in evli olduğu kadının da metaforik olarak kalbinin bir maymun kadar uçarı ve onu seven erkeğe olan ilgisi yönünden duyarsız, kendi zevklerinden vazgeçmeyen, bunlardan ödün vermeyen özelliğinden dolayıdır. O, evlendiği kişi için kendisini değiştirmemiş ve maymuna olan ilgi bu süreçte hem kocasının hem de çocuğuna olan ilginin önündedir. Zira metinde çocuk ile anne arasındaki münasebetin mahiyeti hakkında bilgi sahibi değiliz. Ama maymuna olan ilgi ve ona olan özenli bakım aslında Şefik Muhtar'ın karısının bencilliğinin de bir neticesidir. "Hint Fulyası"nın kalbi, zevkleri ve hisleri onun için çocuktan ve kocadan öncedir. Şefik Muhtar için aşkın ve arzunun nesnesi olan karısının kalbi bu bağlamda evrimini tamamlamamıştır.[1]

Maymun bir diğer yönü ile insan taklidini en iyi yapabilen öğretmeye dayalı insan davranışlarını ortaya koymada yetenekli bir canlıdır. Burada yazar, taklide dayalı yani mimesis odaklı bir hikâye anlayışına göndermede de bulunmuştur. Her ne kadar bu hikâyede biz bunu yakın okuma yolu ile ancak görebiliyor olsak da merkezinde maymunun bulunduğu bir başka hikâyede yazar, bu alegorinin üzerini biraz daha açar. [2]

Kıllı Maymun hikâyesinin tamamına baktığımızda altında sakladığı farklı anlamlar ve bu anlamların metinler arası ve disiplinler arası farklı ilişkileri gösteren birer özelliğe sahip olmaları bu metaforun "palimpsestvâri" bir niteliğe sahip olduğunu daha doğrusu metinde bu bağlamlarda kullanıldığını gösterir.

Palimpsest, üzerindeki metnin silinmek suretiyle yeni metinler yazılabilen fakat silinen önceki metinlerin tamamen kaybolmadığı parşömen parçası veya rulo olarak tarif edilir. (Dillon, 2017: 25) Bir metafor olarak bu kelime, edebiyat incelemelerinde bir yargının, imgenin, sembolün özellikle de bir metaforun geçmişten günümüze altında yatan anlamların bir manada gösterilenlerin gün yüzüne çıkarılmasıdır. Elbette bir kelimenin altında çeşitli anlamlar yatar. Burada bu

[1] Merkezinde maymunun olduğu bir diğer hikâye olan Kenan Hulusi KORAY'ın 1940 yılında kaleme aldığı hikâyeciliğinde realist evre ile ilgili ve bu evreye dair mesajlar ve sanatsal alegoriler barındıran bu metin: *Bir Geçim Yolu'*dur. Yazarın edebi kişiliğini belli bir kronolojiye bağlı kalarak devam ettirmek istediğimiz için bu hikâyeyi onun realizme dönük hikâyelerini incelerken değerlendireceğiz.

[2] Kenan Hulusi KORAY'ın realizme doğru evirilen hikâyeciliğinde, her şey birden bire ve ani bir karar sonucu değişmez. Bu yüzden onun hikâyecilik süreci kırılgan olmaktan ziyade evirilen ve aşamalı olarak dönüşen bir çizgiyi takip eder. KORAY, metinlerinde bu aşamalı değişikliği hissettirir. Ortaya koyduğu sanatsal metinleri bir bütün olarak ele aldığımızda, bu tedrici değişimi her hikâyesinde bir önceki hikâyelere göre açılan bu üsluptan çıkarmak mümkün.

anlamların ortaya çıkarılması ya da kelimenin bu anlamları altında barındıran bir fonksiyonda kullanılması da palimpsestvari bir adlandırmayı doğurmuştur. Palimsestvârilik, aynı anda hem yakında hem de uzakta olma anlamını içerir.(Dillon, 2007:15) Maymun kelimesi de Estetik/Kurmaca, Biyoloji, ile edebi bir metin arasında hem kahramanın zihninde geçmişten gelen bir saplantı olarak, onu bir cinayete/şiddete sürükleyen bir metafor olarak bu uzaklık ve yakınlığı içinde barındıracak bağlamlarda kullanılmıştır. Bu yüzden "Maymun", Palimpsestvâri bir metafor özelliğine sahiptir.

2.1.5. Mektup ve Resim Tekniği

Çıplak Model de yazarın sanat görüşlerini kurgu içerisinde ifade ettiği alegorik yanı güçlü metinlerden biridir. Bu hikâyenin diğerlerinden farkı kahraman bakış açısı ile yazılmış olmanın dışında ya da çerçeve yapıya sahip olmanın dışında mektup tekniği ile yazılmış bir hikâye olmasıdır. Aslında bu tekniğe başvurduğu tek hikâye *Çıplak Model* değildir. Yarım kalmış bir roman denemesi olarak tanımlayabileceğimiz *Ceylan Sesi'*nde de yer yer aynı tekniğe başvurmuştur.

Çıplak Model Kenan Hulusi Koray'ın sanat anlayışı ve hikâyeciliğini anlamada başvurulacak metinlerden biridir. İlk dönem hikâyelerinde görülen metin içi ahenge verilen önem dışında resmetmeye dayalı bir üsluba başvurmak sadece Kenan Hulusi Koray'ın değil bütün Yedi meşalecilerin başvurduğu bir yöntemdir. Ahmet Haşim'in *Yedi Meş'ale* dergisinin birinci sayısında yer alan tespitiyle kalemini bir ressam fırçası gibi kullanan bu şairler, bu yolla gözün görme yeteneğine hitap ederler. Sabri Esat Siyavuşgil'in *Akşam ve Develer* isimli şiirindeki:

"*Böyle yalçın dağlarda sessiz dolaşanlar kim?*

Köyler, ufka dizilen tozlanmış birer resim;

Yollar, köyleri saran eskimiş çerçeveler

(...)

Günle birlikte erir uyuklayan mor dağlar

Ekilmemiş tarlalar, çalı bitiren bağlar " (DOĞAN, 2012;16)

Köyleri ve dağları bir tablo havasında anlatan bu ifadelerin bir benzerini Kenan Hulusi Koray'ın:

> *"Yazın sıcak günlerinde orman ne kadar dilsiz oluyor. Dilsiz ve sâmit (suskun)… Kuşların kanat çırpınışları bile duyulmuyor ve onlar ağaçların gölgelerinde daldan dala bir alev gibi konuyorlar, bir ateş gibi atlıyorlar, küçük başları kanatları içine kesilmiş gibi düşüyor.*
>
> *Bazen bir avcının tetikte, kalbi heyecan içinde yavaş adımlarla dolaştığını görüyorum. Ve kuşlar daldan dala bir alev gibi atlıyorlar, bir ateş gibi konuyorlar. Bazen bir çifte sesi, serim ormanın bakir sessizliğine yaralı bir hüzünle aksediyor, dallar kıvrılıyor yapraklar düşüyor, bir kuş, göğsünde bir damla kanla beraber doğduğu yerde can veriyor. (Koray, 2004: 107)*

İfadelerinde de görmek mümkün. Ancak iki metnin farkı: Birinde sıfatlar ağır basarken diğerinde hikâyenin de bir gereği olarak doğanın bir devinim içinde verilmesidir. İkinci hikâyeyi bir resim olarak düşündüğümüzde, resim içinde yer alan kuşların uçma ve düşme halinde avcıların tetiğe dokunur vaziyette ve yine bu kuşlardan bir kısmının yere düşer halde olduğunu görüyoruz. Birinci metinde statik bir ad olarak resme yapılan vurgunun, ikinci metinde "görmek" fiili ile yapıldığı da ayrıca önemli bir ayrıntı.

Çıplak Model hikâyesinde ise Koray, sanat anlayışını dramatize ettiği bir ressam etrafında sezdirir. Ressamın kendine çıplak model aramasının bir sonucu olarak tanıştığı Nevzat hanıma yazdığı mektupta, ona olan aşkını hatırlatır. Bu aşk, onun bir başkası ile beraber olduğunu duyduktan sonra darbe alır. Ancak yazar için hakikat burada kendisini gösterir. Çünkü aşkın ve arzunun nesnesi Nevzat Hanım değil, onun modeli olduğu *"Banyodan Sonra"* isimli tablodur. Nevzat Hanım, yaşancı, riyakâr aldatan tarafı ile sanatın gözbağcılığını temsil eder. Sanatkâr bu yalancı ve riyakâr malzemeden kendi hakikatini kendi sanatını yaratır. Burada gerçek ve hayalin tezadı bize yine Servet-i Fünûncuların ikilemini hatırlatır. Diğer hikâyelerinde olduğu gibi bu hikâyede de mitolojik gösteren durumunda peri kızı ve deniz imgesini görürüz. Hikâye kahramanı ressam mektup tekniği ile seslendiği modele, bu sevgiyi kendi fırçasının yarattığını söyler. (Koray, 2004: 88) Fırça burada hem fallus hem de kalemi sembolize eder. Aslında gerçeğin çirkin tarafını güzelleştiren bu fırça Koray'ın hikâyelerinde lirik anlatımın gücüne de bir göndermedir. Zira gerçek ancak arzumuz doğrultusunda hayallerle güzelleşebilir. Bu da üslupta şiirsel bir coşkunluğu doğurur. Metinde fırça ile birlikte "göz"e yapılan vurgu da aslında okura dönük bir alegoridir. Sanatçı resminde/metninde yarattığı arzuyu ve coşkunluğu görmeyen

metindeki o iç görüyü yakalayamayan gözlerden nefret etmekte ve bunu Nevzat Hanım'ın gözleri üzerinden yapmaktadır.

Tabloda modelin çıplaklığına yapılan vurgu, metinde kendini birden bire ele veren açıktan kendini gösteren manaya yapılan vurgudur. Oysa yazar ressamın şahsında bu manayı omuzlarına attığı atkının kıvrımları saklar. (Koray,2004: 88) Kendisini ele veren ve çıplak gerçek haz vermez. Bu durum metnin yapısına psikanalitik olarak bakıldığında erken boşalma sebebidir. Oysa atkı hazzı erteler. Geciktirme vazifesi görür. Tabloya baktığınızda modelin görünmeyen yerlerini hayal tamamlar. Bu da Yedi Meş'alenin sanat merkezli görüşleri dikkate alındığında olmazsa olmaz durumlardan biridir. Mana birden bire metinde açık mesajlar yahut basit duygularla (hazlarla) kendisini birden bire teslim etmemelidir. Bu da karşımıza içinde hem ertelemeyi hem de ilerlemeyi içinde barındıran "ön haz" kavramını çıkarır. Peter Brooks, ön hazzı şu şekilde tarif eder:

> "Ön-haz, metinsel dinamikte hem erteleme hem de ilerleme mefhumlarını içerebilir. Bu durum Roland BARHES'in S/Z'de bahsettiği, "geciktirici uzam"ın (dilatory space) yaratımıyla ilişkilidir."(Brooks,2016: 41)

Estetik hazza dayanan bir grup ve estetik hazzını merkeze alan bir anlayışa dayanan ve ilk eserlerini bu anlayış etrafında veren yazar, *Çıplak Model* hikâyesinde de sanatının resme bakan ve estetik hazza dönük yanını bu hikâyede bir sanat alegorisi olarak metne yedirmiştir.

Kenan Hulusi Koray'ın, Yedi Meşale grubu içinde kaleme aldığı hikâyelerinin hepsi ister tema, isterse şekil içeriği bakımından hayatının ilerleyen ve hikâyecilik anlayışının realizme doğru evirilen çizgisinde çeşitlilik bakımından bir anlamda ilk örneklerini vermiştir. Temaların gerçekliğe olan yaklaşımları dışında çok büyük değişikliğe uğramadığını ifade etmek mümkündür. O, mitolojik ve fantastik anlatımın hâkim olduğu eserlerinde konu, karakter ve mekân seçimi itibariyle yüzünü sadece Batıya dönmüş bir yazar değildir.

Doğuya hem mitolojiler alanında olan bilgisi bakımından hem de bu coğrafyanın din algısı ve o algıyı sosyolojik bağlamıyla analiz edebilmesi bakımından, vakıf olduğunu anladığımız Koray'ın her iki dönemde de bahsini

ettiğimiz menşeli eserlerde söz konusu inançlar olduğunda, kader temasına mezheplerin tarihsel yönü itibariyle de hâkim olduğu görülmektedir.[1]

Kenan Hulusi Koray, sanatın geçmişe dönük arketipsel figürlerine olan bu hâkim tarafı ile kendi gününe kadar olan bu birikimin ironisini yaparak asırlar boyu edebiyatın süregelen "vefasız sevgili" tipini satirize eder. Bu ironi, doğu kültüründe daha çok yaygın olan derviş tevekkülü ve mızmızlığı konusunu da gündeme getirir. Koray'ın hikâyelerine hâkim olan bu üslup Yedi Meşalenin sanat anlayışının bu tür içerisinde pratiğe dökülmüş şeklidir. Zira Yedi Meşalecilerin geçmişe dönük bir eleştirisi de bu santimantal üslubadır. Anlatıcıyı ele veren sızlanmalarla okuru adeta bir dert dinleyicisi olarak yahut kitlesel bir terapist olarak görme anlamına gelen bu anlayışı tavizsizce eleştiren Kenan Hulusi Koray'ın özellikle de birinci dönem hikâyeleri için santimantal metinler olduklarına dair bir tespitte bulunmak, peşin hükümlülük olur. Çünkü:

"Yazılarımızı tetkik ediniz; kendi dar hususiyetimize, aşkımıza, sevinç ve kederlerimize ne kadar az yer verilmiş olduğunu göreceksiniz. Hem artık bugünkü nesil, hislerin aynıyla terennümünden zevk almıyor." diyen ve "Mesela ıstırabı niçin bir kahkaha şeklinde anlatmayalım.*"(Doğan, 2012: 3)* ifadesiyle oksimorona çağrıda bulunan bir sanat görüşüne mensup birinin metinlerinden doğrudan santimantal bir anlatım çıkmaz. Bu tarzı Hep aynı vefasız sevgiliden başka bahsedecek bir şey bulamıyor musunuz?' diyenlere, onu bize değil, bizden evvelki nesillere sormaları daha münâsip olacağını hatırlatmak isteriz.(Doğan, 2012: 4) ifadeleriyle eleştiren bir metinde, mızmız, kaderci, derviş bir âşık ve o aşk temasının ve o temadaki anlatıların arketipleri bulunuyorsa orada görünen anlamın arkasına bir başka tabirle palimpsestte yer alan alt metne bakmak gerekir.

Bütün bu bilgi, tespit ve yorumlar ışığında diyebiliriz ki, Kenan Hulusi Koray'ın ister Batı menşeli mitolojik unsurlar ya da arketiplerin hâkim olduğu isterse bahsini ettiğimiz doğu kültürüne ait bir anlatım ve metaforların hâkim olduğu fantastik hikâyelerde yaygın olan anlatım tarzı parodidir. Bu da yukarıda bahsini

[1] Ancak onun bu temaya sadece mitolojk yanı ağır basan fantastik hikâyelerinde değil pek çok hikâyesinde rastlarız. Bizzat bir hikâyesine isim olarak da verdiği kader kavramı KORAY'ın hikâyelerinde sıkça gönderme yapılan bir sözcüktür. Bu yönüyle Kenan Hulusi KORAY kahramanları Ahmet Hamdi Tanpınar kahrmanlarının proto tipi gibidir. Zira Tanpınar'ın kahramanları talih ve tesadüflerle kaderleri idare edilen bireylerdir. (ŞAHİN, 2012: 377)

ettiğimiz satirize yahut ironik bir anlatımın gereğidir. Wayne C. Booth'un aşağıda Parodiye dair verdiği bilgiler yukarıda, Kenan Hulusi Koray üslubu etrafında, tarifini yaptığımız yaklaşıma açıklık getirecek cinstendir.

2.1.6. Parodi

Booth'un: *"...*Her parodi bir anlamda 'kendisi dışındaki' tarihî bir bilgiye gönderide bulunur, yani kendinden önceki yazınsal eserlere ve dolayısıyla az ya da çok makul edebî türlere, bu açıdan her noktada satirize edilen ne ise ona gönderide bulunan "Mütevazi Bir Öneri…"(Booth, 2016: 182) şeklindeki tarifinde ironinin nesnesi yedi meşalecilerin ve onlardan biri olarak yazı hayatı içerisinde yer alan Kenan Hulusi Koray'ın metinlerindeki parodinin maksadını anlamada/anlatmada yapılabilecek yorumlardan biridir.

Doğu anlatıları etrafında oluşan bu parodilerden biri de Kenan Hulusi Koray'ın Esma'nın Aşkı isimli hikâyesidir.

Hikâyenin girişi şu şiirsel ifade ile başlar:

*"*Çöl kızlarının en güzeli ve en alımlısı Esma, sabahleyin dudaklarında bir gülle uyandı, dudakları arasında kanlı bir gül duruyordu, yastığında bir hançer vardı."(Enginün, 1983: 19)

Hikâye bu giriş üzerindeki imgeler üzerine bina edilir. Semantik açıdan yoğun olan bu girişte anlam hikâyenin sonuna kadar kendini açar. Bu girişte etkileyiciliği amaçlayan bu yoğun ve lirik üslup daha çok kasidede teşbib adı verilen giriş bölümlerindeki "âşıkâne" beyitleri hatırlatır. Ardından gelen paragrafta "mâşuk"un betimlemesi yapılır. İlk paragrafta bir çadırda uyanışı anlatan satırlarda ikinci paragrafın sonuna doğru küpelerin parlaklığına vurgu yapılır. Bu parlaklığa evirilen uyanış tasviri güneşin doğuşunu hatırlatır. Divan şiirinde sıkça geçen zülüf motifinin kullanılması da metnin bir başka edebi geleneğe gönderme yaptığının önemli örneklerinden biridir. Üçüncü paragrafta geçen dişin inciye benzetilmesi de Divan edebiyatında yabancısı olmadığımız bir mazmundur. Ayrıca çöl, Beni Murat kabilesi, gibi kelimeler Leylâ ve Mecnûn mesnevilerini hatırlatır. (İslam Ansiklopedisi, 2019) Ancak hikâyede var olan sadece bu mesneviyi anımsatan, metinler arası bu üslup, ayrıca Ahmet Hâşim'e ait bir şiirinde geçen metaforla Hâşim'in "*Karanfil"* şiirine de gönderme yapılır. Ancak sevgilinin dudağı Koray'ın hikâyelerinde sıkça geçer. Benzer şekilde bir metafor olarak da sadece bu hikâyede

geçmez.[1] Bu bağlamda Haşim etkisi ve özellikle "*Karanfil"* şiiri kapsamında dudak, Koray'ın hikâyelerinde görülür.

Haşim şiirinde, yârin dudağını, oradan getirilen bir aleve benzeyen karanfilin kaynağı olarak tarif eder:

" Yârin dudağından getirilmiş

Bir katre alevdir bu karanfil." (Haşim,1985:232)

Esma da çadırında dudakları arasında kan rengi bir gülle uyanır. Kenan Hulusi Koray'ın *Muhit* dergisinde Ahmet Haşim ile yaptığı bir röportaj, Ahmet Hâşim'in yer yer *Meş'ale* dergisinde yazması ve Haşim'in şiir anlayışı ile Kenan Hulusi Koray'ın mensubu olduğu Yedi Meş'alecilerin sanat ve şiir anlayışının birbirine yakınlığı düşünüldüğünde böyle bir etki kaçınılmaz olur. Ancak metne hem Leyla ve Mecnun hikayesi hem de Haşim'in karanfil şiirinin bir manada yeniden yazılarak dönüştürülmesi suretiyle baktığımızda karşımıza yine bir sanat alegorisi etrafında bir ironi ve buna bağlı olarak parodi çıkar. Bu hikâyede de lirik, fantastik ve coşkun bir atmosfer yaratma amacını aşan bir durum söz konusudur. Zira burada da Kenan Hulusi Koray'ın sanat anlayışına bağlı olarak eser koyduğu evrenin ürünü olan bir metin söz konusudur. Üslup bakımından kelime seçimine ve ritme önem veren bu anlayış düşünüldüğünde yukarıda bahsi edilen hikâyelerde olduğu gibi bu metinde de yoğun bir anlam, şairane bir söyleyişin altında farklı çıkarımların peşine gitmek aşırı yorum olur. Ancak sadece kadın etrafında teşekkül eden aşk anlayışı etrafında patolojik söylemleri reddeden "Ayşe Fatma edebiyatı…" söyleminin sahibi bir guruba mensup olarak sanatını icra eden Kenan Hulusi Koray'ın Leyla-Mecnun arketiplerine dair bir parodi ortaya koymasının altında "Ayşe-Fatma" ironisinin olduğu da göz ardı edilmemelidir.

Leyla ve Mecnun arketiplerinin en belirgin şekilde kendisini gösterdiği hikâye Kenan Hulusi Koray'a hikâyeciliğinde ününü kazandıran, ilk kez *Yedi Meş'ale*nin dördüncü sayısında yayımlandıktan sonra 1929 yılında Muallim Ahmet Halit kütüphanesi tarafından ayrı bir risale olarak basılan *Bir Yudum Su* isimli hikâyedir. [2]

[1] Bunu çalışmamızın tematik inceleme bölümünde örnekleri ile göreceğiz.
[2] Bu hikâye Esma'nın Aşkı'ndan önce yazılmış olmasına rağmen metin değerlendirilmelerinde, her ne kadar Kenan Hulusi Koray'ın eserleri üzerinden tarihsel gelişime dikkat edilse de, kronolojiden ziyade içerik ve sanatsal mesaj merkezli hareket etmek tercih edilmiştir.

Hikâye, şairane bir üslupla ve "bir yudum su" ibaresinin ritmik tekrarları ile ilerlemeye başlar. Şair, su veremeyecek ya da kendisine beklediği suyu vermeyecek olandan dudaklarını ister. Divan edebiyatında yaygın mazmunlardan biri olan "dudak" Koray'ın hikâyelerinde yaygın olan metaforlardan biridir. Şairin su istemesi Müslüman Arap toplumunda başvurulan bir mecazdır. Zira şair böyle bir toplumda açıktan sevgilinin dudaklarına talip olduğunu ifade edemez. Ancak bu çekingenlik sadece dinin bir gereği değil aynı zamanda Arap dünyasında hâkim olan kültürün ya da örflerinin de gereğidir. Biz bunu durumu açıkça hikâyede dördüncü paragrafta görürüz, daha doğrusu yazar bunu bize gösterir. Zira bu paragrafa göre damarlarında Arap kanı taşıyan bir erkek, hem de yarı çıplak yatan bir kızın içinde olduğu bir çadıra girip de su isteyemez. Bu yüzden bu hikâyenin Mecnun'u hem de onunla aynı ismi taşıyan şair Kays ibn Züreyh de bu hikâyenin Leylâsı Lübnâ'dan dudaklarına olan susamışlığı ifade eden "bir yudum su" ister. Su metaforunun altındaki "susamışlık"ın altını kazdığımızda "Leylâ ve Mecnun" mesnevisinin yazarı Fuzûlî'nin "Su Kaside"sine ulaşabiliriz. Bu yüzden bu metindeki ritmik tekrarı yapılan "bir yudum su" bu yönüyle palimpsestvari bir ifadedir.

Burada hâkim olan ironi, sunulan bu geleneksel aşk etrafındaki parodi değil aynı zamanda bazı kelimeler etrafında göze çarpan ironidir de. Şair Batı mitolojisine ait unsurların hâkim olduğu hikâyelerdeki gibi burada da olayın içinde geçtiği coğrafyanın değerleri üzerinden ironisini sürdürür. Güzellik etrafında yaptığı şu ironide olduğu gibi:

Sevgili normal şartlarda güzelliği yani hüsnü ile Allah'ın cemal isminin bir tecellisidir. Ama bu metinde anlatıcı Lübnâ'nın bu güzelliğini tarif ederken Celal ismine başvurması, anlatıcının konu ile ilgili bilgisizliğinden kaynaklanması çok zayıf bir ihtimal olacağına göre bir ironinin gereğidir. İşte bu gereklilik, Lübnâ'nın güzelliğini içinden bir kere daha ikrar ettirerek şaire, içinden Tanrı'nın Celâl ismi üzerine yemin ettirir.

Bu tanışmanın ardından hemen gelen evliliğin ardından Lübnâ ve Kays'ın çocuklarının olmaması babası tarafından bu durumun bahane edilerek boşanmalarını istemesi ya da Kays'ın karısının üzerine başka birini getirmesini şart olarak koşması karşısında Kays'ın bu durumu –kendisini kast ederek: "Benden vazgeçmek" şeklinde ifadesi hem Lübnâ'nın Kays tarafından bir anima olarak görüldüğünü hem de hem de

bu ifadenin tasavvufi bağlamda Fenafillah' inancının (kulun Tanrı'nın varlığında kaybolması durumu) göstereni olarak da değerlendirmek mümkündür.

Hikâyede dikkati çeken bir husus da babanın tutumudur. O, çocukları olmadığı için çifti boşanmaya zorlar. Çocuğu olmayana dair genel bakışta toplumsal ön yargılar da dikkate alındığında baba, süper egoyu ya da üst beni temsil etmesidir.

Hikâyenin sanata dönük bir alegorik yanı da alışılmadık yönde bitişidir. Kays Lübna[1]'dan uzaklaşsın diye seyahate çıkarılır. Kays, bu seyahat esnasında mekân olarak hikâyenin başındakine benzer bir çadırda, susuzluk içinde "yarı çıplak" bir kıza rast gelir. Kızdan "bir yudum su" ister. Testide su kalmadığı için Kays'ın arzusu yönünde dudağını ona verir. Bu öpüşmenin verdiği şehvetin etkisi üzerine kıza ismini sorduğunda "Lübnâ" cevabını alarak, gizli bir ok yemiş gibi orada canını teslim eder. Hikâyenin bu son kısmı bizi Koray'ın anlatıcı ve bakış açısına dair görüşlerine götürür.

Kenan Hulusi Koray'ın hikâyelerinin bir kısmında hâkim olan kaderci bir tema ve temanın kendisini hikâye sonlarında kendisine yapılan vurgu cümleleri ile bitirme durumu bu metinde de varlığını hissettirir. Babanın bütün uyarılarına rağmen Kays'ın kendisini bu şehvetli ölümün kucağına atması, "Belki de Allah böyle istedi ve Allah böyle yaptı." Şeklinde anlamlandırılır. Babanın evladı önceden varılacak sonuçla ilgili uyarması ve Kays'ın Lübnâ'dan uzaklaştırılmasına rağmen bu şehvetli ölümün kucağında kendisini bulması, metindeki Tanrısal bakış açısına ve Tanrı-anlatıcıya bir göndermedir. Bilinen ve planlanan bir son ve bu sonunun değiştirilememesi anlatı kahramanlarının kaderlerinin önceden belirlendiğinin göstergesidir. Bu son, babanın yani süper egonun bütün uyarı ve tedbirlerine rağmen arzunun kendisini ölümüne gerçekleştirmesidir. Hâkim bakış açılı eserlerden farklı olarak bu hikâyede sona yahut geleceğe dair kehanet bizzat anlatıcının ağzından değil de babanın ağzından ifade edilir.

Hikâyede yarı çıplak kadın tasviri hazzın ertelenmesidir. Psikanalitik açıdan vücudun yarı tarafının müphem bırakılması olayda merakı ve gerilimi artırır. Aslında bu yarı çıplaklık, olay örgüsüne dair şaşırtıcı bir gidişin göstereni konumundadır. Hikâyede nevrotik(Brooks, 2016: 42) bir durumun sonucu olan başa benzeyen bu son, bahsini ettiğimiz bu gösterenin gösterilenidir. Zira bu şaşırtıcı son oKurun metni

[1] Lübna kelimesi Dr. Hatem TÜRK tarafından tıpkı-basım inceleme metni yayımlanan Meşale dergisinde Lebnî olarak Latin harflerine aktarılmıştır.

basitçe yutmasını engeller. Okur, bir anda gelinen başa benzer bu sonda şaşırır, metinde bir hata yahut takipten kaçırdığı bir olay veya metin içinde bir düş anlatıldığı hissine kapılabilir. Zira okurdaki öykünün sonunu öğrenmek suretiyle tatmin hissi ertelenmiştir. Bu Peter Brooks'a göre kıymetli bir durumdur.(Brooks, 2016: 43) Çünkü Brooks, bu kıymeti, Barthes'ın striptizi, bir okuma modeli olarak sunmasıyla açıklar. Sonuca varmadan ya da varırken şaşırtıcı gelişmeler anlamın parça parça soyunmak suretiyle hazzı ertelemesidir. Zira bu yoruma göre oKurun pozisyonu, epistomofilliktir. (Brooks, 2016: 46) O, metni ele geçirerek ondaki bilgiye sahip olma hazzını tatmin etmek ister. Metindeki anlamın kendisini yavaş yavaş açışı ve şaşırtıcı oyunlara başvurması hazzı ertelemeye yöneliktir. Bu da arzuyu güçlendirir. O, metni ele geçirerek ondaki bilgiye sahip olma hazzını tatmin etmek ister. Metindeki anlamın kendisini yavaş yavaş açışı ve şaşırtıcı oyunlara başvurması hazzı ertelemeye yöneliktir. Bu da arzuyu güçlendirir. Brooks'un konu ile ilgili şu ifadeleri bu anlatı ile ilgili bahsi geçen tespitlere açıklık getirecek niteliktedir:

> "Ön-haz, metinsel dinamikte hem erteleme hem de ilerleme mefhumlarını içerebilir. Bu durum Roland Barthes'ın S/Z'de bahsettiği geciktirici uzamın (dilatory, space) yaratımıyla ilişkilidir. Barthes, geciktirici uzamın, meydana gelecek olan sona doğru ilerlediğimiz ama aynı zamanda sapkın bir biçimde erteleyerek vaat edilen sonu geciktirmek ve belki de böylece sahip olduğu anlamı daha da pekiştirmek için geriye doğru döndüğümüz anlatımın orta kısmının özü olduğunu iddia eder. (Brooks, 2016: 41)

Yukarıdaki alıntı dikkate alındığında *Bir Yudum Su,* hikâyede başa benzeyen sonun uzamı, yine giriş kısmında olduğu gibi çadırdan ve çölden ibaret olduğunu görürüz. Bu benzerlik de Brooks'un yukarıda bahsettiği vaad edilen sonu beklerken aynı yere dönüşün örneğidir.

Kenan Hulusi Koray'ın ilk hikâyelerindeki lirik atmosfer ve bu atmosferin yer yer olay örgüsünü gölgede bırakacak düzeyde mensur şiir niteliğinde olması, bu metinlerin bütünüyle döneminin ya da toplumun gündeminden uzak hiçbir sosyal yanı olmayan dolayısıyla sosyolojik yorum ya da tahlillere kapalı metinler olduğu sonucunu doğurmaz. Her metnin türü ne olursa olsun sosyolojik yoruma açık bir yanı vardır. Her şeyden önce her metnin bir biçime sahip olması ve bu yönüyle sınırlandırıcılık yönü sosyal/toplumsal biçimlerin bir yansımasıdır. Son iki hikâyede de gördüğümüz gibi toplumun kadercilik yanına dahi vakıf olacak şekilde teolojik bilgiler verebilen Koray'ın ilk dönem eserlerinin bütünüyle toplumdan kopuk olması beklenemez.

Bir Yudum Su hikâyesinde göze çarpan baba-oğul ilişkisi hem ölümle ilişkisi hem de hiyerarşik açıdan sosyolojik disiplin bağlamında değerlendirilecek bir ilişkidir. Zira hikâye kahramanını ölüme götüren bu küçük ve cevapsız diyalog suç ve ceza kavramları açısından önemlidir.

Babası Kays İbn Züreyh'e, "bütün düşüncelerini vücudunda toplayan" Lübnâ'nın kendisini yine bu vücudun bir parçası olan şehvetli dudaklarıyla onu ölüme götüreceğine dair sözleri, Kays tarafından cevapsız bırakılır. Ancak Kays İbn Züreyh'in suçu bununla bitmez. Baba ona ait olduğu sosyal yapının mal devri konusunda bir gerçeği daha hatırlatır. İki yıl olmasına rağmen Kays ve Lübnâ'nın evliliklerinden çocukları olmamıştır. Kays öldüğünde mallar tamamen Lübnâ'ya kalabilir. Böyle bir sosyal yapıda soyun devamı ve miras önemlidir. Buna karşı mutlaka tedbir almak gereklidir. Bu tedbirleri yine baba hatırlatır. Kays, Ya Lübnâ'yı boşamalı yahut da üstüne başka birini almalıdır. Ancak Kays bunu kendi BEN'inden vazgeçmek olarak gördüğü için kabul etmez. Bu durumu içerleyen baba itikâfa[1] çekilir. Yani üst benin istekleri yerine getirilmemiştir. Her ne kadar hikâyenin ilerleyen kısmında bundan vicdan azabı duyan ego, en azından itikâf[2] esnasında gelen güneşten rahatsız olmasın diye babayı rahatlatmak için oraya gölgelik niteliğinde bir çardak yapsa da güneşin *"bıçak gibi"* keskin sıcağı adeta babayı

[1] Bu çekiliş anlatıcının tespitine göre Arapların kanlarında dolaşan bir adettir. Kanda dolaşmak yahut kana dair yapılan vurgu Araplarda hâkim olan "Asabiyyet" adı verilen kavmiyetçiliği de bir göndermedir. Bu da sosyal yapıdaki gelenekçi ve tutucu tavra ayrı bir göndermedir. Bilindiği gibi "Asabbiyyet (ةيبصعلا): Câhiliye döneminde, aralarında baba tarafından kan bağı bulunan akrabanın oluşturduğu topluluğa "asabe", bu topluluğun bütün fertlerini birbirine bağlayan ve herhangi bir dış tehlikeye karşı koymak veya saldırıda bulunmak söz konusu olduğunda bütün topluluk üyelerinin harekete geçmesini sağlayan birlik ve dayanışma ruhuna da "asabiyet" denilmekteydi. Asabiyet, esas itibariyle soy (nesep) birliğinden kaynaklandığından, aynı soydan olanlar arasında organik yakınlık (kurbü'l-luhme قرب اللحمة) arttıkça asabiyet de güçlenir, buna karşılık bu yakınlık aileden başlayarak aşirete, kabileye doğru yayıldıkça asabiyet de zayıflardı. Bu gerçek asabiyet yanında bir de hükmî veya itibarî asabiyet vardır ki bu kan bağına dayanmayıp herhangi bir akid, antlaşma, kefalet vb. uygulamalarla kurulan asabiyettir. Bunlardan gerçek asabiyet, modern sosyolojinin temel kavramlarından olan ve ırk birliğini aşarak vatan, tarih, kültür, gelenek ve görenek gibi müştereklere dayanan milliyet fikrinden çok, yalnızca ırk birliğinden kaynaklanan kavmiyete benzemekte, ancak bugün anlaşıldığı manadaki ırkçılığa göre daha dar çerçeveli ve kabilevî bir karakter arzetmektedir…"(Türk Diyanet Vakfı Ansiklopedisi, https://islamansiklopedisi.org.tr/asabiyet, son ziyaret tarihi: 15.11.2019)

[2] "Sözlükte "hapsetmek, alıkoymak; bir yere yerleşmek, oraya bağlanıp kalmak" anlamlarındaki **akf** kökünden türeyen **i'tikâf**, bu mânaları yanında kişinin kendisini sıradan davranışlardan uzak tutmasını, fıkıh terimi olarak da ibadet amacıyla ve belirli bir şekilde camide kalmasını ifade eder. İ'tikâfa giren kimseye **mu'tekif** veya **âkif** denir." (Türk Diyanet Vakfı Ansiklopedisi, https://islamansiklopedisi.org.tr/itikaf , 15.11.2019)

boynundan keser ve ölümüne sebep olur. Kays arzu ettiği uzlaşmayı sağlayamamıştır. Bu bir suçtur. Ve mutlaka ceza gerektirir.

Franco Moretti, edebi metinlerdeki bu suç-ceza ilişkisini *"ama artık çok geçti"* retoriği etrafında işlerken Bildungs romanı (oluşum romanı) merkeze alarak işler.(Moretti, 2018: 192) Oysa toplumsal yasalar her metin için geçerli olduğu gibi suç-ceza ve hiyerarşi kavramları etrafında bu metinde kendini gösteren benzer olay için de geçerlidir. Bu metinde de *"ama artık çok geçti"* retoriği kendisini bir ileti olarak gösterir. Bu söylem hüznü içinde saklayan melankolik atmosfere sahip bir manada ağlatan trajik olay örgülerinin itkisi niteliğindedir. Bütün bu hüzünlü atmosferin esas sebebi kahramanın değiştiremediği son değil bu söylemin ortaya koyduğu çaresizliktir. Moretti, bu çaresizliği gözyaşı metaforunun içine hapsetse de doğrusu içinde hüznü barındıran her metin için bu söylemin bir sonucu olduğu gerçeği olma, ya da yasası olma durumu geçerlidir. Zira bu metindeki olay Moretti'nin ifade ettiği açıkça nasıl değiştirileceği ortada olan bir durumun ölüm sebebiyle değiştirilememesi özelliğine (Moretti, 2018: 196) sahiptir.

Kays üst benin/ süper egonun ön gördüğü tedbiri almamıştır. Böyle durumlarda iki tür ceza söz konusudur.(Moretti, 2018: 198) Birisi bizzat beşeri otoriteden gelen diğeri ise ilahi otoritenin ön gördüğü cezadır. Zira Kays'ı öldüren, beşeri irade değil, aşkın şehvetli Tanrısal iradesidir. Zaten "Cebriye"[1]nin hâkim olduğu bir toplumda da başkası beklenemez. Oğul, Id durumunda olan Lübnâ ve Süper Egoyu temsil eden baba arasında uzlaşmayı sağlayamamış bir anlamda vazgeçemediği BEN'ini yani Egosunu feda etmiştir.

2.2. VAKİT GAZETESİ DÖNEMİ

Kenan Hulusi Koray'ın bu dönemi her ne kadar aralarına dâhil olduğu "vakitçiler" ve özellikle de Sadri Ertem etkisinde bir dönem olarak nitelendirilse de "realizm" başlığı etrafında yaptığımız çalışmada da görüleceği gibi Koray'ın ve Ertem'in gerçekliğe bakışları birbirinden tamamen farklıdır. Sadri Ertem Kropotkin'in de yaptığı sınıflandırmaya göre Rus gerçekçiler içerisinde idealistlere

[1] "Sözlükte "bozuk olan bir şeyi ıslah edip düzeltmek, birine zor kullanarak iş yaptırmak" gibi anlamlara gelen **cebr** kelimesine nisbet ekinin ilâve edilmesiyle meydana gelen bir terim olup zorlayıcı bir gücün hâkimiyeti fikrini benimseyenler için kullanılmıştır. Bütün kelâmcıların kabul ettiği bir tarifi bulunmamakla birlikte genellikle "insanların kendilerine has bir iradeye sahip olmadığını, zihnî ve amelî bütün fiillerinin ilâhî gücün zorlayıcı tesiriyle meydana geldiğini savunanlar" diye tanımlanabilmektedir."(Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, https://islamansiklopedisi.org.tr/cebriyye : son ziyaret: 15.11.2019)

daha yakınken Kenan Hulusi Koray gerçekçiliği de ilk dönemdeki sanat görüşüne ters düşmeyecek şekilde mevzusu kendisi olan bir sanat tekniği ya da akımı olarak realizmi benimsemiştir. Kenan Hulusi Koray'ın bu farklı yaklaşımının detaylı bir şekilde işlendiği kısıma gelmeden önce aradaki farkı somut halde ifade edebilmek adına Ertem hikâyeciliği üzerinde kısaca durmak gerek.

2.2.1. Çerçeve Yapı

Kenan Hulusi Koray'ın hikâyelerine baktığımızda[1] çerçeve hikâyelerin ağır bastıklarını görüyoruz. Burada tercih edilen anlatım dili ve anlatıcı tercihi de önemli bir yere sahiptir. Ömer Seyfettin gibi bir hikâyeciyi kahraman olarak seçtiği iki hikâyesinde, karşımızdakinin anıştırılmış (Booth, 2012) yazar mı yoksa bizzat hatırasını sohbet havasında okurla paylaşan Kenan Hulusi Koray mı olduğu konusunda tereddüt yaşarız. Zira üçüncü şahıs anlatıcı dili kullanmadığı hikâyelerindeki anlatıcının üslubu, anlatıcının bizzat hikâyelerin içinde yer aldığı ve bize bu anlatıcı sesin yazarın kendisiymiş izlenimini verdiği bir bakış açısının yahut anlatıcı sesin üslubudur. Kenan Hulusi Koray bu tarz hikâyelerinde anlatıcıyı bizzat olayın içinde kahraman olarak yerleştirdiği gibi çerçeve yapıdaki hikâyelerinde de asıl olayın anlatıldığı iç hikâyeyi asıl kahramandan dinleyip doğrudan anlatımla aktardığı hikâyelerin bulunduğu metinlerde de görürüz.

Kenan Hulusi Koray'ın çerçeve yapıdaki metinleri, onun bu biçimdeki eserlerinin üslubunun hem psikanalitik kuram hem de Özyaratım kuramı açısından değerlendirilmesinin önemini ortaya koyar.

Freud'un çerçeve hikâyelerle ilgili yorumu şu şekildedir:

> "Ben anlatıcının çoğunun aktarımsal durumlarını, yani bir şeyi iletebilirlikleri konusundaki kaygılarını, başkaları tarafından duyulma ihtiyaçlarını, anlatıcının olduğu kadar dinleyicinin de hikâyeleri olma arzularını dile getirdiklerine inanıyorum, bu öncülden yola çıkıyorum. Bu arzu, Conrad'ın Karanlığın Yüreği romanında olduğu gibi içlerine başka bir hikâye yerleştiren, böylece anlatıcılar ile dinleyicilerin ilişkilerini dramatize eden çerçeve hikâyelerde, gayet açık bir biçimde görülür. Anlatı daima örtük olarak sıklıkla da açık bir biçimde iletişim kanallarıyla Roman Jakobson 'un dilin "ilişkisel" (phatic) işlevi adını verdiği şeyle, bu işlevin telefonda "Beni duyabiliyor musunuz?" dediğimizde hatların açık olduğunun doğrulanması için kullanılmasıyla ilgilenir. Roland Barthes , anlatıcının her zaman anlatıcı ve dinleyici arasındaki örtük ve açık değiş tokuş vaadine dayanan bir sözleşme olduğunu vurgular…" (Brooks, 2016: 63)

[1] Özellikle realist üslubu benimsediği süreçteki hikâyelerin pek çoğununun yapı olarak çerçeve hikâyeler olma özelliği arz ettiklerini görüyoruz.

Dilin işlevleri arasında kanalı kontrol işlevi de adını verdiğimiz, sesin karşıda muhatabına ulaşıp ulaşmadığı özellikle de çerçeve hikâyeler için açıkça üzerinde durulması gereken bir problemdir. Bu Sadri Ertem'in öncülüğünü yaptığı o dönem realist yaklaşım sahibi bütün hikâyecilerin problemidir. Artık, her ne kadar Kenan Hulusi Koray'ın bu dönem eserlerinde de daha açık bir mesaj halinde görebileceğimiz, sanatsal alegori, ironi, mevzusu, sanat ve estetik olan hikâyelerinin bu dönemde de daha somut ve gerçekçi bir anlatımla var olduğu bilinse de, sosyal gerçeklik ve o gerçeklik içerisinde bireyin yaşam mücadelesidir. Bu mücadele Tanzimat, Servet-i Fünun ve Fecri Ati'den sonra Milli Mücadele ve Cumhuriyet dönemi ile masa başından kalkan aydının bunun öncesinde kendisine müphem gelen bir coğrafya ve o coğrafya insanının gerçeğini anlatma ve anlama mücadelesidir. Bu gerçeğin anlatılışında yeri geldiğinde alıcı yeri geldiğinde alımlayıcı olan Anadolu insanıdır. Zira Tanzimat'tan bugüne Türk aydınının önemli problemlerinden biri de anlaşılma problemidir. Peş peşe yapılan, savaşlar, inkılâplar, projeler, metne sanatın dışında başka konulara somut biçimde değinmenin yükünü ve sorumluluğunu getirmiştir. Bu bağlamda verilecek mesajın muhatabı salt sanat eleştirmenleri değil her seviyeden toplum fertleridir.

William L. Randall'a göre ise: "bireyin deneyimi" ifadelerinden yola çıkarak Gerontoloji, Antropoloji veya Narratoloji gibi disiplinlerin insanı kendi hikâyesine yönlendiren tarafları insanın kendisini, tecrübelerini sağlamak bir anlamda kendi hikâyesini keşfetmeyi/üretmeyi Özyaratım olarak ifade eder (Randall, 2016: 26-29). Bu manada Özyaratım bireyin kendisini yeniden üretmesidir. Bu anlam varoluşçuların hususiyle de Jean Paul Sartre 'dır. Zira Sartre'e göre, insanın tanımı da kendisini oluşturan varlık demektir (Randall, 2016: 65).

Yukarıda bahsini ettiğimiz tarzda çerçeve hikâye olma özelliğine sahip metinlerde anlatıcıyı belirlemede ister yazar anlatıcı, ister anıştırılmış yazar (yazarın kendisini kurguda dramatize ettiği kişi) olsun hikâyenin anlatımı yazarın yaşanmışlıklarından beslenen bir anlatımdır.

Binbir Gece Masalları ve *Decameron,* bu tarz hikâyenin en önemli örneklerini içerirler. Çerçeve hikâyenin yukarıda değindiğimiz işlevsel yönleri dikkate alındığında, Şehrazat'ın hikâyenin bu yönüne dönük tespiti, hikâyenin hayatı değiştirmeyi amaçlayan bir tür olduğunu ifade etmesidir. Kimi zaman anlatıcı tanıdığı birilerine, yolda rast geldiği birilerine yahut misafir olduğu bir ortamda

birilerine bir şeyler anlatmak yoluyla mesaj vermek isteyebileceği gibi yine bu yolla muhataplarını iğneler. Bütün bu yönleri ile birlikte bu tarz hikâyeyi Maupassant'ın hikâyeleri arasında da görürüz. Zira Brooks'a göre, bu tarz hikâyelerin iletişim ve edebiyatı da içine alan önemli işlevleri vardır. Çerçeve hikâyenin dış kısmının olduğu bölümde anlatıcı mutlaka bir ya da birkaç muhataba seslenir. Burada asıl önemli olan mesajdan ziyade hikâyenin alımlanış biçimidir. Bu da bu tarz hikâyelerin fenomenolojik yanını oluşturur. Yani mesele mesajın nasıl ve hangi yollarla alındığıdır. (Brooks, 2016: 88-91) Bu durum da Maupassant gibi bir yazarın Kenan Hulusi Koray'ın üzerindeki üslup ve anlatım bakımından etkisini gösterir. Zira her iki yazar da bu tarza başvururken verilen mesajın alımlanış şekline önem vermişlerdir. Özellikle *Şehir Kurtaran Tencere* hikâyesinde Koray, okurun Batıl inançlar ve gerçekler karşısındaki tutumunu değiştirmek isterken hikâyelerinde gerçekçilik anlayışı ve bunu metne yansıtışı açısından da adeta kurgusal bir manifesto ortaya koyar. Yine Brooks'un tespitiyle bu tarz hikâyelerde görülen bilgece üslupla Koray, realizmin ve modernizmin büyü bozumcu yanını hikâyede verilmek istenen mesajı nasihat havasında ve bilgece bir üslupla (Brooks, 2016:89) verir.

> "Nitekim şimdi anlatacağım vak'a da böyle oldu. Bu, bizzat benim başımdan geçmedi. Fakat daha sonra başımdan geçecek bir hadiyse başlangıçtır:" (İki Defa Ölüm)
>
> " Bilmem hayatınızda böyle dakikalar geçirdiğiniz mi? (İki Defa Ölüm)
>
> "Hikâyenin arka tarafı şu:" (İki Defa Ölüm)
>
> "Azeri bir dostum şu hikâyeyi anlatarak dedi ki…" (Şehir Kurtaran Tencere)

Kenan Hulusi Koray'ın çerçeve yapıdaki hikâyelerin aksine dış hikâyeyi yani çerçeve kısmının gözlemci ya da üçüncü şahıs ağzından anlatıcı ağzından anlatılan bir hikâyede:

> "Tanrıbilir:[1]
>
> - "Yok, dedi; yol kaybı değil… Yörük köyüne de bir daha gitmek mi? Aman, aman… Ne olduysa bir Yürük kızı için oldu. İnanılmayacak şey ama çavuş, yine de anlatacağım size:" (Belki Bir İllüzyon)

2.2.2. Realizm

[1] İçerdeki ikinci hikâyenin anlatıcısı Hüseyin TANRIBİLİR'in soyadıdır.

Yapı konusundan bahsederken Kenan Hulusi Koray'ın realist kaygıyla yazdığı hikâyelerinde sanat alegorisine yer verdiği üzerinde durmuştuk. Bu durum yazarın realizm algısı yahut realizme yönelme sebepleri ile doğrudan ilgilidir. Onun realizme yönelme sebebi, Hüsamettin Bozok'un bizzat kendisinden aktardığı bilgiye göre, zamanının gerisinde kalmama endişesidir. Bu durum sanatta devrinin yeniliklerinden geri kalmama şeklinde de anlaşılabilir.[1] Buradan yola çıkarak Koray'ın realizme yöneliş sebebi toplumsal bir kaygının değil sanatsal bir kaygının neticesidir. Bu ayrımı yapmamızdaki sebep: bu ayrımı oluşturan tartışmanın Dünya Edebiyat Tarihi'ndeki yeri ile alakalıdır. Koray'ın bu tercihi realizm anlayışı etrafında dünya edebiyatında oluşan tartışmalardan bağımsız değildir. Bu konuda Pyotr Kropotkin'in tespitleri önemlidir. Pyotr Kropotkin, Gogol'u değerlendirirken şöyle bir tespit yapar:

> Gogol bir düşünür değildir; fakat büyük bir sanatçıdır. Sanatı saf realizmdir; fakat o, arzularla, insanlık için iyi ve faydalı şeylerle oldurulmuştur. Yazar komik şeyler yazdığında amacı sadece insanlığın zayıf yönlerine güldürmek değildir; aksine onun amacı daha iyi ve daha önemli şeylere yönelik arzuyu uyandırmaktır ve Gogol bu amacına daima ulaşmıştır. Gogol'un fikirlerindeki sanat yüksek idealleri işaret eden ve elinde meşale tutan biri gibidir ve yazar, kesinlikle inanılmaz bir zaman ayırarak kendisini eserlerinin taslağını düzenlemeye ve sonra yayımladığı her satır için titiz bir çalışma yaparak kendisini sanatına adamış olmalıdır. (Kropotkin, 2018: 116)

Gogol'daki realizmin toplumsal idealler etrafında gelişmediğini yukarıdaki ifadeleri ile açıklayan Kropotkin, ondaki bu üslubu Rus edebiyatında ve Fransız edebiyatındaki realizm algısındaki farklılık üzerinden açıklar. Kropotkin'e göre Fransız realizmi Romantizm akımına karşı bir protestonun ürünü iken Rus Realizmi, saf Realizmdir. (Kropotkin, 2018: 117) Kropotkin'in bu tespitinden çıkaracağımız yorum: Rus Realizminin bir anlamda "Realizm için Realizm" olarak da tanımlanabilmesi yönündedir. Realizme karşı Ruslarda var olan bu yaklaşımın Türk Edebiyatı tarihindeki karşılığını biz Halit Ziya Uşaklıgil'de görürüz. Zira Halit Ziya

[1] Hüsamettin Bozok, onun realizme yönelişini konu alan vefatı münasebetiyle, *Adımlar* dergisinin yedinci sayısında kaleme aldığı, *Genç Yaşında Kaybettiğimiz, Kenan Hulusi'nin Hakiki Çehresi* başlıklı yazıda kendisine onun realist eğilimi ile ilgili arkadaşlarının yaptığı bu eleştirileri hatırlatmıştır. Ardından Kenan Hulusi KORAY'ın bu eleştirilere cevap olarak devrinin hikâyeciliğinin bu eğilimde olduğu ve bu sebeple kendisinin de devrinden geri kalmak endişesi içinde olduğu endişesini dile getirdiğini belirtmiştir.

Uşaklıgil'e göre de realizm bir hissetme ve yaşatma işidir. (Uşaklıgil, 2019: 176)[1] *Köyde Cinayet* ya da *Bir Muharrir Kahramanlarını Arıyor,* isimleri ile yayımlanan hikâyesinde, Koray'ın hikâye kahramanını Ahmet Cemil olarak isimlendirmesi de bu bağlamda tesadüf değildir. Bu hikâyede Ahmet Cemil isimli yazarın kafasındaki köyle karşılaştığı köy arasındaki fark gerçek ile hayalin, gerçeğin sert siyahlığı ile hayalin akışkanlığının, sembolize edildiği *Mâî ve Siyah* isimli roman üzerinden, Halit Ziya Uşaklıgil'in sanat anlayışına bir göndermedir. Bu tespitler ışığında diyebiliriz ki içinde bulunduğu İkinci Dünya Savaşı'nın doğurduğu şartların da etkisiyle hikâyelerinde sıklıkla yabancılara bunlar arasında da çoğunlukla Ruslara yer veren Kenan Hulusi Koray, realizm yaklaşımında da üslupta da Rus edebiyat tarihinde çoktan yerini almış sanatçıların ve kuramcıların tesiri altındadır. Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi onun hikâye ve romacılığında realizm evresi diye de adlandıracağımız ikinci evrede de var olan biçim endişesi bile Rus formalistlerinin tesiri ile izah edilebilir. (Eichenbaum, 1994) Burada biçim endişesinden anlaşılması gereken elbette metnin dış yapısı değil, Rus biçimcilerin çoğunluğunun ittifak ettiği yorumla, anlamın da o biçimin içerisinde uyumlu bir şekilde yer aldığı bir bütüne dair endişedir. (Yaprak, 2020) Koray'ın hikâyeciliğindeki ikinci evreye geçişin ilk örneği olarak kabul edilen *Hacı Nesip* başta olmak üzere pek çok hikâyesinde bu ilişki görülür. *Hacı Nesip'*teki devletin değişmez yahut çok yavaş değişen işleyiş şekline kendisini uydurmuş bir memurun ve alışılmışlığı bozacak her yeniyi büyük bir tehdit olarak gören onun ruh hali ve bu halin Hacı Nesip'in adımlarının ritminde kendisini göstermesi, bahsi edilen uyumun en güzel örneklerinden biridir.[2] *Hacı Nesip*'teki gibi metne biçim, hiyerarşi ve ritim merkezli yaklaşıldığında, *R.B.K. Pansiyonu* başta olmak üzere *Bir Beyaz Rus, Altı Sene Evvel*, *Burmalı Apolet, Mavzer, Belki Bir İllüzyon, Çalınan Tarla, Vali Paşa'ya Don, Son Öpüş ve Cumali* isimli hikâyelerde de yukarıda bahsi edilen biçimsel uyumu görmek mümkündür.

Görmek ve işitmek eylemlerine vurgu yapılmak suretiyle, realizmin denendiği bir metinde gerçekçiliği ifade eden eylemlerin öneminin belirtilmesi, okuru da realizme hazırlama anlamında, yapı başlığı altındaki bölümde belirttiğimiz

[1] Fransız Edebiyatının etkisi altında geliştiği düşünülen Servet-i Fünûn Edebiyatının nesirde önemli bir sanatçısı olan Halit Ziya Uşaklıgil'in realizmi sanatta Rus edebiyatçıları ile aynı şekilde değerlendirmesi edebiyat tarihi açısından da önemlidir.

[2] Alışılmışlığı hayatının ritmi içerisinde kendisini gösteren ve bu alışılmışlığın değişimlerle yabancılaşmaya dönüşmesinden korkan Oblomov figürü de Hacı Nesip'in bir anlamda prototipi olarak görülebilir.(Kropotkin, 2018)

gibi, psikanalitik bağlamda kanalı kontrol işlevi konumundaki anlatıcının başvurduğu bir anlatı-biçimidir. Bu anlatım biçimini en detaylı şekilde ve tespitimizi doğrulayacak ayrıntıdaki ifadelerin yer aldığı *Çakal Zehiri'* isimli hikâyede görmek mümkündür. Hikâye için tam manasıyla korku ya da cinayet temalarının güçlü olduğu bir metindir demesek de gotik atmosfer ve gerilimin hâkim olduğu bir hikâye demek mümkündür. Yazar metinde gotik kavramına yer vererek diğer çerçeve yapı hikâyelerinde olduğu gibi okura gerçekçi bir hikâye anlattığını sezdiren ifadeler kullanarak adeta ne yaptığından ve sanatından muhatabını haberdar etmek ister.

Başkişisi bir av köpeği olan hikâye Ordu-Ünye'de geçmektedir. Bir tercümanın yanında çalıştığı bir aile hakkında bilgi verdikten sonra giriş bölümü köpeğin satın alınışı ve "Bravn" ailesine gidişi ile devam eder. Tercüman bazen sahibinin ilk verdiği isim dışında (Mercan), direktörünün tavsiye ettiği şekilde ve "mutlu Con" anlamına gelen "Meri Con" ismini de aldığı köpek için kullanır. Ardından köpek bir süre yeni sahibi olan tercüman ile birlikte Bravnların evinde kalır. Ancak bu süre içinde Bravnların evlerine yakın yerde geçen vapurların sesinden dolayı aileyi rahatsız edince kendisi de mahcup olur. Bir yıl sonra Bravnlar kendi evlerinde geçince o da bir pansiyona geçer. Mercan/ Meri Con da tercümanın İstanbul Erenköy'de bulunan akrabalarının köşküne misafir olur. Köpekteki maharetleri gören akrabaları her ne fiyat teklif ederse etsin kabul etmez. Kabul etmediği gibi bu fiyatı İngiltere'de aynı cins bir köpek daha getirtebileceği kadar artıranların bu kadar fiyat teklif etmelerini de çok merak eder. Merakının cevabı köpeğin başından geçen bir av macerasında gizlidir. Avcı Muhsin Bey'in ısrarlarına dayanamayan köşk ahalisi Mercan/ Meri Con'un kendisiyle ava gitmesine izin verir. Zira Paşa'nın oğluna göre bir av köpeği sevgi ve şefkatten ölecektir. Ona hareketlilik ve av peşinde koşmak yakışır. Bu esnada sülün kuşlarının akın ettiği bir zamanda ava giden Muhsin Bey köylünün yere döktüğü çakal zehri yüzünden rahatsızlandığını fark ettiği köpeği bir an evvel iyileştirmeye uğraşırken bir sülün bulur. Bir an evvel Demirci'ye götürülerek iyileştirilmesini ister. Köylü Demirci'ye yetişmesinin zor olduğunu söyler. Bu münakaşa hâlinde köpek bir ara gözden kaybolur. Meri Con bütün bu zor durumuna rağmen Muhsin Bey'in vurduğu sülünü getirir. Ardından Mercan/ Meri Con, akşama doğru kurtulur.

Hikâyenin ilk bölümü tercüman tarafından anlatıldıktan sonra tercümanın pansiyona taşınmasından sonra Meri Con'u emanet ettiği aile vasıtasıyla neden

ısrarla kendisinden yüksek fiyatla onu istediklerini merak ettiğini söylerken okurun da merakını artırır. Tam bu durumda artık olay dolaylı olarak anlatılır. Yine tercümanın aktaracağı bu hikâye kendisinin içinde bulunmadığı bir hikâyedir. Ama bu iç hikâyeye geçişte yine anlatıcının gerçekliğe dair ifadeleri önemlidir. Tercüman fiyat artışını kast ederek okura doğrudan şöyle seslenir:

Bu arttırışın sebebini ise sonraları dinledim; ki bana anlattıklarına istinaden, ben de gözlerimle görmüş gibi size naklediyorum. (Koray, 1944:86)

Görüldüğü gibi burada da anlatıcı içinde bulunduğu olayı aktardıktan sonra kendisinin dâhil olmadığı bir olayı da yine okura gözüyle görmüş gibi nakledeceğinin garantisini vererek gerçekçilik göndermesi yapar. Bu hikâyede yer alan bir başka gönderme de Kenan Hulusi Koray'ın korku, gerilim ve cinayet içerikli metinlerinde yer alan gotik tasvirleredir. Örneğin köpeğin boynundaki harfleri tarif ederken gotik tanımlaması yapmak da sanatındaki gotik anlatıma bir göndermedir:

Mister Bravn'ın çağırdığı isimle Meri Con, bulunduğu yerde hakikaten rahattı. Kendisine iyi bakılıyordu. Günün birçok zamanları için hayvana büyük bir başıboşluk müsadesi bile verilmişti. Boynunda iri ve gotik harflerle yazılmış ismi okunur. (Koray, 1944:84)

Birlikte hikâye anlatılan bir ortamda bazen sözü alan anlatıcı da kendi hikâyesini anlatmak suretiyle yapısal anlamda iç hikâyenin de anlatıcısı olabilir.

Falnder'deki harbi konuşuyorduk (…) Ben de şu hikâyeyi anlattım: (Burmalı Apolet)

Kenan Hulusi Koray'ın hikâyecilik hayatına adım attığı yıllarda üslubu üzerindeki Yedi Meşale ve Ahmet Haşim etkisi realizme yöneldiği dönemde de başka sanatçıların etkisiyle devam eder. Ancak bu etki sadece Sadri Ertem ya da "Vakitçiler"den (Alangu,1968: 225) ibaret değildir. Zira Cumhuriyet döneminin milli edebiyat eksenli Anadolu'ya yönelişi Kenan Hulusi Koray'da da kendisini gösterir. Özellikle mekân olarak orta Anadolu'yu seçtiği hikâyelerinden bazıları, nesirde döneminin sanatçılarından Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun anlatım tarzını hatırlatırken bazı hikâyelerindeki mekân tasvirleri de Faruk Nafiz Çamlıbel'in şiirlerindeki tasvirleri hatırlatır.

Kenan Hulusi Koray'ın 1939 yılında yayımladığı bir kitapta bulunan ve adını yayımlandığı kitaba da veren Son Öpüş isimli hikâye karakterler ve onların ruh

dünyasına bütünsel tasvirler bakımından özellikle Yakup Kadri Karaosmanoğlu'na ait ve kendisinden birkaç yıl önce yayımlanmış *Yaban* romanı ve ondaki tasvirleri hatırlatır.

Reşat Nuri Güntekin'e göre sanat değerlerinin uzağında yazılmış bir eser olma özelliğine sahip olan *Yaban* romanında başarılı olarak sayabileceğimiz realist bir üsluptan ziyade köylüyü ve onların cehaletini küçümseyen üslubun bir sonucu olarak karamsar, bir başka ifade ile gotik mekân tasvirleri görürüz. Çağrışımlara dayalı ve imgelerin hâkim olduğu bu tasvirler, metnin lirik üslubu da dikkate alındığında realizmden uzak romantik bir üslubu hatırlatır. Köylü sadece karakteri ile değil dış görünüşü ile de çirkindir, iticidir. Köyde çirkin kokmayan ve hayvana benzemeyen insan yok daha doğrusu köylü yoktur. Yukarıdaki tespitleri ve karaktere dönük tasvirlerini mekân ve karakter bütünleşmesi olarak tanımlayan Berna Moran'a göre:

Yaban romanı özellikle insan tasvirleri yapılırken bitki ve hayvandan fazlaca faydalanılan nadir eserlerdendir. Ancak tasvirlerdeki canlının doğal varlıklara benzetilmesi durumu bazen doğal varlıkların da insandaki kusurları imgeleyen yanları ile tasvir edildiği durumlara da yerini bırakır. Ancak ne olursa olsun bütün bu tasvirler gözümüzde canlandırabileceğimiz yahut zihnimizde kolaylıkla resmini yapabileceğimiz özelliklerden uzaktır. Zaten bu yönü ile realist bir metin olmak özelliğinden de uzaktır. (Moran, 2008:201-218) Realizme uzaklığı ve yakınlığı dışında Kenan Hulusi Koray'ın *Son Öpüş* adlı uzun hikâyesi de yukarıda ifade edilen pek çok yönü ile *Yaban* romanını andırır.

Hikâyede olayın geçtiği zaman 1917 senesidir. Savaş yıllarındaki devlet otoritesinin zayıflamasından, coğrafi şartlardan ve iklim koşullarından faydalanan pek çoğu savaş/asker kaçağı olan eşkıyaların köyleri mahsulleri ve hayvanları ele geçirmek için bastığı yıllardır. Ancak bu şartlardan faydalanan sadece eşkıyalar değil aynı zamanda kurtlar da yaşamı zorlaştıran bir faktör olarak köylülerin karşısında durur. Köyler, erkekleri eli silah tutar tutmaz askere alındığından, kimi ölümden dolayı, kimi eşkıyalara karıştığından, kiminin de akıbeti belirsiz olduğundan geri dönemedikleri için erkeksiz ve "sahipsizdir". Köylerin kaderi, kalan muhtar, sakat yahut ergenlik çağına yeni adım atmaya başlamış birkaç genç ve yaşlıların elindedir. Akviran köyü de bu köylerden biridir. Oğlak Ömer askerlik çağı geldiği halde muhtarın jandarmaya diretmesi sonucu, bıyıklarının ve sakalının tam olarak

çıkmamasına da güvenilerek askere gönderilmez. Çünkü Akviran'ın bütün işleri Ömer'dedir. Akviran değirmenine götürülecek buğdayları Oğlak Ömer götürür, kurtlara karşı mücadelede Oğlak Ömer nöbet tutar, köyün mahsullerini ve hayvanları eşkıyalara karşı yine Ömer korur. Mahsullerini değirmene taşıdığı kişilerden biri de "Gümüş Kız"dır. Aslında başında beri hem köylü hem de muhtar tarafından Oğlak Ömer'in dengi olarak görülen Gümüş Kız ile Oğlak Ömer yine Gümüş Kız'ın buğdaylarının değirmene götürüleceği bir zamanda bir eşkıya baskınından sonra evlenirler. Zira eşkıyaların ve kurtların kol gezdiği bir zamanda Gümüş Kız'ın başına da bir erkek lazımdır. Bunun dışında Ömer'in kendisinin yanına yardımcı olsun diye gönderdiği yanaşma Hüseyin oğlu Hüseyin onu taciz etmiştir. Ve sonbaharın sonu gelmiş, Akviran civarında şiddetli kış kendisini iyiden iyiye hissettirmeye başlamıştır. Bastıran kışla birlikte artması muhtemel olan eşkıya tehdidine karşı jandarma komutanı muhtar ve Oğlak Ömer'in de hazır bulunduğu bir mecliste alınacak tedbirler düşünülür. Jandarmanın eşkıyaya mukavemetinin zayıf olması ve merkezin bu zayıf mukavemeti de göze alarak civara jandarma göndermek istememesi gibi nedenler de gözden geçirilir. Sonunda uzun süredir muhtarın da aklında olan eşkıyaların arasında sızarak onları köye çekip jandarma tarafından kıskaca aldırılacak birine ihtiyaç duyulur. Oğlak Ömer bu işe gönüllü olduğunu belirterek hamile olan Gümüş'ü muhtara ve karısına teslim ederek gider. Ancak şartlar işlenen planın dışında gitmeye başlayınca jandarmanın yeterli mukavemet gösterememesi sonucu merkez, eşkıyaların köylerdeki ailelerini rehin alma kararı alır. Oğlak Ömer de eşkıyalar arasında görüldüğünden onun karısını da alırlar. Gümüş yedi kişilik jandarma müfrezesi refakatinde Tercan'a götürülecektir. Yol süresince jandarma çavuşu Gümüş'e karşı niyetini açıkça ortaya koymaya başlar. Yol kenarında çadır kurup Gümüş'ü oynatıp eğlendirme niyetindedirler. Bu süreçte köyüne gelen Ömer Gümüş'ü bulamaz. Gümüş'ün jandarmalarca götürüldüğünü öğrenen Ömer, yola koyulur yolda bir köylüden bir jandarma müfrezesinin çadır kurup "kadın oynattığı" dedikodusunu öğrendikten sonra jandarmaları bulur. Çıkan çatışma sonrası vurulan jandarmalar arasında direğe bağlı olan kişinin karısı olduğunu görür. Gümüş ölmüştür. Kısa bir süre sonra Oğlak Ömer ve çetesinin Demirci'yi basıp çekilmesinin ardından kendi köyü olan Akviran'ı da ateşe verdiği Vilayette duyulur.

Hikâyede ritim “917 Senesi”, “jandarma”, “fena haber” ifadelerinin tekrarıyla sağlanır. Özellikle “917 Senesi”, “917 Kışı”, “917 Sonbaharı” gibi ifadeler paragraf başlarında tekrar edilerek bir ritim oluşturulur. Burada zaman diliminin bu tekrarı, vurgulanan zamanın olayın aktarıldığı bağlam için de olay kahramanları için de sıra dışı bir zaman olduğu izlemini vermek içindir. Anlatıcı bu zaman dilimini ritmik ifade ederek okurda sürekli meydana gelecek “bir şey olacakmış” izlenimini vererek gerilimi yüksek tutmuştur.

Daha hikâyenin başında yine bir “917 senesi” ifadesinin ardından gelen paragrafta sadece civarın değil Osmanlı İmparatorluğunun da içinde bulunduğu durumu anlatırken diğer hikâyelerinde de sıkça başvurduğu böcek metaforuna başvurur.[1] Çınara benzetilen Osmanlı bir ağaç olarak tarif edilirken o ağacın etrafını “böcekler” sarmıştır. Böcek metaforu sadece eşkıyalar değil, elindeki fırsatı meşru olmayan şekilde değerlendirme yoluna giden ve otoritesi zayıflamış devleti ve devletteki bozulmayı da temsil eden jandarmanın ya da yetkililerinin de gösterenidir. Oğlak Ömer’in yanına gelerek yanaşma olmak isteyen Hüseyin Oğlu Hüseyin’in biri aksayan ayağı üzerinden yapılan tasvirde de hayvan benzetmeleri peş peşe gelir. Hüseyin, çıban lekeleri yüzünden kabukları dökülmüş bir “hayvan”a, sakal veya bıyıklarının olmamasından olacak, “tüysüz bir hayvan”a benzer. Yüzündeki “nebatlar” yüzünden bir “kirpi”yi andırır. Koşuşu yerde sürünen bir hayvana benzer. Yürüyüşü “bir ayağı kopmuş örümcek”i andırır. Bütün bu yönleri ile Hüseyin oğlu Hüseyin’in karakteri hakkında da bilgi sahibi oluruz. Tanrısal bakış açısıyla anlatılan hikâyede anlatıcı Hüseyin oğlu Hüseyin’in kötü niyetli olduğunu, okur, olayı öğrenmeden ona, olacaklara dönük atıfta bulunan İşte hâdise bu sıralarda oldu. Hüseyin cılk bir yumurta gibi bozuk çıktı: (Koray,1939:14) cümlesi ile haber verir. Hüseyin ile ilgili havyan benzetmeleri burada bitmez. Hüseyin Oğlak Ömer’in evde olmadığı bir gece vakti sarhoş bir halde “tabiat değiştirmiş” bir vaziyette Gümüş’ü tacize kalkıştığında da Gümüş tarafından pasif hale getirildiği esnada onun bileğini ısırırken dili bir “sümüklü böcek” gibi salya çıkarır. Bu itişmede ikisi de yuvarlanırken bir “köstebek” gibi kapıya doğru sürüklenirler. Gümüş Hüseyin’i bir kavak ağacına adeta bir “domuz”u bağlar gibi bağlar. Ama Gümüş’e göre, artık o, bir tehdittir bu

[1] Hayvanlarla ilgili benzetme, metafor ve metonimilerde sıkça “böcek” kelimesine başvurur.

yüzden bir "yer böceği" gibi her an evine girebilir. Bu yüzden bir an evvel Oğlak Ömer ile evlenmelidir.

Benzetmeler sadece Hüseyin oğlu Hüseyin üzerinden yapılmaz. Gümüş'e göre jandarmalar kara haber getiren bir "karakuş"a benzer. Ömer'in karısını bulmak için Akviran'dan yola çıktığında rehin aldığı köylü de Ömer tarafından yolda sürüklenirken yuvarlanışı bir "köstebek"i andırır. Ömer'in lakabının da "oğlak" olması bu benzetmeleri destekleyen başka bir örnektir.

Hikâye karakterlerinde vahşiliği yahut yabaniliği anımsatan bu benzetmeler tıpkı Yaban romanında olduğu gibi hayvanlarla sınırlı değildir. Burada bitkiler de devreye girer. Örneğin Gümüş'e jandarmaların geldiğini kendisine haber verecek olan muhtar Gümüş'ün evinin kapısında "garip bir bitki" gibi biter. Bütün bu yönleriyle *Son Öpüş* hikâyesindeki bu yoğun hayvan metaforu Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Yaban romanını hatırlatır.

Kenan Hulusi Koray'ın realist eserler yazdığı döneme ait olan bu hikâyede sanat alegorisi açısından dikkati çeken: maske metaforudur. Her ne kadar metinde tanrısal bakış açılı bir anlatım olsa da okur, maske metaforu ile kendisine biçilen rolden pek memnun olamayan bir ana karakterle karşı karşıyadır.

Eşkıyalar içine sızan Ömer, üzerine giydiği bu eşkıya kıyafetinden rahatsızdır. Bunu metnin bazı yerlerinde okura hissettirir. Ancak bunu en açık şekilde Akviran'a kaçar gibi yapıp müfreze yardımı beklediği sırada içinden geçenlerle anlamak mümkündür:

"Âdeta altı aydan beri, vücudunu, baştanbaşa garip bir maskenin kapadığını hissediyordu. Bu maskeyi yırtmak ve atmak.. Onu bir elbise gibi çıkarmak...Eskimiş ve yırtılmış bir elbise.. Yahut hiçbir tarafında bir şey yoktu. Yalnız, yüzünde az sonra çekeceği takma bir bıyık, birkaç alın çizgisi, garip bir boya gibi buluyordu." (Koray, 1939: 38)

Her ne kadar metinde tanrısal bakış açısı hâkim olsa da burada kahraman, maske metaforu üzerinden üzerine Tanrı-yazar tarafından giydirilen kalıbı beğenmemektedir. Onu bir eskimiş elbise yahut bir maske gibi çıkarıp atmak ister. Burada "eski elbise gibi…" edat grubunun ardından gelen ve onu anlamca pekiştiren "eskimiş ve yırtılmış…" bağlaç grubu Oğlak Ömer'in eşkıyalar içerisinde geçirdiği süreyi aşan bir eskiliğin önemini vurgulamaktır. Bu da anlatıcı ve kahraman arasındaki ilişki ve müdahale sınırı ile alakalı anlatının tarihçesi yani anlatının

eskimiş bir zamanıdır. Bu paragraf da bu tespitler ışığında Kenan Hulusi Koray'ın realizme bakış açısını gösterir. Onun ömrü olsa daha olgun eserler vereceği üzerine yapılan yorumlar dikkate alındığında Kenan Hulusi Koray'ın bu tarz hikâyelerinin ve hikâye tekniğinin bir tekâmül süreci içerisinde geliştiği izlenimini doğurmaktadır.

Yukarıda bahsini ettiğimiz, Kenan Hulusi Koray'ın eserlerinde dönemindeki sanatkârların etkisinin belirgin bir biçimde kendini gösterdiği bir başka hikâye ise "Kavaklı Koz Hanında Bir Vaka" isimli hikâyedir. Tematik olarak Koray'ın korku hikâyeleri arasına girse de metindeki gerçekçi ve karakter psikolojisine yapılan tasvirler Cumhuriyet'in ilk yıllarına yönelen memleketçi edebiyat atmosferini andırmaktadır.

Hikâye yine kahraman anlatıcı ağzından anlatılmıştır. Anlatıcı Beyşehir-Konya arasında yaptığı bir yolculuğu ve öngöremedikleri fırtına sebebiyle mola verdikleri, adını burada bulunan Kavaklıkoz tepelerinden almış Kavaklıkoz Han'ında-arabacıların tabiriyle, "uğursuz" yerde- başlarına gelen esrarengiz olayı anlatır. Ama bu "uğursuzluk" her korku hikâyesinde olduğu gibi başlayacak olaylar nedeniyle okuru hazırlıklı kılmaya yönelik bazı söylentilerin eseridir. Uğursuzluk sadece Kavaklıkoz tepelerinden birinin eteğine kurulmuş ağaçlar arasında gizli ve müphem bir yer olan mekânda değil aynı zamanda hancıda da kendisini hissettirir. Yirmi yedi yıldır burayı işleten hancı da aksi bir adamdır. Tematik olarak korku ile birlikte mutlaka ölümü de işlediği bu hikâyelerinden biri olan metinde, yolculuk kahraman anlatıcı ağzından adeta bir gezi yazısı havasında anlatılır. Hikâyede olayın geçtiği tarih 1929 kışıdır. Kışların çetin geçtiği Beyşehir-Konya arasındaki yolda avcıların hava hakkındaki görüşlerine başvurarak tek başına yola çıkan hikâye kahramanı Kavaklıkoz hanında duraklamadan asıl menziline varma niyetindedir. Arabacı hanın uğursuzluğunu nazara vererek yolcunun bu görüşünü destekler. Ancak beklenmeyen fırtına, kahramanın ve arabacının aslında duraklamak istemedikleri hana kendilerini zor atmalarına sebep olur. Kahramana göre bu durum kaderin bir cilvesidir. Alına meçhul bir el tarafından yazılan bir alın yazısının neticesidir. "Esma'nın Aşkı" gibi fantastik bir metinde gördüğümüz kadercilik/kader teması, korku temasının baskın olduğu bu metinde de kendisini gösterir. Kavaklıkoz hanında anlatıcı ve arabacıdan başka geceyi onlarla birlikte geçirecek dört kişi daha vardır. Hikâye kahramanı, ilkini yolda arabacıdan duyduğu en son söylenti olan jandarma çavuşunun handan bağırarak çıkıp sonra boynunda bir iplikle ölü bulunması

hadisesinden sonra eski hikâyeleri de bizzat hancının ağzından o gece dinler. Ağzında eksik dişleri ile hancı olayları ağzından çıkardığı seslerle hikâyelerine canlılık kattığı esnada eş zamanlı olarak kurtlar da hanın demirden kilidini kemirmektedir. Anlatılan her olayda ölüm olacak ki hancı herkesle birlikte yatağına çekilirken bu gece ne kadar da ölümden bahsettiklerini indiği merdivenler üzerinde duraklayıp sayıkladıktan sonranın sabahında boynundan tavana asılı bir vaziyette ölü bulunur.

Yolculuk esnasında çıkan fırtınanın artan şiddeti, adeta bir dağ eteğinde ağaçlarla çevrili gizemli bir han, han ile ilgili söylentiler, handa bu ölümlü ve korkulu söylentilerin hancı tarafından anlatılışının, kan, dökük dişler, gözlerin bilinmeyen bir mahluka benzemesi şeklinde tasvir edilişi hikâyedeki gerilimi canlı tutmakla beraber okurdaki tedirginliği ve heyecanı da canlı tutmak için verilmiştir. Bu hikâyede Kenan Hulusi Koray'ın sanatına bakan taraf ise handa, bir anlatıcı olan ve yaptığı taklitlerle ve seslerle hikâyeleri yönlendiren dinleyiciyi (oKurun göstereni) kendisine odaklayan hancının ölmesidir. Burada meselelere hâkim olan hancının bahsettiği ölümlü hikâyelerdeki ölüm temasının kendisini öldürmesi bir anlamda yine Tanrı-yazar tekniğine karşı bir tutum olarak değerlendirilebilir. Oysa hancının anlattığı bütün ölümlü ve esrarengiz olayların tesirinde olan yazarın o gecenin sabahına "uğursuz" handa psikolojik olarak bir ölüm beklediğini, kendisinin ölebileceği korkusuyla sabaha kadar zor uyuduğunu anlattığı son bölümdeki şu ifadeler, bize kurguda ölecekler arasında hancının seçilmesinin tesadüf olmadığını göstermektedir:

> "Gözlerimle, onları titriyecek[1] sayıyordum; mutlaka içerlerinden biri eksik olmalıydı; hancının kızıl bir deri ile yamalanmrş[2] eli, yolculardan birinin, bir ilmik gibi boynuna geçerek, taş pencereden aşağı yuvarlanmış olacak ve az sonra merdivenlerden inerken, belki de gene, aşağıki toprak zeminde hayvanların alabildiğine koşarak bütün hanı bir kaldırım gürültüsü içinde bıraktığını iddia edecekti." (Koray, 1938: 25)

Ancak ölmesi beklenen hikâyeyi dinleyenler (okurlar) değil olayları anlatan anlatıcı ölmüştür. Ama bu hikâye ele alındığında bundan daha önemlisi ise bu hikâyenin metinler/türler arası bir aktarım özelliğine sahip olmasıdır.

Bu hikâye Kenan Hulusi Koray'ın biyografisi bölümünde edebi kişiliği üzerinde devrinin yazar ve eleştirmenlerinin görüşlerine yer verdiğimiz bölümde değindiğimiz: Hakkı Süha'nın *Yeni Mecmua* dergisinin 64. Sayısının beşinci

[1] Muhetemelen bu kelime "titreyerek" şeklinde yazılacak.
[2] "yamalanmış" olacak.

sayfasında yer alan Edebi Portreler köşesinde Kenan Hulusi başlıklı yazısında ifade ettiği Kenan Hulusi Koray'ın Anadolu'ya yönelişi ile alakalıdır. Tema bakımından bu yöneliş gerçekçi/realist bir üslubu doğurmuştur. Bu yöneliş Cumhuriyet dönemi aydın ve sanatkârlarında yaygın olan bir tutumudur. Bu tutum içerisine çağdaşları gibi giren Kenan Hulusi Koray'ın kendi döneminin yazar ve şairlerinden etkilenmemesi düşünülemez. Bu hikâye Koray'da görülen bu etkilenmenin bariz bir şekilde görüldüğü hatta bu bağlamda bir şiirin hikâye formuna aktarılışı şeklinde de değerlendirilebilir. Hikâyede geçen: kurt, araba/arabacı, han, İç Anadolu/Orta Anadolu kelimeleri, Cumhuriyet döneminin önemli şiirlerinden olan *Han Duvarları* şiirine hatırlatmaktadır.

Bu şiirde de şair at arabası ile yaptığı yolculuğu esnasında gördüklerini realist tasvirlerle anlatır. (Kaplan, 2004: 21) şiirde de *Kavaklı Koz Hanı* isimli hikâyede de yazarların ikisinin de İstanbullu olması önemli bir benzerliktir. Zira İstanbul ve Anadolu her açıdan birbirinden farklı manzaraları ihtiva eder. Anadolu, taşradır, hüzündür, Daima içerisinde trajik bir anlamı saklar. İstanbul ise bu coğrafyanın aksine divan şairlerinin döneminden bugüne, ihtişamı, farklı yaşam alternatiflerini ve zenginliği sembolize eder. Bu tezat kendisini, Cumhuriyetin ilk yıllarında bu coğrafyaya dönüş ve realizm akımıyla kendisini edebi eserlerde hissettirir. (Kaplan, 2004: 23)

Şiirde hava fırtınalı olmasa da rüzgârlıdır. Hikâyede hâkim olan ıssız ve müphem atmosfer burada da kendisini gösterir.

Ellerim takılırken rüzgârların saçına

Asıldı arabamız bir dağın yamacına

Her tarafta yükseklik, her tarafta ıssızlık

Yalnız arabacının dudağında bir ıslık

Görüldüğü gibi Kenan Hulusi Koray'ın hikâyesindeki gerilime bağlı olarak artan fırtınanın uğultulu ıslığı burada ıssızlığı asonans ve aliterasyonlarla birlikte kendisini gösteren ıslığa dönüşür. Şiirde anlatılan yolculuk hikâyeden farklı olarak kış mevsiminin sonuna yani mart ayına denk gelir. Buna rağmen: hikâyede yolculuğa bağlı olarak kendisini artarak hissettiren fırtına şiirde son demlerini yaşamaktadır. Kenan Hulusi Koray'da karanlığa doğru giden ve ölümün karanlığı ile biten macera Faruk Nafiz Çamlıbel'in şiirinde aydınlığa doğru bir yol izler. Kenan Hulusi

Koray'ın hikâyesinde korku ve dehşetin verdiği şaşkınlık duygusunun aksine bu şiirde aynı duygu kendisini yazın habercisi olan ilkbahar mevsiminin getirdiği şaşırtıcı sevinçle hissettirir:

Sıkı bir poyraz beni titretirken içimden,
Geçidi atlayınca şaşırdım sevincimden:
Ardımda kalan yerler anlaşırken baharla,
Önümdeki arazi örtülü şimdi karla.
Bu geçit sanki yazdan kışı ayırıyordu,
Burada son fırtına son dalı kırıyordu.

Şiirde işlev açısından korku teması hâkim olmasa da Kavaklı Koz Han'ında – hikâyede olayın geçtiği zaman dikkate alındığında- 1929 yılında hancı tarafından anlatılan korku dolu hikâyeler –şiirin yazıldığı tarih dikkate alındığında- Ocak 1925'te de Han Duvarları şairinin yolculuğunda uğradığı handa da anlatılmaktadır.

Çatırdayan çalılar dört cana can katıyor
Kimi haydut, kimi kurt masalı anlatıyor…

Yukarıdaki mısraların olduğu bendin başında şair kendilerinden önce gelen ve ateşin başında toplanmış bir vaziyette aralarında bu masalları anlatanların sayısını "üç beş arkadaş" şeklinde müphem bıraksa da bunların tam sayısını "dört can" metonimisiyle verir. Kenan Hulusi Koray'ın hikâyesinde yolcu ile arabacı hana girdiklerinde kendilerinden önce gelenlerin sayısı dörttür. Her iki metinde de anlatıldığı belirtilen anlatıların tür ve içeriğine bakıldığında yine Kenan Hulusi Koray'ın sanat anlayışındaki değişmelerin izlerine rastlamaktayız.

Kenan Hulusi Koray'ın sanat anlayışı etrafında buraya kadar incelenen hikâyeciliğindeki ikinci evre hikâyelerine bakıldığında, hikâyeleri aktaran yazar anlatıcının okurda sürekli bir anı izlenimi yaratmaya çalıştığı görülmektedir. Anı ise yaşanmışlık izlenimi verir. Aslında Kenan Hulusi Koray'ın amacı da budur. Benzer amaç Faruk Nafiz Çamlıbel'in incelediğimiz bu şiirinde de gözükmektedir. Her iki anlatım tarzı da realizmden kaynaklanır. Ancak Kenan Hulusi Koray'ın Faruk Nafiz Çamlıbel'den farklı olarak Kavaklıkoz Han'ındaki hancının anlattığı hikâyelerin türünü de bir anı yani yaşanmış gerçek hikâyeler olarak vermesidir. Bu kronolojik olarak Han Duvarları şiirinden sonra yazılan hikâyede realizm bağlamında bir adım daha ileriye gidildiğinin göstergesidir.

İki metin arasında bir fark da metinlerin sosyolojik yanıdır. Mehmet Kaplan'ın tespitine göre Han Duvarları şiirinde bahsi edilen "Maraşlı Şeyhoğlu", kendisini Birinci Dünya Savaş'ından yeni çıkmış Anadolu insanının manevi şahsiyeti olarak şiirde kendisini hissettirir. (Kaplan, 2004: 27) Bu tespitten yola çıkarak diyebiliriz ki: şiire hâkim olan hüzünlü atmosfer aslında kolektif bir duygunun eserdir. Ancak Kavaklı Koz Hanında Bir Vaka isimli hikâyede hâkim olan korku ve dehşet duygusu bireyseldir. Yani Kenan Hulusi Koray hikâyeciliğindeki bu yeni yani realist evre ile birlikte bireysel duyuşları işlemeye devam etmektedir. Şiirde Anadolu coğrafyasına hâkim olan ve ulaşım esnasında karşılaşılan zorluklar, yine realist bir şekilde tasvir edilirken kolektif duygunun gözetildiğini anlamak mümkündür. Bütün bu kedere rağmen ve "Maraşlı"nın yürek yakan dramına rağmen Anadolu'ya ilk bahar gelmiş, bunu bir geçit sonrasında güneşle birlikte hissettirerek şairde şaşkınlıkla karışık bir sevince yol açmıştır. Ancak hikâyeye gelindiğinde adeta Kenan Hulusi Koray adeta bunun tersi bir yol izlemiştir. Beyşehir'deki avcıların öngörüsüne göre kar Beyşehir ve Konya arasında Kavaklıkoz tepelerinde en fazla bir hafta durur, denilse de hikâyenin sonuna kadar fırtına kendisini artarak hissettirmiş ve arabacı da donma korkusuna yol açmıştır. Hancının ölü bulunduğu günün sabahında bile güneş yükselirken anlatıcı sadece fırtınanın dışarıdan duyulmadığını ifade eder ama fırtınanın dindiğini söylemez.[1]

Her iki metin de dikkate alındığında Han Duvarları'ndan sonra yazılan hikâye bir edebi metinden etkilenmekten ziyade türler arası aktarım olması yönünden bir parodisidir. Ancak *Han Duvarları* etkisi sadece bu hikâyede değil kendisi gibi bir gazeteci olan Refik Ahmet Sevengil'e[2] İç Anadolu'dan bir hatırlayış (Koray, 2004;

[1] Kurgu söz konusu olduğunda hususiyle de çerçeve hikâye söz konusu olduğu zaman olayların birkaç kişinin diyalogu etrafında gelişmesi durumu modern anlamda hikâyeciliğe geçişin başlangıcı kadar önemlidir. Bu eskiliğe dikkat çeken Viktor Şklovski, bu buluşmaların mekân olarak hanlarda gerçekleşmesi durumuna da dikkatleri çeker. *Don Kişot Nasıl Yapıldı* isimli biçimsel eleştiri çalışmasında Şklovski, Don Kişot romanında bir gurup kahramanın ana kahraman/karakterlerle bir handa bir araya gelerek hikâye anlatmalarından dolayı mekân olan bu hanı sanatsal alegori bağlamında "edebî han" ya da "edebiyat hanı" şeklinde metaforlaştırır. Kurgunun anlatıldığı mekânın han olduğu yerlerin seçimi her iki metinde de tesadüf eseri olmasa gerek. Hancılar ve handakiler anlattıkları korkunç hikâyelerle edebiyatın bir dalı olan hikâyeciliği de icra etmektedirler. Don Kişot'ta handa anlatılan hikâyelerim üslubu ana kahramanlar tarafından kabaca güzellik ya da çirkinlik kavramları etrafında değerlendirilir ve üzerinde tartışılır. Ama özellikle *Kavaklı Koz Hanında Bir Vaka* 'da bu değerlendirmeler anlatıların güzelliği ya da çirkinliği etrafında değil temanın dinleyenler/okurlar üzerindeki tesiri etrafında ele alınır. Yani korkutuculuk estetiğin önüne geçer.

[2] Refik Ahmet Sevengil, Kenan Hulusi Koray gibi bir öykü, roman yazarı olmakla birlikte bir tiyatro eleştirmeni ve gazetecidir. Yazarlık yaptığı gazeteler arasında Vakit ve Kurun da vardır. bu bağlamda hem edebiyatçı hem de gazeteci olmak itibariyle Kenan Hulusi Koray'ın meslektaşıdır. Geniş bilgiye

150) ifadesiyle atfettiği *Stepte Atlılar* hikâyesinde de görülür. Hikâye'de serim bölümü tanıdıktır. Yine fırtınalı hava şartlarına ve çevrenin uyarısına rağmen yolculuğa çıkma ısrarı ile başlar ve düğüm ya da gelişme bölümü yolculuk süresince gelişme gösterir. Yedi atlının dâhil olduğu bu yolculuk, İç Anadolu Bölgesinde bu sefer Eskişehir civarında gerçekleşir. Önlerindeki toprak yolun sonu Eskişehir'in kaza merkezlerinden birinde bitecektir. Kül rengi sıfatı şiirde bulutları tanımlarken bu hikâyede toprağı nitelemede kendisini gösterir. Han duvarlarında kılavuz yoktur. Onun yerine varılan durağı arabacı "İşte Araplı Beli!" ifadesiyle haykırırken aynı haykırma görevini Atlılardan biri üstlenirken, yerin tam ismini söyleme görevi kılavuza düşer.

Bu tarz metinler arası ilişki sadece *Han Duvarları* şiirinde ve *Kavaklıkoz Han'ında Bir Vaka'* arasında ya da aynı şiirle *Stepte Atlılar* hikâyesinde görülmez. Örneğin yazarın *Bir Otelde Yedi Kişi* isimli hikâye kitabında yer alan *Köyde Cinayet* isimli hikâyede görülür. Konusu bir hikâye yazmak için köylere köylü gibi giden birinin şahit olduğu cinayet olan hikâyede yaşadığı yabancılaşma anlatılır. Köylülerin suretleri bile yazarı korkutur. Ve köyde kalmamaya karar verir. Karar veren kahramanın adının *Mâî ve Siyah* romanındaki Ahmet Cemil olması tesadüf eseri değildir. Köye geldikten sonra hissettiği yabancılık ve imamın ölümünden sonra bir an evvel şehre dönmek istemesi onun Ahmet Cemil'in yani Halit Ziya Uşaklıgil ekolünün veya Servet-i Fünûn'dan miras edebiyat görüşünün Anadolu'ya ve halka bakışını gösterir. Üstelik çalışmamızın başında ifade ettiğimiz gibi Kenan Hulusi Koray'ın da Anadolu'ya hikâyelerini daha realist bir gözlemle yazma ihtiyacından doğa gitme ve oradaki köyleri, köy odalarını ve köy kahvelerini yerinde gözleme niyeti vardır. Bu anlamda köye gitme, orada kalma ya da kalmama ikilemi sanatsal alegori olarak Koray'ın ikilemi de olabilir. Faruk Nafiz'in *Han Duvarları* etkisi sadece Kenan Hulusi Koray'ın hikâyelerinde değil aynı zamanda yarım kalan romanı *Ceylan Sesi*'nde de kendisini hissettirir. Tabii buradaki etki daha çok Koray'ın betimlemelerindeki üslup şeklinde kendisini gösteren bir etkidir.

> İçimde çok tuhaf ve çok garip bir ezinti var. Senelerden beri memleketinden uzak düşmüş…(Koray, 2004:98)

> Tekrar bir kamçı şakladı. Araba tekrar tekerleklendi.(Koray, 2004: 99)

Orhan Okay'ın İslam Ansiklopedisi EK-2'de kaleme aldığı Sevengil, Ahmet Refik maddesinde ulaşılabilir.(Okay, 2016; 503-504)

Ara sıra, yolların garip bir hüzne dalmış, başıboş kenarlarından bir gıcırtı duyarsın. (Koray, 2004: 99)

Atlarımız kişnedi. (Koray, 2004: 100)

Kenan Hulusi Koray'ın devrinin edebiyatına ve sanat anlayışına dair aşinalığını gösteren metinleri arasında, diğer hikâyelerine göre biçimce uzun bir hikâye özelliği taşıyan *R.B.K. Pansiyonu* isimli hikâyesi de önemli bir yere sahiptir. Kahraman anlatıcı bakış açısıyla kaleme alınan metinde 1930'lu yıllarda yaygın olan müstakil evlerin pansiyona dönüştürülme konusu işlenir. Eserde bir tatil ortamında verilen olaylar farklı milletlerden kişiler ve onlar arasındaki ilişkiler bağlamında ortaya konulmuştur. Ama *R.B.K. Pansiyonunun* konumuza dönük en önemli ise devrinin sanat ve edebiyatına dair görüşleri ihtiva etmesidir.(Koray, 2004: 9)

Hikâye kahramanı Haziran ortalarında "Rus Büyük Köşk" adını verdiği ve Rus asıllı Gribaşoflara ait köşke gelir. Daha sonra köşkte Gribaşofların uçarı ve güzel kızı Anuçka anlatıcı yazarın ilgisini çekmeye başlar. Önceki evliliğinden bir kızı olan Anuçka da bu ilginin farkında olarak ya da olmayarak hikâyenin ana karakterine kayıtsız kalamaz. Aralarındaki samimiyet ana karakterin pansiyonda kaldığı odasına kadar taşınır. Anuçka zaten rahat ve umursamaz tavırlarıyla dikkat çeken bir kişiliğe sahiptir. Bu onun için çok da zor değildir. Bu yüzden ana karakterin odasının kapısını çakıp müsait olup olmadığını sorduktan kısa bir süre sonra aralarındaki kitaplara ve oradan da Türk edebiyatına gelir. Anuçka Türkçesini ilerletmek için ana karakterden tavsiye kitaplar ister. Sait Faik üzerinden dünya edebiyatı karşılaştırması yapılır. Anuçka Sait Faik ismini duyduğunu, André Gide'ın ondan bahsetmiş olacağını söylediğinde ana karakterin şu eleştirel cümlesi ilginçtir:

"- Küçük bir yerde yanılıyorsunuz Anuçka: André Gide ondan değil, o André Gide'dan bahsetmiş olmalı! Yani sizin dişlerinize göre bir kitap değil. (Sait Faik'in Şahmaran isimli kitabını kast ediyor.) (Koray, 2004: 31)

Hikâyeyi okuyanlar ana karakterin bu ifadesinden onun dünya edebiyatı ya da Batı edebiyatı karşısında Türk edebiyatına nasıl gördüğü ile ilgili peşin bir hükme varabilirler. Oysa Kenan Hulusi Koray Türk edebiyatında kimi yazarların Rus ve Batı edebiyatı içerisinde pek çok yazardan önde olabilecek bir yazara Anuçka ağzından gönderme yapar. Ona tam da o odada bir solukta okuyabileceği bir hikâyeyi gösterir. Anuçka bu hikâyeyi okuduktan sonra şu yorumu yapar:

"- Bravo (…) demek ki siz Türklerin içinde böyle yazanlar var. Müthiş bir humor! Bizim Rus muharrirlerinin çoğunda bile bu kadarı yok. Mesela Zoçenko, Katayev, Çehof, fakat çok, çok fazla onlardan." (Koray, 2004: 31)

Burada sözü edilen yazar Reşat Nuri Güntekin ve Anuçka'nın hayran kaldığı bu hikâye ise "Porselen Çay İbriği"dir. Ancak ana karakterin Reşat Nuri Güntekin ve Türk edebiyatçıları ile ilgili görüşleri burada bitmez:

> "- Ötekilerden farkı şudur ki bilhassa çalıştığı hikâyeler bir insanın bütün tabiatıyla yoğrulmuştur. Mesela birçok muharrirler ya tamamen ciddi kalmışlar, ya baştanbaşa mizah kesilmişlerdir. İnsansa haddizatında yaratılışında ne somurtkan bir mahluk, ne de katikatür bir mahluktur. Mesela Yakup Kadri'nin bütün kitapları balmumuyla makyaje edilmiş insan yüzlerine benzer. Bu da, mahza [sadece], çevremizdeki küçük tebessümlere bile mâni olmak için yapılmıştır. En kaypak bir espri dahi onun lisanında ve tefekküründe demir bir tezyinat [süsleme] gibidir. Refik Halit'e gelince onu okurken bir Nis maskarasına benzersiniz!.." (Koray, 2004: 31)

Burada hâkim olan görüş, tip ve karakter arasındaki fark üzerinden dile getirilerek realizmin insanı bir bütün olarak gören ve karakter olarak tahlil edilmesini öngören anlayışına atıf yapılmıştır. Kenan Hulusi Koray'a göre bir hikâyede sadece iyi veya sadece kötü üzerinden oluşturulan kurgu kişileri değil aynı zamanda bu kişilerin sadece hüzünlü ya da sadece komik özelliklerinin baskın olması da kişiyi karakterden uzaklaştırarak tipe yaklaştırır. Bu hikâyede de yine Kenan Hulusi Koray'ın mensur şiir özelliği taşıyan hikâyelerin yazarı olmaktan realist yaklaşımla hikâyeler yazan bir yazar olmaya evirilen yanını görmekteyiz.

Kenan Hulusi Koray'ın sanatı ve hikâye tekniği üzerine açıktan bir değerlendirmesi olmasa da biri onun hikâyelerindeki temaya yani milli duyarlılığa diğer ikisi de aşırı duyarlı ve hassas tarafına atıfta bulunan üç hikâyenin de konusu Ömer Seyfettin'dir.

Bir Hudut Oyunu isimli hikâye yazarın Bir Otelde Yedi Kişi adlı kitabına aldığı hikâyelerden biridir. Adında da anlaşılacağı gibi Türk-Bulgar sınırında geçen iki tarafın askerleri arasında çekişmeleri ama bunu birtakım sembolik oyunlarla yapmalarını konu edinir. Ömer Seyfettin ile ilgili diğer iki hikâyede de olduğu gibi bu hikâyeye de Kenan Hulusi Koray: "Hikâyeci Ömer Seyfettin'in hayatına dair hakiki bir vak'a."(Koray, 1983:55) notunu düşmüştür. Önce Türk sınırından içeri ibiği kesilmiş besili horoz gönderen Bulgar askerleri Ömer Seyfettin ve silah arkadaşlarını eğlenceye davet ederler. Onlara hizmet edenler arasında peçeli bir Türk kadınının olması Ömer Seyfettin ve arkadaşlarının gururlarını incitir. Bu oyunun altında kalmak istemezler. Buna mukabil başka bir zaman da Türk tarafı onları bir

eğlenceye çağırır. Eğlencenin sonunda sakilik görevini Bulgar meyhanecinin oğlu Dimiko'ya yaptırırlar. Bu durum Ömer Seyfettin'in metinlerindeki milli duyarlılığa bir atıftır.

Zorla Hastalık isimli hikâyede ise arkadaşlarının kendisine sürekli hasta olduğunu telkin eden ima ve soruları karşısında kendisini gerçekten hasta hisseden bir Ömer Seyfettin görürüz. Bu, onun hakkında aşırı duyarlı bir kişi olduğuna dair bilgi verirken sanatçılığının ardındaki duyarlığı da sezdirir. Zira kendisini sözler karşısında hasta hissedebilen Ömer Seyfettin *910 Model* hikâyesinde de önceden aldığı bir takım elbisenin rengini beğenmeyince arkadaşlarına satmaya karar verdiğinde onlardan biri ile münakaşa ederken, muhatabı üstüne para vermesine rağmen takımı almayınca çabukça sinirlenebilecek asabi yanı olan bir kişiliktir.

Bu üç hikâyede William Randall'a dayanarak ifade ettiğimiz yazarın öz yaratımının da önemli örneğidir. Her üçü de kahraman anlatıcının bir hatıra atmosferinde anlattığı hikâyelerdir. Benzer özelliğe sahip bir başka hikâyesi olan *Hatıraların Hikâyesi* isimli çocukluktan tanışan iki ismin canlanan hatıralar etrafındaki aşkını işleyen hikâye anlatıda Özyaratım kuramının adeta daha açık bir ifadesi gibidir. Ayrıca Ömer Seyfettin'in çocukluk anılarını sıkça işleyen bir hikâyeci olduğu düşünüldüğünde bu iki yazarın sadece kendilerinin değil eserlerinin de bir etkileşim içinde olduğunun önemli göstergesidir. [1]

Bu her üç hikâyeye de baktığımızda hepsinin Ömer Seyfettin ayrı bir kişilik özelliğini göstermesi ve bir anı-hikâye (Dervişoğlu, 2018) şeklinde bu üç metnin de sunulması, Kenan Hulusi Koray'ın, yukarıda bahsini ettiğimiz, *R.B.K. Pansiyonu* hikâyesindeki realist sanat görüşü etrafındaki tip ve karakter farkı üzerindeki görüşlerine götürür.

Yukarıda bahsi edilen *R.B.K. Pansiyonu* isimli hikâyede dikkati çeken bir husus da Kenan Hulusi Koray'ın realistliğinin sadece Anadolu'ya yöneliş ve oradaki gözlemleri ele alış kapsamında değil, dünya edebiyatına ve bir gazeteci olarak sosyal hayata dair gözlemlerinin etrafında şekillenen bir realistlik olduğunu anlıyoruz. Elbette bunda içinde bulunduğu "vakitçiler"in ve hususiyle Sadri Ertem'in rolü de vardır. Bu açıdan bakıldığında realist bir sanat anlayışı ile kaleme alınmış *Hacı Nesib*

[1] Ömer Seyfettin'in İlk Cinâyet isimli hikâyesi böyle bir hatıranın eseridir.

önemli bir hikâyedir. Yazar, bu hikâyede, sosyal yapıdaki değişimi biçim ve hiyerarşi etrafında yine belli ritimlerle yansıtır.

Cumhuriyet'in ilanından sonra harf inkılâbının resmi dairelerde uygulanmaya başladığı zamanı içine alan bu hikâyede olaylar uzun yıllar Defterdarlıkta çalışan ve birinci katipliğe kadar terfi eden işine düşkünlüğü hayat ritmine yansımış Hacı Nesib etrafında verilir. Her ne kadar hikâye girişi bir kahraman ağzından yahut doğrudan yazar ağzından veriliyor izlenimi doğursa da bunun metindeki gözlemciliği desteklemek ve bu gözlemin gerçekçiliğini güçlendirmek amaçlı yapıldığını anlamak mümkün. Zira metin ilerledikçe anlatıcının metinde kendisini tamamen geri çektiği anlaşılmaktadır.

Hacı Nesip'in vazifesine olan düşkünlüğü ve hayatının sığlığının onun yaşam ritmini belirlediğini yazarın hikâyeye yansıttığı görülmektedir. Otomobillerin yoldaki akışı durur durmaz kendisini birden bire kapıya atması, aslında ilk görenler için dikkat çeken bir durum olsa da bu hareket onun için her sabah zamanın ritmine uygun bir şekilde tekrarladığı bir antrenman yahut bir jimnastik biçimidir. On yıllık galoş potinlerle her gün aynı yolu yürüyüşündeki ayakları sürürcesine kadere teslim oluşun ritmidir. Ancak her şey istenilen ritimde gitmediği gibi sosyal bir yapı olan kurumu değiştiren ve onda meydana gelecek olan yapısal ve hiyerarşik değişmeler çarpışmalar da belli harf inkılâbı kadar "geliyorum" diyen bir ritimle gelmez. Aslında bir anlamda vazifesine düşkün kendi ritmini yakalamış bir memur olarak da Hacı Nesip bu değişmelerden yahut yapısal evirilmelerden daha fazla kendi ritminin bozulmasından rahatsızdır. Zira kurumsal yapıdan içeri girdiğinde düşen "Besmele" levhasının camının kırılması, kutsal olan bir şeyin yere düşmesinden ziyade yapıda meydana getirdiği tahriBatın bir işareti olması itibariyle uğursuzluk alametidir. Bu yüzden olay karşısında ağzından çıkan "Fesubhanallah" tabiri bir manada Tanrı'nın kusursuzluğunu hatırlamak suretiyle ritmi bozan durumlar karşısındaki kusurlara bir tepkidir. Ancak bütün bunlardan daha fazla alışılmadık olan ve "defterdarlık" denilen "Devlet" adlı bütünün parçası olan bu yapıya bir kadının gelecek olmasıdır. Kendi muhayyilesinde "sefine" yani bir gemi olan devlete kadınların doldurulması olacak şey değildir. (Koray, 2004: 212) Bu çarpışma yapıyı bütünüyle bozacak ritmi durduracak bir gelişmedir. Oysa annesiyle birlikte alıştığı düzende kendi evini de küçük bir "sefine-yi devlet" olarak gören Hacı Nesip için istibdattan meşrutiyete, işgal yıllarına ve Cumhuriyet'in ilanına varana kadar hiçbir gelişme bu kadar sarsıcı

değildir. Hacı Nesip, Frenk harflerinin daireye bu girişini, kendi muhayyilesinde kollarında bir madamla girme şeklinde kişileştirir. (Koray, 2004: 213) Nihayet beklenen olur ve Hacı Nesip'in çalıştığı daireye de bir "madam" lavanta kokusuyla birlikte girer. Artık bozulan sadece Hacı Nesip'in ritmi değil dairenin de havasıdır. Bütün bu ritmik ve biçimsel çarpışmalar karşısında Hacı Nesip'in sığındığı tek liman zamanın ritmidir. Zamanla alışılacaktır bu duruma. Zira zaman bir manada Hacı Nesip için kendisini ona teslim ettiği kaderi temsil eder. Kendisi kaldırımlarda sürürcesine yürüdüğü ayaklarının ritmini zamanın ritmine bırakır. Ancak yapıda meydana gelen bu ritmik ve biçimsel çarpışmalar öyle hızlıdır ki ne Hacı Nesip ne de zamanın ritmi buna yetişebilmektedir. Üstelik karşısında yakasını fora ederek sıcaktan bunaldığını ifade eder halleriyle Nermin Hanım, sadece "Sefine-yi Devlet"e doldurulan kadınlardan olma durumunu aşmış, hiç evlenmemiş olan Hacı Nesip'in muhayyilesinde en küçük sosyal yapı olan "küçük sefine-yi devlet" e yani Hacı Nesip'in evine de girmeye aday olmuştur. Yer yer kendi kendine Nermin Hanım'a açılma provaları yaparken, bir Pazar günü Latin harfleri eğitimine bütün memurlarla bir birlikte alınacağını duyan Hacı Nesip, kendi gireceği sınıfta ders verecek muallim olarak Nermin Hanım'ın ismini görünce buna bünyesinin ritmi dayanmaz. Ve o günün akşamına hastalanır. Ritmik ve biçimsel bu çarpışma ve devinimler artık birbirinin yerini almaya başlar. Hacı Nesip'in Nermin Hanım karşısında hiç değilse bir "mümeyyiz" olarak eril hâkimiyeti de kırılmıştır. Daireye kadın girmesi olayına Nermin Hanım'a olan ilgisinden dolayı sıcak bakan Hacı Nesip'in eski tepkisi çekmecesinde gördüğü bir zarfla yeniden depreşir. Zarftaki not Nermin Hanım'a aittir. Kendisine geçmiş olsun, demek için gelememesinden dolayı özrünü bildirir. Ardından sebebi olarak eşiyle birlikte Ankara'ya tayinlerinin çıktığını belirtir. Yerine gelen yeni daktilo kız Defterdar tarafından kendisine takdim edildikten sonra hikâyede ritmi sağlayan Hacı Nesip'in cümlesi tekrar edilir:

"- Efendim, nedir bu rezalet. Sefine-i devlete kadınların bu hücumu nedir? Devlet ve hükûmetin inkırazından [çöküşünden] korkulur efendim, korkulur…" (Koray, 2004: 228)

Caroline Levine, modern süreçteki bürokrasi üzerine Robert Jackal'ın bir çalışmasından yola çıkarak aslında biçimcilerin bu yapıları başlangıçta tarafsız yapılar olarak görüyor olmalarına rağmen eril özelliklere sahip yapılar olduğu yorumuna gider. Bir şirkette erkeklerin şirket merdivenlerini çıkış ritmi, o, ofisteki

çalışma hızını da göstermektedir. Ayrıca bu şirkette kadın çalışana az rastlanır çünkü:

> "Geleneksel olarak içsel olanın (duygu, ev, özel olan) taşıyıcısı sayılan kadınlar, evin dışındaki kamusal bir dünyanın bir parçası olabilmek için iç dünyalarını bastırmak zorunda kalırken, geleneksel olarak dışsal olanın (akıl, iş yeri, kamusal alan) taşıyıcısı sayılan ve kamusal dünyanın bir parçası olan erkekler iç dünyalarını ifade edebiliyordu, çünkü çok sağlam bir şekilde dışarının içerisindeydiler. (Levine, 2017:147)

Şehir Kurtaran Tencere isimli hikâye realizmin açıktan mesajının verildiği nadir hikâyelerden biri olmakla birlikte Sadri Ertem'in realist anlayışı ile Kenan Hulusi Koray'ın realizm anlayışının karşılaştırılması açısından en önemli somut verilerden biridir. Bu hikâyede Meşhet'de Şiiler için kutsal bilinen bir türbenin tasviri ile hikâyeye girilir. Türbe ve orada yatan İmam Rıza isimli şahıs Meşhed ahalisi için kutsal bilinmektedir. Türbeye dair pek çok "keramet"[1] anlatılır. Bunlardan biri de şehri kansız almak için Rus çarının ricasını şehrin müftüsüne iletmek için Rus ordusunu temsilen gelen binbaşının müftüyle görüşmek için odasına girdiğinde yerde tahta üzerinde kaynayan tencereyi İmam Rıza'nın kerameti ile izah edip durumu Çar'a böyle bildirerek onu işgalden vazgeçirmesidir. Oysa işin aslı keramet/mucize değildir. İşin aslını bize bizzat hikâyede yazar-anlatıcı verir:

> Meşhed Efgan'la Türkmenistan arasındadır. Şehrin şark tarafları dağlık ve kayalıktır. Halk buradaki taşlardan bilhassa tencere gibi yemek pişirmeye elverişli malumat yapma hususunda istifade ederler. Bu taşlar harareti o derece muhafaza ederler ki, yemek indirildikten sonra uzun bir müddet daha altında tıpkı bir ateş varmış gibi fıkır fıkır kaynayıp durur, adeta insanda bir mucize tesirini bırakırlar. (Koray, 1983:48)

Kenan Hulusi Koray'ın realizminde de önemli olan "işin aslını" ya da görünenin görünen ve onun altında yatan anlamını çıkarma adına bir realizmdir. Yani Koray'ın realizminin meselesi realizmin kendisidir. Bir şeyin "doğru" ya da ""yanlış" olan tarafı değil nedensellik ilkesi itibari ile doğurduğu sonuç önemlidir. Dolayısıyla önemli olan: bu hikâyede doğasüstü inanışların yahut önkabullerin iyiliği, kötülüğü değildir. Önemli olan bu inanışın olay örgüsünde bir sonraki olaya tesiridir. İşte Koray, bu yönüyle Sadri Ertem gerçekçiliğinden ayrılır.

Sadri Ertem'in gerçeğe bakışı toplumsal ve politiktir. Sürekli sanatın toplumsal yönüne vurgu yapan Sadri Ertem' e göre sanatçı sadece gerçek karşısında edilgen bir gözlemci değil aktif ve o gerçeği toplumsal fayda etrafında yeniden

[1] Metinde bunu Kenan Hulusi KORAY, "mucize" olarak tarif eder.

üreten bir özne konumunda olmalıdır. Bu sebeple onun hikâyelerinde gerçeklik doğru, yanlış, hak, Batıl, bilimsel ya da bilimdışı gibi sınıflara ayrılır. Onun hikâyelerinde kötü niyet kötüyü, Batıl inanç da Batılı ve kötüyü doğurur. Örneğin *Kaybolan Adam* isimli hikâyesinde eşraftan esnaf, bireyci bir anlamda devrinin yarı muhafazakâr yarı liberal tipi Settar efendinin zihnşyetinin bir projesi olarak emir almaması gereken ve bu yüzden tüccar/esnaf olması gereken oğlu Mehmet tıpkı babası gibi işçileri yahut düzenli geliri olan memuru küçümser. Bu ona ve babasına göre başkasının emri altına girmek demektir. İşçileri kasket sembolü etrafında küçümser. Sonunda iflas edince o, küçümsedikleri işçiler arasına karşırken babası Settar efendi oğlunun üzerinde inşa ettiği tezi gibi kalp krizinden yere yığılıp gider. Sesi de tezi gibi boğulmuştur. Hikâyenin sonundaki mesaj, Kenan Hulusi'de olduğu gibi realist açıdan "işin aslı" değil; siyasi bir ve toplumsal bir mesajdır. Önemli olan "cemiyet adamı" olmaktır. Cumhuriyet inkılapları üzerine kafa yormuş yazı yazmış bir hikâyeci olarak Ertem'e göre eskiyi anımsatan yahut ona dair özlemi ifade eden her şey yanlışa götürür. Tesadüf eseri de olsa doğru, yararlı, iyi ya da olumlu bir sonuç doğurmaz. Bunu 1928 yılında yazılmış *Bacayı İndir Bacayı Kaldır* hikâyesinde de görürüz. (Ertem, 2015) Bu hikâyede Settar Efendi'nin yerini Haçik lakaplı bir softadır. Dini çıkarı için kullanır. Bu sebeple de çıkarını başkalarının çıkarları ile birleştirir. Toprağını satmayan köylüyü fabrika bacasının minareden uzunluğunun yaratıcının gücüne gideceği fetvası ile kandırıp, fabrikatöre bacayı indirtmesini isteterek, tarımı ve hayvancılığı öldürecek bir zehirlenmeye yol açar. Ahali toprağını satmaya mecbur kalır. Köyde hayat da yerleşim de biter. Ertem2e göre softalık ya da akıl ve bilim dışı doğaüstü inanışlar, düzeni bozan birer zehirdir. Öldürür. Hayat olan yerde hayat emaresi bırakmaz. Her zaman kötüye sebep olur. Bu yönüyle de gerek bu hikâyede gerekse *Kaybolan Adam*'da, softalığa ya da yobazlığa Kenan Hulusi'nin *Şehir Kurtaran Tencere'*sindeki gibi tesadüfen de olsa iyiliğe vesile olmaya geçit yoktur. Çünkü *Türk İnkılâbının Karakterleri*'nin yazarına göre bu tiplerin yeni düzende yeri yoktur. (Ertem, 2007)

Realizm, illa ki bir ideoloji ile ilişkilendirilecekse Kenan Hulusi Koray'ın ideolojisi realizmin ta kendisidir. Bu durum Kenan Hulusi Koray'a has bir özellik de değildir:

> On dokuzuncu yüzyılın bilinen tarihî ve sosyal şartları yüzünden yeni bir edebî tür olarak benimsenen romanın bizim zihin tarihimizde "seküler modernleşmeye", "hakikat" tutkusu aracılığıyla hizmet ettiğini ve geleneğe ve modernizme ilişkin ideolojik kaygıların, edebiyata egemen olduğu ve

bu kaygının değişik boyutlarda yirminci yüzyıl ortalarına kadar devam ettiğini biliyoruz. Gerçek/hakikat algısının roman sanatındaki ilk kullanım aşamasının vakanın "yaşanmış/yaşanabilir" olmasıyla ilgili olduğunu da hatırlatalım. Böylece gerçekliğin kendisi bir ideoloji nesnesi haline getirilirken, zemininde "rüya" görmek esas olan sanat biçimleri, ilgili ideoloji nesnesinin inşa, nakil, telkin ve teklif formu haline getirildi (Şahin, 2018: 175).

2.2.3. Naturalizm

Kenan Hulusi Koray, gelişen hikâyeciliği sürecinde Naturalizm (Doğalcılık) üzerinde de denemeler yapmıştır. Bunu *Bir Bahsin Sonu* hikâyesinden anlıyoruz. Bu hikâye, olayların bir öğretmen ve bir hâkimin en kötü mahkûmun bile eğitimle düzeleceğine dair girdikleri bahis etrafında geliştiği bir hikâyedir. Öğretmenden aldığı eğitim sayesinde kendisinde radikal değişiklikler gösteren mahkûm, bir bahse alet olduğunu yıllarca vefanın gereği olarak yanında kaldığı öğretmenin yanından ayrıldığı süreçte öğrenir. Bu sebeple öğretmeni baltayla öldürdükten sonra jandarma işe çatıştıktan sonra yakalanır. Burada tabiatında var olan suç işleme duygusunun mutlaka ortaya çıkabileceği iletisi, dikkate alındığında ve kahramanın künyesinden "Ahmet Oğlu Gene Ahmet" bahsedildiği hususu da değerlendirildiğinde Naturalizm'de etkili olan "soyaçekim"e bir gönderme söz konusudur. Biz aynı göndermeyi *İş Bilenin Kılıç Kuşananın* isimli hikâyede de görürüz. İletisinin "dalkavukluk" olduğu metinde açıkça bu ileti giriş kısmında ifade edilir. Kendisi de memur olan kahraman anlatıcıya göre "dalkavukluk" doğuşla birlikte gelen bir özelliktir. Bunun önüne geçilemez.

"Soyaçekim" vurgusu dışında Naturalizmin gerçekliği nedensellik etrafında deney ve gözleme önem veren yanı itibariyle düşündüğümüzde Kenan Hulusi Koray'ın *Bir Ölüm Vak'ası* isimli hikâyesi de atlanılmaması gereken bir metindir. Kenan Hulusi Koray'ın son döneminde yani 15 Mart 1942 tarihinde *Vakit* gazetesinde neşredilen ve 1944 tarihli *Bir Yudum Su* isimli kitabına aldığı bu hikâye adından da anlaşılacağı gibi bir ölüm vak'asının mahkemede görülmesi durumunu anlatır. Ancak ölüm söz konusu olduğunda yine Kenan Hulusi Koray'ın sıkça başvurduğu bir durum devreye girer. "Tuhaflık". Bu hikâyede okur yine Kenan Hulusi Koray'ın hem cinayet temalı hem de korku temalı hikâyelerinde sıkça rastladığımız "tuhaf bir ölüm" vakası ile karşı karşıya bırakılır. Hikâyede mekân bir mahkeme salonu olmakla birlikte, bakış açısı gözlemcidir. Ölüm vakası iki maznun taraf ile maktul arasında Belçika marka bir tüfeğin 4500 metre bir mesafeden on

kilogramlık bir tazyikle bir insanı öldürüp öldürmeyeceği tartışmasından doğmuştur. Bu tartışmada maktul olduğu zannedilen kişi ölmüştür. İşte tuhaflık tam da burada kendisini Hâkimin şu ifadelerinde gösterir.

Hâkim:

- Garip bir nokta! Dedi. Şahit ifadeleri ve doktor raporu ile sabit olduğuna göre kurşun atılmamıştır. Yani herhangi bir sadme yok! (Koray, 1944: 56)

Karşı taraf bu bilgilere rağmen olayın bir cinayet olduğunda ısrar edince zanlının avukatı hâkimden müsaade isteyerek olayı bir de kendisinin anlatmak istediğini söyler. Tüfeği eline alan zanlı avukatı kendi açısından olayı tatbik ederek anlatmaya çalışsa da karşı taraf olayın cinayet olduğu konusunda ısrarı sürdürünce zanlı avukatı silahı hâkime doğrultur. Silahın dolu olduğunu söyleyip tetiği çekerek namluyu hâkimin kalbine doğrultup "ateş" komutunu verince hâkim elini kalbine götürür gibi yapıp tedirgin davranışlar sergilemeye başlar. Tam da bu durumda zanlı avukatı olayın psikolojik bir ölüm olduğu yönündeki savunmasını şu ifade ile destekler:

- (…) bir defa "ateş" komutunda sol elinizi kalbinize doğru götürmek üzere idiniz ki birden bire durakladınız. Bunu yaptınız: Çünkü iradenize hâkim olmak isteyerek bu ânî reaksiyonu yerine mıhladınız. Fakat teneffüs cihazınıa hâkim olmak daha zordu. Çünkü bir tehlike karşısında idiniz; ve ateşi müteakip ondan hemen kurtulmuş bir insan tavriyle geniş bir nefes aldınız. Faka bunu bizden gizleyemediniz. (…) (Koray, 1944: 59)

Ölümde sadece dışarıdan gelen etkinin değil dışarıdan gelmesi muhtemel etkinin de insana onu ölüme götürmek suretiyle zarar vereceği iletisinin yer aldığı bu metinde olay mahkemede bir deney ve gözlem etrafında verilir. Bu deney ve gözlem mahkeme bitiminde hâkimi "ânî fonksiyonlarımız" üzerinde düşünmeye zorlar.

Kenan Hulusi Koray'ın realist hikâyeleri tasvirler açısından ve naturalist çağrışımlar açısından düşünüldüğünde *Hastalık* isimli hikâyesi de bu açıdan önemli bir yere sahiptir. Hikâye 16 Haziran 1941 yılında *Vakit* gazetesinde yayımlanmıştır. Bir vapurda yolcuların diyalogları ile başlayan hikâye o yolcular arasında bulunan bir doktor ve eşinin hikâyesine doğru evirilir. Doktorun yanındaki kadın, eski eşinden ayrılmasına sebep olan ve doktorun yanına hemşire diye aldığı kişidir. Doktorun eski eşinden ayrılarak onunla evlenme sebebi, kadının daha sonradan nedeni belirsiz bir hastalığa tutulmasıdır. Doktor bu hastalığa çare bulmak için eşinden boşanır ve

yanındaki bu hemşireyi seyahate çıkarır. Ancak burada doktorun onu yanına hemşire aldığı dönemde neden onu seçtiğinin anlatıldığı bölümdeki tasvir çok önemlidir:

> Genç kız hakikaten bir selvi kadar zarif ve şehir harcı bir insan kadar da sıhhatli idi. Beyaz bone ve beyaz göğüslüğü ise her şeyden daha fazla gözlerinin maviliğini açıyordu.
>
> İlaçlar, maroken koltuk, yazı masaları ve doktorların muayene odasına bitişik büyük bir kütüphane, kitaplar ve diğer büyük eşya arasında bu harikulâde teferruata o kadar yakışıyordu ki adeta hiçbir çiçeğe ve tezyinli herhangi bir şeye lüzum kalmamış gibiydi. Hastalar doktordan daha ziyade onun yüzünde bir iyiliğin ilk itminanını buluyor, genç kız bakımlı bir bahçede biten ince bir nebat hissini veriyordu.(Koray, 1944: 108)

Yukarıdaki tasvirde görüldüğü gibi, hemşirenin kıyafeti ve mesleği ile doktorun mesleki nitelikleri düşünüldüğünde mekân üzerinde bu ikisi arasında betimleme yoluyla bir bütünlemeye gidilmiştir. Kişinin özelliklerine göre yapılan mekân tasvirinin sadece kendisini değil bu tasvirin teorisine dair bir göndermeyi de görüyoruz. Bilindiği gibi realizmde gereksiz ya da bağlamından kopuk tasvire yer verilmez. Buna dair göndermeyi yukarıda yer alan şu cümleden anlıyoruz:

> İlaçlar, maroken koltuk, yazı masaları ve doktorların muayene odasına bitişik büyük bir kütüphane, kitaplar ve diğer büyük eşya arasında bu harikulâde teferruata o kadar yakışıyordu ki adeta hiçbir çiçeğe ve tezyinli herhangi bir şeye lüzum kalmamış gibiydi.(Koray, 1944: 108)

Hemşireliği ve doktorluğu bir mekânda çağrıştıran o kadar ayrıntılı bir şekilde yakışan bu kadar nesne arasında tezyinli (süslü) bir çiçek bu dekor içerisinde lüzumsuz durur. Burada tezyinli yani süslü çiçek, romantizmin veya lirik anlatım tarzının ağdalı yahut süslü üslubunu sembolize etmektedir.

Hikâyede doktorun yeni karısını aynı zamanda çalışanını bir kobay gibi kullanması ve yine aynı doktorun vapurda konuşmaları arasında sık sık "mütalaa" göndermesi yapması, eşini iyileştirmek için denediği yöntemleri anlatması, alternatif tıbba olan övgüleri sayılmadığı takdirde, okuyucuyu naturalizm denemesinin bu metinde de yer aldığı kanaatine götürmektedir.

*Bir Ölüm Vak'ası'*nda geçen mahkeme salonundaki avukatların konuşma biçimini betimleyen "avukatların teatral hareketleri" (Koray, 1944: 57) ibaresi Koray'ın tiyatro göndermesi yaptığı *Bir Otelde Yedi Kişi,* hikâyesindeki sarışın genç kız ile genç aktörün aşklarının bir tiyatro etrafında şekillenmesini hatırlamak gerekir. Bu durumun özellikle kırklı yılların başında, Kenan Hulusi Koray'ın Drama'ya

verdiği önemi gösterir. Bu da bazı hikâyelerinde türlerarasılığın olduğunun ispatıdır. Koray, burada sonradan "Garip"in tedahül dediği durumu gerçekleştirmiştir.

2.2.4. Yabancılaşma ve Modernizm

Koray'ın realizmi aşan çalışmaları arasında onun tahkiyesini değerlendirirken bir önemli noktayı daha atlamamak gerektiğine inanıyoruz. O da birer yabancılaşma sanatının doğacağının habercisi olacak yüzyılın (Ecevit, 2016) ilk yarısında Kenan Hulusi Koray'ın gerçeğe yahut gerçekçiliğe bakış açısında bu bağlamda bir değişme olup olmadığı meselesidir. Zira gerçekçiliğe yönelmesinin edebiyatta yeniliğe olan düşkünlüğünün ve gelişmelerden geri kalma endişesinin önemli bir rol oynadığını Koray'ın biyografi kısmında devrin eleştirmenlerinin de tespitleri ışığında ifade etmiştik. Bu noktayı da bir hikâyesi üzerinde aydınlatmaya geçmeden önce konu ile alakalı Yıldız Ecevit'in tespitlerini hatırlamakta fayda var:

> 20. Yüzyılın modernist romancıları birer yabancılaştırma sanatçısıdır. Kafka da, Joyse da metinlerini alışılmışın dışında grotesk/yabancı bir atmosfer içinde kurgularlar; geleneksel gerçekçi edebiyatın ana dayanağı olan sürükleyici olay zinciri ortadan kalkmıştır. Ne Joyse ne de Kafka'nın metinlerinde olaya dayalı bir gerilim vardır. (Ecevit, 2016: 37)

Artık nedensellik etrafında gelişen somut gerçekliği anlatan gerçekçi anlayış modernist romanla birlikte var olan gerçeğin temsili olarak değil yazarın algılayıp değiştirdiği bir gerçek olarak edebi eserlerde kendisini gösterir. Bu da deneyselliği doğurur. (Ecevit, 2016: 38-39)

Böyle bir yüzyılda kırkların başına kadar hikâye ve roman yazan biri olarak Kenan Hulusi Koray'ın bu değişime yahut gelişmelere kayıtsız kalmayacağını düşünürsek bunlara olan yaklaşımı neydi? Bu sorunun cevabını bu bölümde sanata dair görüşlerini eserleri üzerinden anlamaya çalıştığımız gibi aynı metodoloji ile yine bu konudaki yaklaşımını bir hikâyesindeki sanat alegorisi üzerinden anlamaya çalışacağız. Ancak buna geçmeden önce meseleye tarihsel ilişki bağlamında yaklaştığımızda da şöyle bir gerçekle karşı karşıya kalırız: Kenan Hulusi Koray'ın böyle bir dönemin veya yeniliğin tesirinde olmasa da bundan haberdar olmaması mümkün değildir. Kendisinin vefatının hemen sonrasında eser vermeye başlayan Ahmet Hamdi Tanpınar'da gördüğümüz kafkaesk yabancılaşmanın Koray'da da

görülmesi mümkündür.[1] (İlkılıç, 2018: 130) Hayvan benzetmelerinde sıkça böceğe yer vermesi bir yana aşağıda konumuz kapsamında gerçekliği kırılganlaştıran anlatımın hâkim olduğu hikâyeleri bu görüşümüzü destekler niteliktedir.

*Sayfiye'de Bir Numero Vakit/Kurun Gazetesi'*nde 25 Ağustos 1940 yılında yayımlanmış bir hikâyedir. Hikâye sonunda da aynı cümle ile bitişin yapıldığı *Asfalt yapıldıktan sonra bizim sayfiye birdenbire değişti. (Koray, 1940:21)* Cümlesi ile başlar. Hikâyenin ikinci paragrafı da aynı cümle ile başlar. Cümle hikâyede bu haliyle bir leitmotif olma özelliğine sahiptir. Hikâyede kahraman anlatıcı bir sabah uyandığında yazlığa gelen küçük bir sayfiye arabası, üzerinde bir denizkızı resmi ile karşı karşıyadır. Denizkızı resmi kahraman anlatıcıyı çok etkiler. Tablonun altında denizkızının ismi yazılıdır. Agra Miçinka. Kısaca Miçya diye ifade edilmektedir. Anlatıcının ifadesi ile Miçya canlandırdığı denizkızı rolü ile bütün sayfiyeyi ve özellikle de sayfiyenin delikanlılarını etkisi altına alır. Rüzgarı bütün sayfiyeyi kuşatmıştır. Bir Pazar günü ağzında sigara ile Miçya'yı seyrederken hiç yanmamış halde yeni bir sigarayı hayal ederek hazzı erteleyen anlatıcı gazinoda oturan herkesin yeni birer sigara yaktıklarını görür. Bu hislerini anlatırken anlatıcı, metnin dokuzuncu paragrafında sayfiyenin asfalttan sonra bir kere daha değiştiğini okura hatırlatır. Üç ay arka arkaya yaşanan yaz günleri sayfiyede yerini nemli bir atmosfere bırakır. Bulutlar yere değecek yakınlıkta mekânın atmosferini buğulandırır. Bu durumu anlatıcı kahraman: Hava o kadar meşbu ki alçaktan geçen bir kanat kadar bulutların yapraklara değdiğini duyuyoruz, pist dans edenlerle dolup boşalıyor. (Koray, 1940: 23) diye tarif eder. Güneşli yaz günlerinin yaşandığı sayfiyede görüntüyü bulanıklaştıran bir duman ve nem vardır. Bu sayfiyenin normalleri dışındaki atmosferde Miçya sahneye çıkar. Adeta muğlaklaşan hava bu çıkışı haber vermek için bu hali almıştır. Ertesi gün gazinonun reklam duvarında Miçya'nın denizkızı numarasını haber veren tablo yoktur. Anlatıcı kahraman onu bir vapurun güvertesinde erkek ceketi ile birlikte görür. O halini hatırlamak istemediği gibi kimseye de haber vermek istemez. Zira üzerinden temsil elbisesi yani rolü alındığında Miçya'nın bir anlamı ve değeri kalmaz. Burada arzu edilen Miçya'nın çıplak gerçekliği değil onu görenin görmek istediği halidir. Kahraman anlatıcı değiştirilip nemli bir hava içerisinde dumanlar içinde, bu muğlak atmosfer içindeki

[1] Her ne kadar Türk okuru Kafka'nın Türkçe eserleri ile 1950'den sonra tanışsa da Kenan Hulusi KORAY'ın yabancı dili hakkında net bir bilgiye sahip olamadığımız gibi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da Kafka ile ne zaman tanıştığı tam olarak bilinmemektedir. (İLKILIÇ, 2018: 131)

kendi gerçeğini görmek ister. Bir anlamda sosyal manada bir değişimi haber veren asfalt yol sayfiyede sanatsal anlamda da gelecek olan moderni haber verir. Bu modern de bütün atmosferi ile yabancılaştırılmış zihinde yazar tarafından oluşturulan gerçek algısının ta kendisidir.

Mimetik yani içeriğin doğrudan görüldüğü ve bir nedensellik etrafında kurguyu oluşturmak on sekiz ve on dokuzuncu yüzyılın sanatta etik bir meselesiydi. (Ecevit, 2016: 34) Burada hikâyenin son bölümünde doğrudan nüfuz edilen gerçeklik karşısında anlatıcının rahatsızlığını asfalt yolun gelmesi gibi tam olarak oturmayan bir nedene bağlaması da ne kadar bir kusur olarak görülür, bu da ayrı bir tartışma konusudur. Çünkü bu durumun yazarın nedenselliği kırma çabası olarak da okunabilir. Yaz mevsiminin yağmurlu geçmesinden yakınan cümlelerle birlikte asfalt yola bağlanan bu durum yani bu mevsim normallerinde seyretmeyen durumdan şikâyet Henry Fielding'in *Tome Jones*ta'ta zamanı olduğu gibi yansıtmadığının telaşına benzer. (Ecevit, 2016: 34)

Sayfiyemizin asfalttan sonra birden bire değiştiğini söylemiştim. Denize yapışmış bir güneş altında üç ay arka arkaya süren bir yaz ayımız vardı. Hiç ama hiç yağmur yağmazdı. Serinliği ancak denize girdiğimiz dakikalarda hissediyorduk. Odalarımızın pencereleri bir baştan bir başa açıktı. (Koray, 1940:23)

Ancak gelen asfalt, köpeklerle, koelarla, bisikletli kızlarla, otomobillerle sayfiyeye getirdiği değişimi,(Koray, 1940: 21) sayfiyenin atmosferine ve mevsimine de getirmiştir. Yazlar eski yazlar gibi olmamakla beraber zihinler ve arzular da değişmiş bununla birlikte artık modernizmin getirdiği bu değişim gerçeğin eskisi gibi algılama biçimini de değiştirmiştir.

Bu hikâye, hasta halde bile bir şeyler yazma arzusunu eşine ifade eden Kenan Hulusi Koray'ı işleyen bu zihniyle düşündüğümüzde yirminci yüzyılın ortalarına kadar da eser veren bir yazar olarak onun çağdaşları gibi kendi gerçeğini zorlamanın bir örneği olarak düşünülebilir.

Kenan Hulusi Koray'ın hikâyelerinin geneline bakıldığında bunlardan ayrı olarak *Bir Bardak Bira* hikâyesinde bilinç akışına yer verdiğini görmekteyiz. Lokantada birasını yudumlayan hikâye kahramanı metinde ritmi sağlayan "garson!", "bir bira!" ifadeleri ve yine ritmi sağlayan dışarıda aynı kalabalık (Koray, 1944: 51) ifadeleri arasında hikâye kahramanının zihninden geçen ifadelere şahit oluruz. Statik

bir bağlamda zihin sürekli işler. Bu arada olayın ikinci dünya savaşı esnasında geçtiğini, ekonomik kaygıları, bireyin aşkını hep bu akışta görürüz:

> Bir çekmece, çini bir tabak, veya bir vazo!
>
> Bir tarafta bunlar bir tarafta Şekspir'in eserleri… Yahut Molyer'in, yahut Heredya'nın şiirleri… Yahut Hiyu Valpol'un bir romanı… Aralarında kıymet itibari ile ne fark var? Fakat bütün bunları rahatsız olmadan bir kütüphanede seyrediyorum da niçin mesela dekorasyonda 14 üncü Lui devrine ait bir bibloyu, bir Japon çay takımını, 17 inci asır mamulâtından bir perdeyi yahut bir yığın elmasları rahat ve huzurla seyredemiyorum?
>
> Garson!
>
> Bir bira!
>
> Dışarıda aynı kalabalık. (Koray, 1944: 51)

Kenan Hulusi Koray'ın hikâyeciliğinin son evresinde yine denizkızı mitine adeta bir ironi olarak yer verdiği metinlerden biri de *Sazlık* hikâyesidir. Bu hikâye bireyin gerçeği üzerinden de bir iletiye sahiptir. Örneğin hikâye yapısal olarak anlatımda klasik vaka tipi yerine anakronik bir anlatım şeklinin tercih edildiğini görmekteyiz. Bu metin bize bu haliyle Kenan Hulusi Koray''ın yeni döneminin sonlarında "gerçekçiliği" bırakarak onu sorguladığının bir hikâyesidir. Hikâyenin ilk bölümü aktarılacak olayların sonucundan başlar.

Hikâye, başkişi Sapancalı Ali Reis'in sazlık kenarında çocuklarla karşılaşmasıyla başlar. Ali Reis sazlıklar içinde belli olan çocuklara aradığı şeyi kaçırdıklarını söyler. Çocuklar kendisine bir şey aradığını bilmediklerini söylerler. Burada "şey" ifadesi aslında arananın bir insan olduğu ihtimalinin çocukların zihninden uzak olduğunu gösterir. Şey ifadesi insan dışında bir nesneyi çağrıştırdığı gibi aranan varlığın insanüstü özelliklere de sahip bir varlık olabileceğini de haber verir. Zira Ali Reis'in aradığı da gerçek hayatta karşılığı olan bir varlık değildir. Bunu çocuklarla arasında geçen şu diyalogdan anlarız:

> Ali Reis:
>
> - Bir kadın! Diye tekrarladı. Yarımcalı balıkçılardan biri görmüş. Bu sazlıkların içinde soyunmuş geceleyin… Yok soyunmamış, bir defa gözükmüş, sonra kaybolmuş! Dün gece denize giren yok mu içinizde hiç?..
>
> Çocuklardan biri:
>
> - Ali amca! Dedi. Dün geceden beri sularda insan nasıl kalır?
>
> - Ha! Bu başka bir insan! Bir kadının saçları siyah saçlar, bir kırlangıç balığı gibi de kuyruğu var. Fakat ne bir kadın, ne bir balık!(Koray, 1944: 94)

Hikâyenin giriş kısmı olan ve sazlıkta Sapancalı Ali Reis ile çocuklar arasında diyalogların yaşandığı bu bölüm, hem betimleme hem de dil açısından Kenan Hulusi Koray'ın hikâyeciliğindeki yahut mensur şiirlerindeki üslubu çağrıştırır. Çünkü bu bölümde hem olağan üstü hem de müphem bir atmosfer vardır. Çocukların bile hayal dünyasını zorlayan doğaüstü özelliklere sahip bir denizkızı/kadın, onu arayan bir adam ve onunla karşılaşan çocuklar arasında yaşanan diyalog dışında okuyucunun merakını giderecek herhangi bir bilgi göremeyiz. Çünkü hikâyenin ikinci bölümü, Sapancalı Ali Reis'in zihninden bağımsız olarak, gerçekçi bir üslupla birinci bölümdeki kapalılığı açacak ve geriye dönüş tekniği ile okurun olay/olaylarla ilgili merakını giderecektir. Ali Reis'in zihnindeki denizkızı onun beş yıl önce evden kaçan karısıdır. Yani Ali Reis, bir hayalin peşinde değil sadece zihninde denizkızı olarak imlediği karısının peşindedir. Denizkızı bu hikâyede şöyle açılır:

> Kadın yirmi ikisinde idi. Ve genç yaşına rağmen bir kızdan ziyade bir kadın gibi idi. Yahut alımlı vücudu, iri kemikleri ve alnı onu böyle gösteriyordu. Ekseriya reisle beraber çıktıkları zaman tayfalar için hakiki bir bayram olurdu…(Koray, 1944: 96)

Hikâyede dikkati çeken husus da, eğer bir ironiye yahut farklı bir göndermeye yönelik kullanılmadıysa, Ali Reis'ten de karısı Hayriye'den de "Sapancalı" diye bahsedilmesidir. Zira hikâyedeki mekân Sapanca'dır. Olayın geçtiği yerde orada doğup büyümüş kişiler için isimlerinin önüne ikamet ettikleri yer isminin konulması gerçekliğe uygun olmamakla beraber pek de rastlanan bir durum değildir.

Kenan Hulusi Koray'ın hikâyeciliğinde ilk evrede metin içi ritme, sese ve ahenge verdiği önemin izlerini ikinci evrede de görmekteyiz. Onun sesteki düzene verdiği önemin bu evrede de devam ettiğini anlatan hikâye içine yerleştirilmiş bir sanatkâr alogorisi sayesinde daha iyi anlamaktayız. Bu hikâye *Deniz Banyosunun Hakikî Fiatı* isimli hikâyedir. Burada etrafındakilerin sadece dış görünüşü ile ilgilendiğinden muzdarip "İngiliz Süzan"ın flört ettiği delikanlıların ismini bile doğru telaffuz edememesinden yakınırken bu isimdeki sese olan duyarlılığı ve eklektik yaklaşımı Süzan'ın perspektifinden iç okuma tekniği ile verilir:

> Yani "S" ile "Z" harfleri arasında koca ve kalın bir "U"!.. Halbuki: _ Süzan! Yani "S" ile "Z" harfleri arasında koca bir rüzgâr tesiri bırakacak kadar ince bir harf… Bir "Ü" harfi ile; Süzan! Yani flörtlere her şeyden evvel bunu öğretmek lazım! Diye düşündü…(Koray, 1944: 138)

Son hikâyelerine baktığımızda yukarıdaki tespitler ışığında anlamaktayız ki Kenan Hulusi Koray sadece realizmi değil, naturalizmi de yabancılaştırma tekniğini de gerçekçiliği kurgu içerisinde mimetik bağlamından koparmayı da bir yenilik olarak benimsemiş ve hikâyelerinde de bunu uygulamak istemiştir.

2.3. Romancılığı

Önceki dönemlerde de halk hikâyeciliği, destan, masal gibi olay çevresinde gelişen metinler olsa da bizde Batılı anlamda Roman 1860 yılında başlar. Türkçeye Yusuf Kamil Paşa tarafından kazandırılan ilk Fransız romanı François Fénelon tarafından kaleme alınmış olan Telemahos'un Maceraları adlı eserdir. Bu eser, Yusuf Kamil Paşa tarafından 1862 yılında Telemak adıyla ismiyle çevrilmiştir.

Bütünü ile öğretici bir eser olma niteliğine sahip Telemak, Türkçeye kazandırıldıktan sonra büyük ilgi görmüş. Bu sebeple yedi yılda tam dört defa basılmıştır. İlk olarak bu romanın çevrilmesinin sosyolojik arka planı Türk edebiyatındaki o dönem okur kitlesinin niteliği ile ilgilidir. Kenan Akyüz'e göre konusu bakımından Doğu edebiyatındaki siyasetnâmeleri andıran bu eserin bu kadar ilgi görmesi, dönemin eski edebiyat taraftarı yarı-aydın kitlesinin genel okur kitlesine oran itibariyle fazla olmasıdır. (Akyüz, 1994: 66) Bu yüzden hem biçim hem de içerik itibariyle bizi Batılı romanla tanıştıran çeviriler: *Sefiller* (Victor Hugo, 1862), *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe, 1864), *Monte Kristo* (Alexandre Dumas Pére, 1871), *Atala* (Chateaubriand, 1872), *Pol ve Virjini* (Bernardin de Saint Pierre,1873) isimli eserlerdir. Bu eserlerin önemli bir özelliği de romantik nitelikte eserler olmalarıdır. Tanzimat döneminin ilk romancılarının romantizmi seçme nedenlerinin altına yatan en önemli sebep o yıllarda hala romantizmin Batı edebiyatında hala revaçta olmasıdır. (Akyüz, 1994: 69) Ancak hem halk hikâyeleri hem de Divan edebiyatı şiir ve nesri dikkate alındığında tema olarak daha çok romantik aşk hikâyelerinin yoğun olması ve okuyucunun bu tarz hikâyelere olan aşinalığı dikkate alındığında elbette tek sebep, Batıda revaçta olan romantizm akımı değildir. Kenan Hulusi Koray'ın ilk dönem hikâyelerindeki benzer temalar ve bu bölümde romancılığı etrafında ele alacağımız, *Meş'ale* dergisinin üçten yedinci sayısına kadar yayımlanan ve yarım kalan romanı *Ceylan Ses*i isimli eseri, Cumhuriyet döneminde de oKurun bu aşinalığına yönelik eser verme gayretlerinin devam ettiğini göstermektedir.

Her ne kadar yukarıda bahsini ettiğimiz Batıyı tam anlamıyla yansıtan çevirilerin etkisinde gelişse de Ahmet Hamdi Tanpınar, ilk romancılarımız olan Namık Kemal ve Ahmet Mithat Efendi arasında da Batıya yakınlık bağlamında bir ayrıma gider. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın değerlendirmelerine göre Namık Kemal, romancılığı itibariyle Ahmet Mithat Efendi'ye göre daha fazla Batıya yakın olan kişidir.(Tanpınar, 2016: 58) Tanpınar'a göre Ahmet Mithat Efendi, Çabuk ve kolay uydurmaya yeteneği itibariyle üretken bir kalemdir. Alexandre Dumas Pére gibi bir yazardan etkilenen, Batıdan aldığı her şeyi getiren ama buna rağmen özgün eserleri ortaya koyamayan (Tanpınar, 2016: 61) Ahmet Mithat Efendi romanlarındaki meddah anlatıcı tekniğinden dolayı doğuya daha yakındır.

Tanpınar'a göre de ortak belli başlı konular dışında başka konulara yönelemeyen ve İslâmî gelenekten beslenen geleneksel hikâye bireyi de dış dünyayı da beraberinde inkâr etmesinden dolayı bu belli konuların dışına çıkamamıştır. Bu konular, tasavvuf edebiyatının da tesiriyle asıl kaynağından kopmuş ruhun o kaynağa olan hasretidir.[1] Bu durum edebiyatı bireyden uzaklaştırırken İslami gelenek içinde destanının yokluğu o bireyin milli hayattan kopuşunun da önemli nedenlerinden birisidir. (Tanpınar, 2016: 62) Konuların bu şekilde darlığı ilk dönem Tanzimat romanına da yukarıda bahsini ettiğimiz şekilde sirayet etmiştir.

Realist ve natüralist akımın ilk örneklerini gösterdiği dönem 1880 yılında başlar. Dergi ve gazetelerdeki tartışmalar etrafında kendisini belirmeye başlayan bu yönelim 1885 yılından sonraki Türk edebiyatçıları arasında kendisini göstermiştir. Sami Paşazade Sezai, Nabizade Nazım, Recaizade Mahmud Ekrem, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Halit Ziya Uşaklıgil, Hüseyin Cahit Yalçın, bu isimlerdendir. (Akyüz, 1994:69)

Yukarıda Tanpınar'ın tespit ettiği, uzunca bir süre milli hayattan kopuk olan anlatı geleneğimiz, Milli Edebiyat ve Milli Mücadele Dönemi edebiyatı vesilesiyle yeniden güçlü bir bağ kurmuş ve Cumhuriyet döneminde de varlığını güçlü bir şekilde hissettirmiştir. Cumhuriyet kuşağı yetişene kadar da Cumhuriyet öncesi bu kuşak ilk yıllarda etkili olmuştur. Halide Edib Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu,

[1] Geçmişte bu kültürün dışına çıkabilen tek kişi ise Leyla ve Mecnun mesnevisi yazarı Fuzuli'dir. O, bu mesnevide geleneğin dışına çıkabilmiş ve psikolojik kımıldanışların olduğu bir eser ortaya koyabilmiştir. Leyla ve Mecnun, tamamıyla bu kımıldanışları içinde barındıran bir eserdir.(Tanpınar, 2016: 64)

Reşat Nuri Güntekin, Aka Gündüz, Peyami Safa, Hüseyin Rahmi Gürpınar bu romancılardandır. (Enginün, 2005: 246) Cumhuriyet öncesi akım ve topluluk şiirde ve hikâyede olduğu gibi romanda da anlayışlarını devam ettirmişlerdir.

Kenan Hulusi Koray, Sadri Ertem ve "Vakitçi"lerin etkisiyle hikâyelerinde geliştirdiği toplumsal gerçekçi yaklaşımı, yazılma süreci (1938) bu tarz hikâyeleri kaleme aldığı döneme denk gelmesine rağmen *Osmanoflar*'da bambaşka bir içerikle karşımıza çıkmıştır. Yarım kalan ilk romanı *Ceylan Sesi*'nde iki insanın bir ceylana evirilen aşk hikâyesini lirik bir anlatımla ele alırken *Osmanoflar* romanında Osmanlı Devleti'nin hâkimiyetini yitirmeye başladığı Balkanlar'da Bulgaristan'ın Karinabad isimli kasabasında, kasabanın ileri gelen ailelerinden olan Osmanoflar ailesinin etrafında gelişen olayları ve bu olayların devrin toplumsal şartları ile bağını anlatır. Bir anlamda yazıldığı dönem dikkate alındığında bir yakın tarih romanıdır. Elbette ömrünün kısa olmasından da dolayı hikâyede ortaya koyduğu toplumsal-gerçekçi yaklaşımı roman alanında ortaya koyamamış daha doğrusu buna ömrü yetmemiştir. Ancak Ceylan Ses'inde hem de hikâyeciliğinin ilk evresinde lirik anlatıma rağmen Anadolu'ya ve Anadolu gerçeğine yönelişin sanatsal alegorisi görülür.

2.3.1. Ceylan Sesi

Ceylan Sesi, birden fazla tekniğin yer aldığı bir metindir. Bu metni hikâye olarak ele aldığınızda belki farklı bir deneme olarak görülebilir ama yarım kalmış bir roman olarak metne yaklaştığınızda hâkim bakış açısı, mektup ve günlük tekniğinin olması bir roman için sıra dışı bir durum değildir.

Roman, ilk dönem hikâyelerinde olduğu gibi lirik bir antlımla başlar. Romanda Kenan Hulusi Koray'ın hikâyelerinde görülen ve hazzı ertelemenin bir alegorisi olan yarı çıplak kadın vücudunu, tamamen çıplak olduğu halde yarı görünür hale getiren gecedir. Bu gece tasviri altında erkeğin arzusuna vurgu yapılırken erkek kahramanın bu duygusu, yani hazzı erteleme durumu portakal benzetmesi etrafında verilir.

Kadın da dokusu altında arzuyla dolu bir bedeni temsil etmesine rağmen erkek hazzı ertelemenin peşindedir:

> Ensacı [dokusu] altında aç bir arzunun yürüdüğü adeta hissedilen bu kadını, perdeleri kapanmış bu oda içinde daima bir portakal soyar gibi soymak…

O portakalın kabukları, sırtı içinde bir bıçakla dilim dilim yarıldıktan sonra nasıl soyulursa, onu da böyle soymak ve kabukların altında usaresi taze olan bu meyveyi, vücudun yekpare beyazlığıyla dakikalar ve saatlerle seyretmek…(Koray, 2004: 92)

Yukarıdaki metinde yer alan arzu erkek tarafından dakikalarca ve saatlerce ertelenmek istenir. *Rubâbı Şîkeste* hikâyesinde gördüğümüz ay ışığı vurgusu burada da vardır. Lirik anlatım içersinde benzetmelerin yoğun olduğu tasvir bölümünde ayak parmaklarının mısralara benzetilmesi de önemlidir. "Başlangıç" olarak adlandırılan bu bölümdeki tasvirler ve şiirsellik ilk dönem, mensur şiir özelliği taşıyan hikâyelerine benzer. Hikâyecilikte realizme dönüşü, zamanı ve yenilikleri takip etmenin ve bu anlamda zamandan veya dönemden geri kalmama düşüncesinin bir sonucu olarak bakan Kenan Hulusi Koray, bu "Başlangıç" bölümünün sonunda yelkovanın dönüşü etrafında, hayattaki dönüm noktalarına atıfta bulunarak, bu bölümün sonunda sanatsal anlayış bakımından kendi dönüm noktasının işaretini verir. Güzel bir kadından bir ceylana yönelen aşk ve haz duygusu, burada sanat anlayışında hem gerçekçiliğe hem de Anadolu'ya yönelişin bir sanat alegorisidir. Romanda bu alegori bakımından dikkati çeken husus: yazarın sanat yolcululuğunu ve bu yolculuktaki dönüşümünü anlatırken bulunduğu evrelere göre ve tasvir yoluna bir anlatımı seçmesidir. "Başlangıç" bölümünde daha lirik, alegorik, bir anlatımı seçen ve aşkın nesnesinin yerine kadını koyan yazar, yavaş yavaş ceylanın etrafında Anadolu'ya doğru yönelirken aynı zamanda tasvirlerde de bunu yavaş yavaş hissettirir. Tasvirlerde benzetmelerin yerini artık gerçekçi gözleme dayalı anlatımlar alır. Bu yolculuk gerçekçi anlatımdan bireye ve onun iç dünyasına doğru yönelirken adeta bu romanda, roman/hikâyenin gelişim süreci özetlenmiş olur. Başlangıçtan sonra "Birinci Kısım" olarak adlandırılan ikinci bölümde tasvirler hayalden göze iner. Artık daha çok gözlem ürünü olan anlatımda başvurulan, kırbaç şaklaması, yolculuk yapan erkek kahramanın içini sızlatan bir hüzün ve garabet hissi, at kişnemeleri, tıpkı *Kavaklı Koz Hanında Bir Vaka*, hikâyesinde olduğu gibi Faruk Nafiz Çamlıbel'in Han Duvarları şiirini hatırlatır. Bu metinde de metinler arası bir durum söz konusudur. Son bölümde yazarın günlüklerinin üzerinden olay örgülerinin aktarıldığı bölümde "Başlangıç"taki içe dönük lirizm, yerini tekrar içe dönen psikolojik bir duruma bırakır. Bu durum, yani erkek kahramanın hali, hikâyenin sonuna doğru patolojik bir duruma dönüşür. İçindeki "Kadın öldürme " hissi bir saplantı halinde kendisini gösterir.

2.3.2. Osmanoflar

Kurun (Vakit) gazetesinde, 16 Nisan 1938'e kadar tefrika olarak yazılan Osmanoflar romanı Bulgaristan'da Karinabad kasabasının önde gelen ailelerinden olan "Osmanoflar"ın o coğrafyadaki tarihsel yönlerini ve onlar etrafında gelişen olayları ele alır. Büyükten küçüğe, Ahmet, Yusuf ve Halil Osmanof kardeşler içerisinde ailenin en büyüğü Ahmet Osmanof'un karısı Zehra ailede son derece baskın bir kişiliktir. Hem eşi Ahmet Osmanof hem de diğer Osmanof kardeşler üzerinde görülmez bir otoritesi vardır. İkinci kardeş Yusuf ise ailelerine her açıdan yabancı bir isimle Yuvana Mihailoviç ile evlenmiştir. Ondan Greşonka isminde bir de kızı olmuştur. Greşonka aile arasında Gülsüm[1] ismiyle çağrılmaktadır. Erkekler üzerinde ise en etkin olan kardeş, en küçükleri Halil'dir. Yuvana'ya olan aşkını unutamayan Yusuf, kendisini bir barakada simyacılığa verir. Romanda Osmanofların aile dostu olarak gördüğü tekin olmayan bir karakter olan ve Greşonka'nın/Gülsüm'ün "Petro Amca" diye bahsettiği Petro Grigerof tıpkı kasabanın manastırındaki görevli olan papazlar Velkof ve Aleksiyeviç kadar şüphe uyandıran bir karakter olma özelliğine sahiptir. Romanın incelemesine geçmeden önce hemen şunu belirtmek gerekir ki: Osmanoflar tarihi bir roman olması yönüyle Koray'ın alışılmış kurgusal metinlerinin dışında bir metindir. Ancak "bu alışılmışın dışında olma" yani romanın roman türü olarak tarihi bir özelliğe sahip olması Kenan Hulusi Koray'ın yöneldiği kurguda gerçekçilik ilkesinden taviz verdiği anlamına gelmez. Çünkü bir yaşanmışlığa yazarın duyularıyla şahit olmaması anlatılan tarihi yaşanmışlığın gerçeklikten uzak olduğu yahut onun gerçekçi bir yaklaşımla anlatılamayacağı anlamına gelmez. Bu bağlamda gerçekçilik söz konusu olduğunda tarihi bir geçekçilikten bahsedilebilir. Bu sırtını tarih malzemesine dayamış (Argunşah, 2002: 440) romanın tarihi gerçekliğidir. Gerçekliği değiştiren bir daha doğrusu kendi hayal dünyası, birikimi ve deneyimleri ile zihninde yeniden kurgulayan romancının tarihi roman söz konusu olduğunda malzemesi: Tarih bilimi üzerine çalışmış bilim insanları ve araştırmacılarının ortaya koydukları bulgu, bilgi, belge ve bunlara dayalı tespitlerdir. Romancı tıpkı gerçek hayatta gözlemlediği gerçekliği kurguladığı gibi bu malzemelere dayanarak tarihi gerçekliği yeniden inşa eder. (Argunşah, 2002: 440)

Kenan Hulusi Koray'ın bir yenilik olarak gerçekçiliğe yönelme arzusundan daha önce bahsetmiştik. Bunda pek çok etken söz konusu olabilir. Kenan Hulusi

[1] Kenan Hulusi KORAY'ın annesinin isminin de Gülsüm olması dikkate değer bir benzerliktir.

Koray aynı zamanda bir gazeteci olduğu için okurun yönelimi konusunda da fikir sahibi olan bir yazardır. Bu sebeple Koray'ın sadece Sadri Ertem ve Vakitçiler tesiri ya da sanatta ve edebiyatta yeniliğe olan merakı onun gerçekçiliğe yönelmesini açıklayacak yeterli sebepler değillerdir. Bu sebepler dışında sosyolojik ve psikolojik pek çok neden bulunabilir. Örneğin İkinci Dünya Savaşı yıllarında yaşamış bir yazarın Balkan savaşları ve Birinci Dünya savaşına kadar uzanan zaman dilimini ihtiva eden bir coğrafyanın savaşlar ve isyanlar tarihini içeren konuda roman yazma edimi, tesadüf eseri değildir. Bu zaman itibariyle içinde bulunduğu bir Dünya savaşının sonunda gerçekleşmesi muhtemel ya da gerçekleşmekte olan olumsuz sonuçlarının bir önceki Dünya savaşında ortaya çıkan göçler, ölümler ve kayıplar etrafında verme gayretinin bir sonucu da olabilir. Zira Edebiyat da tıpkı Felsefe gibi sadece nedensellik etrafında ortaya konan tarihi gelişmelerin boşluğunu doldurur. Felsefe nedenleri sorgularken; Edebiyat, bu gelişmelerin toplum, birey, aile gibi kişi veya kişiler üzerinden alımlanması veya bu gelişmelerin bunlar üzerindeki sosyolojik ve psikolojik etkisi üzerinde durur.

> Ancak tarih, öncelikle bir bilim olduğu için üzerinde bilimin getirdiği ciddiyeti ve soğukluğu daima taşır. Halbuki birçok tarihçi ve tarih üzerinde düşünen ismin de ifade ettikleri gibi tarihin etrafında bir bilinç oluşabilmesi için onun geniş kitlelere mal olması gerekmektedir. İşte bu görevi edebiyat üstlenir. (Argunşah, 2002: 441)

Ancak yine Argunşah'ın tespitiyle şu gerçeği de atlamamak gerekir. Edebiyat hususiyle de roman tarihin bilgi malzemesini olduğu gibi anlatma ya da aktarmayı kaldıramaz. (Argunşah, 2002: 441) Aslında hiçbir edebi tür kaldıramaz. Zaten gerçek hayat, o hayattaki karakterler, olaylar, olgular, düşünceler, sosyal, ekonomik siyasi gelişmeler, psikoloji ya da psikanalize dayalı veriler, nasıl roman için bir malzeme olma özelliğine sahipse tarih ve tarihe dayalı veriler de romanda kullanıldıktan sonra bir bilim dalına ait veri olmaktan ziyade romanın ve edebiyatın malzemesi olmaktan ibarettir. İşte burada tarihi gerçekçiliğin tarihi konu alan diğer romanlardan farkı devreye girmektedir. Fantastik veya korku temasında yazılan yahut post-modern anlayışla gerçekliği tamamen bağlamından koparan, onu yapı söküme uğratan, anakronik anlatım tarzını benimseyen romanlar birer Tarihi roman değil midir? Burada söz konusu olan sadece roman olmayıp o romanın veya romancının metne gerçekçi bir yaklaşımla yaklaşmasının farkı kullanılan malzemenin tarihe ve anlatılan zaman diliminde dönemin sosyolojisine uygun olması önemlidir.

Bir de "tarihi roman" ifadesinin kavramsal olarak somut yönleri bakımından tam olarak tanımlaması "tarihsel roman" ile kavramsal karışıklığı gidermek açısından önemlidir. Tarihi roman, yazarının o zaman diliminde yaşamadığı ve yaşanıp bitmiş olayların anlatıldığı roman olarak tanımlanabilir. Bu roman dışında diğer bütün romanları yazan yazarlar ait oldukları ve şahit oldukları dönem itibariyle tarihin bir parçasıdır. Bu anlamda hepsi "tarihsel" olma özelliğine sahiptir. Ahmet Yurdakul'a göre tarihi roman, romanda anlatılan tarihi bir olay iken romanda tarihsellik bir anlatı yöntemidir. Fethi Naciye göre ise tarihi roman yoktur ama "tarihten söz açan" roman tanımlaması iyi olur. (Argunşah, 2002: 443)

Ama bütün bu tanımlamalara rağmen bu tanımlama yani "tarihi roman" ifadesi yetersizdir. Çünkü:

> Eserde anlatılan zaman- okuyucu gibi- uzak bir zamana tekabül ediyorsa ancak bu roman için "tarihî" terimi kabul edilebilir. Ama yazarın bizzat şahit olduğu ve daha sonra tarihe mal olacak zamanları anlatan romanlar için başka bir isimlendirme gerekmektedir. Bu romanlar için Batıda bir devri anlatan eserler için kullanılan 'chronicle' teriminin çağrışımlarıyla "devir romanı" söyleyişi teklif edilebilir. (Argunşah, 2002: 443-444)

Bu yönüyle, Birinci Dünya Savaşı yıllarını konu alan ve kronolojik olarak da yazarın içinde yaşamadığı bir dönem olduğundan dolayı *Osmanoflar* romanı tarihi bir roman olma özelliğine sahiptir.

Buraya kadar *Osmanoflar*'ın zaman unsuru üzerinde durduk. Romanda olayların geçtiği mekân da son derece önemlidir. Mekânın önemi iki açıdan önemlidir. Bunlardan birincisi: romanın içinde bulunduğumuz coğrafya açısından önemli olan bir bölgeyi anlattığı için ikincisi ise: yazarın hayatına bakan yönüdür. Mekânın yazarın hayatına bakan tarafı, ailesinin göç edip geldiği bir bölgenin olmasıdır. Oysa burada da dikkati çeken husus: mekânın bile yine yazarın yaşamında şahit olduğu bir mekân olmamasıdır. Mekânın yazarın hayatıyla ilişkisi bile tarihsel bir nitelik arz etmektedir. Bunun dışında *Osmanoflar*'ın yazarın hayatıyla ilgili olan bir başka taraf da roman kahramanlarının gerçek hayatta yazarla olan kan bağlarıdır.

Romanın yazarın gerçek hayatıyla ilişkisine dair detaylara romanı incelerken geçeceğiz. Bu konu ile ilgili tespitlere geçmeden önce romanın mekân yönü ile Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatındaki yerini bilmekte fayda var. Roman genel olarak Bulgaristan'da geçen olayları ele alması bakımından tematik bağlamda Balkanları konu alan bir romandır.

Uzun yıllar Balkanlarda varlığını sürdüren Türklerin, yaşamı, kültürü, bulundukları bölge halkları ile ilişkileri, sosyal ve kültürel etkileşim hep romanlara konu olagelmiştir. Bulgaristan'da yaşayan bir ailenin Osmanlı'nın bölgedeki nüfuzunu kaybetmeye başladığı bir süreçte varlık mücadelesini ve Bulgarlarla ilişkilerini anlatan *Osmanoflar* romanı da bu açıdan önemlidir. Zira bölgenin tarihine bakıldığı zaman Türk-Bulgar ilişkilerinin Orta Asya dönemine kadar dayandığı görülür. Osmanlı- Bulgar ilişkileri ise: 1877-78 Osmanlı Rus Savaşı sonrası Bulgaristan Prensliği'nin kurulmasının akabinde 5 Ekim 1908 tarihinde Bulgaristan'ın bağımsızlığını ilan etmesiyle başlamış tarihsel süreçte dönemden döneme farklılık arz eden bir yapıya sahip olmuştur. (Toparlak, 2017: 289) Bu ilişkiler günümüze kadar da varlığını sürdürür.

Bu uzun süreli Türk-Bulgar ilişkileri romanlara da konu olur, Behçet Perim'in *Balkan Çiçekleri*'nde hem Türklerle iyi ilişkileri bulunan hem de Türklerin aleyhine çalışan Bulgarlardan bahsedilmektedir. (Acer, 2017: 229) Bu romanla Osmanoflar arasındaki en önemli iki benzerlik: Bulgar komitacılarla mücadele ve mekân olarak pansiyondan sıkça bahsedilmesidir. Osmanoflar romanında kahraman-anlatıcı da Osmanoflar'a misafir olarak kalmaya gelmeden önce bir süre pansiyona yerleşir. (Acer, 2017: 230) Murat Sertoğlu'nun *Bulgar Sadık* adlı romanında Sadık, Balkan coğrafyasının her karışında Osmanlı Devleti'nden aldığı emirle Bulgar komita ve çeteleriyle savaşmıştır. (Acer, 2017: 231) Romanda onun komitacılarla bu mücadelesi anlatılır. Hüsniye Balkanlı'nın *Güzel Hatice* adlı romanında Türklerin Bulgar komşularıyla ilişkileri üzerinde durulur. Bulgarların yanlarında çalıştıkları ve komşuluk yaptıkları Türklere karşı nasıl cephe aldıklarından bahsedilir. (Acer, 2017: 232) *Osmanoflar*'da olduğu gibi bu romanlarda da komitacılarla verilen mücadeleler etrafında bireyin bakış açısıyla tarihi süreç verilirken insani ilişkiler de atlanmaz.

Romanda anlatılan zaman ve mekân dikkate alındığında yazarın yaşamını ilgilendiren önemli ipuçlarına da rastlamaktayız. Fredric JAMESON, fantezi kavramı ya da gündüşü kavramı etrafında yazarın biyografisi ve roman türü arasındaki ilişkiyi Balzac üzerinden örneklendirir. Toplumcu ya da Marksist eleştiri anlayışını savunan Jameson bile verili olan bir roman metninin bireysel, psikolojik ve ailevi yanının inkâr edilemeyeceğini kabul etmesi önemlidir (Jameson, 2011: 157).

Verili olan bu yorumdan yola çıkarak, romanda olayların gerçekleştiği mekân olan Karinabad kasabasının, Kenan Hulusi Koray'ın ailesinin göç edip geldikleri yer olmasıdır. Kenan Hulusi Koray'ın hayatıyla ilgili kısımda bahsettiğimiz gibi romandaki bu hikâyede anlatılan Osmanoflar ailesi, gerçekten yazarın ailesi olan

Macaroğulları'nın hikâyesi midir? Sorusu aklımıza gelir. Bu konuda bir karşılaştırma yapmak için elimizde yeterli bilgi mevcut değil. Ancak yazarın ailesinin tarihçesi ile romandaki bu benzerlik bir de Groşenka'nun aile içinde "Gülsüm" olarak çağırılması ve bu ismin de Kenan Hulusi Koray'ın annesinin ismi olduğu bilgisi bile onun özellikle hatıra türünü anımsatan hikâyelerinde olduğu gibi bu romanda da otobiyografik bir çıkış olacağı yönündeki görüşü güçlendirmektedir. Örneğin romanın bir yerinde kahraman anlatıcının babasından bahsederek, Osmanoflarla tanışıklığını babasına dayandırması yukarıdaki görüşleri güçlendirme adına önemli bir ipucudur:

> Fakat Osmanoflar benim hakkımda ne düşünüyorlardı? Hiçbir vakit düşüncelerine açık bir mana veremezdim: daha Burgaz'dan Karnabad'a hareket ettiğim dakikalar, bir taraftan Karnabad'ın asıl gözlerimde yaşattığım tatlı hüviyetini canlandırırken diğer taraftan Osmanoflar'ı düşünüyordum. Gayet kısa bir müddet ve iki sene evvel içerlerinde kalmış bir adamdım. Dahası Osmanoflar benden daha çok babamı tanıyorlardı. İçerlerine geldiğim dakikalar tıpkı Groşenka'ya verdiği ehemmiyet kadar bana da ehemmiyet vermişlerdi. Ve ancak Groşenka'yla aralarında sıkı bir ahbaplık kurabilmiştim (Koray, 2004: 249).

Annesi kaçan bir çocuk olarak ve ailede o yaşlarda tek çocuk olan Groşenka yani aile içerisinde yazarın annesinin ismiyle hitap edilen Gülsüm'e ehemmiyet vermek, onu önemsemek için Osmanoflar'ın pek çok sebebi olabilir. Ancak sadece babasından dolayı tanınan kahraman anlatıcıya bu çocuk kadar ehemmiyet vermenin sebebi nedir? Kahraman anlatıcı verilen bu ehemmiyeti neden aileden başka biri ile karşılaştırmak yerine ailede bir çocukla karşılaştırma gereği duymuştur? Örneğin ailede lider konumunda olan Halil Osmanof, ailenin en büyüğü ile evli olmasına rağmen ailede en az Halil Osmanof kadar etkin bu yönü itibariyle de "ehemmiyetli" bir karakter olan Zehra yerine kahraman anlatıcı neden "ehemmiyetli" pozisyonunu Groşenka yani Gülsüm ile bir analojiye gitme vasıtası olarak görür? Kahraman anlatıcının ailenin iç meselelerine kadar nüfuz etmesini sağlayan tek neden olarak niçin babasının iyi tanınması olarak vermiştir? Bu durum, ilk bakışta kahraman anlatıcının olaylara vakıf olmasını okura açıklayacak makul bir sebep olarak sunma çabası olarak görülebilir. Ancak metindeki gerçekçilik açısından bakıldığında bu bağ zayıf ve açıklanmaya muhtaç bir bağdır. Babadan dolayı aile ile münasebet kurulması ve kahraman anlatıcının aile içindeki durumu konusunda aileden ismi yazarın anne ismi ile aynı olan bir çocukla analojiye gitmesi gerçekçi anlatım konusunda zayıf kalmış bir neden dışında akla ironiyi getirmektedir. Yazar, annesinin ismine benzer isim üzerinden ehemmiyetini ölçme yolları üzerinden bu hikâyenin annesinin bir ferdi olduğu bir ailenin hikâyesine mi gönderme yapmıştır?

Romanın yazılış süreci ve içeriğine dair Kenan Hulusi Koray'a ve devrinin sanatçılarına dair bir bilgi, yorum ya da belgeye ulaşamadığımız için sadece tahminde bulunabiliriz.

Romandaki kahraman bakış açısı yine Kenan Hulusi Koray'ın hikâyelerinde yaygın olan hatıra atmosferini hatırlatır. Ancak hikâyeleri üzerinde yapılan incelemelerde de görüldüğü gibi yazar bu romanda da sanatının sınırlarını zorlamak ister. Adeta sürekli modern ve gerçekçi tahkiyeciliğe geçeceğinin yahut geçmek istediğinin arzusunu bu metinde de görürüz. Roman kahraman anlatıcının ağzından verilse de hadiselere dışarıdan bakma arzusu kendisini gösterir. Bunu kahraman anlatıcının yemek yemeyi Osmanofların arasında değil de dışarıda Todoroflar'ın pansiyonunda yemek istemesinin sebebinin Osmanoflar'ın yaşamına dışarıdan ve kuşbakışı ile bakmak arzusu olduğunu kendisi ifade eder.

> Gece yemeğini Zehra Osmanof'un bilhassa beraber yemekteki arzusuna rağmen Madam Todorafların pansiyonunda almayı tercih ettim. Her şeyden evvel Osmanofların tekrar bir araya gelişlerinde, onları içerlerinden değil kuşbakışı görmek istiyordum ve bunu en iyi olarak, yemek dakikalarında, konuşmalarına dışarıdan iştirak edecektim. (Koray, 2014: 209)

Burada yazarın, kahraman anlatıcının ağzından aslında doğru anlatım yönteminin olayları bir kahraman olarak içinden değil de dışarıdan "kuşbakışı" bir gözlemci gerçekçilikle anlatma düşüncesinin alegorik mesajını alıyoruz.

Marina MacKay, romanda olay örgüsü ve toplumsal bütünlük arasında önemli bir ilişki, bir bağlantı olduğu görüşünü ortaya koyar. Bu konuda Gillian Beer'in "Başa çıkılamaz bir biçimde fazla görünen malzeme, yavaş yavaş ve geriye dönük olarak kendini düzen biçiminde açığa vurur. (…) Her şeyin birbirine bağlı olduğu hissi, bağlantılar gizlenmiş olsa da, bu türden bağlantıların açığa çıkarılması önem kazandı." İfadeleriyle görüşlerini destekler.(MacKay, 2018: 149) Bu açıdan bakıldığında romanın ilk kısmında bu toplumsal bütünlüğe atıfta bulunur. Ama bu bütünlüğün siyasi bir tarafı da vardır. Bu bütünlük, ileride Karinabad ve Osmanofların bulundukları civarda onların otoritesini içeriden sarsacak önemli bir isim üzerinden yani Petro Grigorof'un üzerinden verilir. Kahraman anlatıcı, Karnabad'ın/Karinabad'ın küçük istasyonuna geldiğinde onun gözünde, istasyondaki bütün insanlar tek kalıptan çıkmış gibi Petro Grigorof'a benzemektedir. Bu benzerliğin tasvirini yaparken geriden başlayan olay örgüsünde orada Bulgar komitacılar tarafından çıkacak isyanların haberi verilir. Yazar bu tasviri yaparken başarılı bir şekilde asonans ve aliterasyonlarla metin içi ritmi de ihmal

etmez. Kalpaklarının altında toz sarısı yüzlerinin sarılığını "kaypak" kelimesi ile niteler. "Kaypak" kelimesine gelene kadar "kalpak" kelimesi ritmik bir şekilde tekrar edilir. Yine Son Öpüş gibi hikâyelerinde gördüğümüz hayvan benzetmesi etrafında karakter nitelemesi sosyal bütünlüğün verildiği bu bölümde de kendisini gösterir. Zira bu "Petro"lar maksadının gündüz hissedilmediği yürüyen sümüklü böceklerden farksızdır. Bütün tedbirlerine rağmen bu açıklarını gizleyemezler:

> Karnabad'ın küçük istasyonunda bagajlarını kompartımandan indirmeden çok daha evvel, yoldan birçok "Petro Grigorof"a tesadüf etmiştim. Hepsi de hemen aynı **kalıp** içinde gözüküyorlardı: Astragan **kalpak**ları altında sarı bıyıklarını hatırlıyorum. **Kalpak**ların kıvırcık tüyleri göz**kapakları**nın üzerlerine dökülüyor; yüzlerinde uçan bir ruhta olduğu gibi, yağlı bir sudan daha **kaypak** bir toz sarılığı var. Ne düşünüyor Petro Grigoroflar? Belki de doğrudan doğruya maksatlarını hissetmiyoruz fakat geceleyin toprak üzerinde yürüyen bir sümüklü böcek gibi, bıraktıkları izler sabah aydınlığında gözüküyor ve Petro Grigoroflar, olanca ihtimamlarına rağmen hareketlerini açığa vuran bu izleri kaybedemiyorlardı. (Koray, 2014: 30)

Yukarıda ifade ettiğimiz gibi metinde de koyu harflerle belirttiğimiz "kalpak", "kalıp", "kapak" ve kaypak kelimeleri ile metin içerisinde oluşturulan anagram ve bu anagramın çağrıştırdığı "Petro Grigorof" etrafında isyancı Bulgarların karakter analizini yapar.

Petro benzetmesi üzerinden Petrolar topluluğu şeklinde kendisini gösteren bu toplumsal bütünleme, ilerleyen sayfalarda somutça bahsedilen bir siyasi bütün olarak kendisini gösterirken, sümüklü böcek metaforu burada isyanların ayak seslerini imgeleyecek kımıldanışlarıyla "garip bir tırtıl"a dönüşür.

> …ve onun büyük kare resimlerinin yanında uzun ve müstatil çerçeveli Bulgar komitacıları gözüküyordu. İşin en garibi, imparatorluğu içten içe korkutan da buydu. Cenuba hiçbir infilakın sirayet edemeyeceğini düşünürken, Bulgaristan'ın üzerinde çoktan yürümeye başlayan böcek, ayaklarını garip bir tırtıl gibi her tarafa uzatmıştı. (Koray, 2014: 32)

Romanda gelişen olaylar boyunca Yusuf'u kaçan karısı Yuvanna'ya olan arzusu ve özlemi içerisinde güya altın çıkarmak istediği barakaya kaçar. Halil gelmesi muhtemel tehditlere karşı tetikte olması gerektiğinin bahanesiyle sürekli silahı ile meşguldür. Ailenin kimliği ve geçmişinin temsilcisi konumunda sürekli olaylara hâkim olma arzusunun fallusu olan silahı ile birliktedir. Yusuf ise bütün bu değerlerden Yuvanna vasıtasıyla uzaklaşmış bir haldedir. Yuvanna kaçtıktan sonra da onun hayaliyle meşgul olur. Hadiselerin dışında ve tamamen kendisini hislerine ve arzularına vermiş bu yönüyle Yusuf, bilinçdışı; hayatının geri kalanını kocasının yanında bütün arzularından kopmuş şekilde sükûnetle geçirmek isteyen Zehra

yazarın animası;[1] yukarıda bahsi edilen kimlikçi ve tahakkümcü tutumu ile Halil, süper egodur.

Todorov, Bahtin'in diyalojik eleştiri kuramından yola çıkarak her edebi eserin hakikati arayan kimliği iddiasından yola çıkar. Bu arayışta eser ve eleştirmen bir diyalogun iki tarafını temsil eder. Kenan Hulusi Koray'ın Osmanoflar romanına onun realizme ve yaşama doğru evirilen tahkiye yolculuğunun bir parçası olarak bakıldığında Roman, Todorov'un tarifiyle bir değer romanı olma özelliğine de sahiptir. Todorov edebiyatın değer tarafına şöyle bir gönderme yapar:

> Edebiyat ve ahlak dediğimizde "Ne korkunç şey!" diye haykıracaktır benim çağdaşım. Ben de çevremde siyasetin kölesi olmuş bir edebiyatı gördüğümde bütün bağların koparılası gerektiğini ve edebiyatı, edebiyat olmayan şeyle her türlü ilişkiden korumak gerektiğine inandım. Ama edebiyat değerle olan ilişkisini kendi içinde taşır: Çünkü bu değerlere başvurmadan yaşamdan söz edilemeyeceği gibi, yazma edimi de bir iletişim edimidir. Bu da ortak değerler adına anlaşma olasılığını içerir. (Todorov, 2017: 185)

Burada değer ve ahlaktan bahsedilen edebi eserin amacı değil yaşama teması itibariyle değerlerle olan ilişkisidir. Bu bağlamda eserin mekânının Balkanlar olması ve kurgunun Türk varlığını bütün gelenekleri, aile tarihi ve yaşama biçimleri ile yansıtan bir aile etrafında inşa edilmesi Todorov'un tarifiyle bu başvurmanın bir neticesidir. Bu anlamda değerlerle temas her edebi eser için söz konusudur. Ancak ahlak dersi vermeden hamasete kaçmadan, didaktik bir yola düşmeden, bu değerler kurguya Başarlı bir şekilde yedirilmiştir. Ailenin isminin Osmanoflar olmasının nedenlerinden biri de bu olabilir. Balkanlarda son Osmanlı bakiyesi bir ailenin isyanlar karşısında varlık ve nüfuz mücadelesi vermesinin anlatıldığı bir romanda Osmanoflar isminin seçilmesi tesadüf eseri değildir. Burada Kenan Hulusi Koray, yuarıda ifade ettiğimiz bütün bu görüşleri dile getirmeden romanında sezdirebilmesi itibariyle başarıyı yakalayabilmiştir.

Kenan Hulusi Koray'ın romancılığına bir bütün olarak bakıldığında Ceylan Sesi onun tahkiyesinde birinci evreyi Osmanoflar ise ikinci evreyi temsil etmektedir.

Tarihsel olarak bakıldığında Koray'ın hikâye ve romancılığı Cumhuriyet edebiyatı tarihinin iki döneminin kesiştiği noktaya denk gelir. Abide Doğan'ın ayırdığı şekliyle Cumhuriyet Edebiyatı dört döneme ayrılır:

[1] Bunu romanın sonuna doğru Zehra, gelişmeler karşısında düşüncelerini anlatarak roman kahramanının görüşlerini ister ve birlikte hareket etme arzusunu dile getirir. Aslında her iki karakter de bu yakınlaşmanın olacağı ana kadar olaylar içerisinde aralarındaki mesafeye rağmen bakışımlı bir çizgide ilerler. Zehra kahraman anlatıcının Osmanoflar içerisindeki gölgesidir. Bu gölge geri planda Osmanoflar'ı idare eder.

1923-1940

1940-1960

1960-1980

1980 ve sonrası… (Doğan, 2018: 71)

İlk dönem edebiyatı, zorluklarla elde edilen bağımsızlığın hangi şartlarda geliştiğinin ve yeni rejimin getirdiği değerlerle toplumu buluşturma amacının verdiği kararlılıkla ortaya konan eserler etrafında şekillenmiştir. İlk dönem hikâyeleri ve bu dönemin bir eseri olan yarım kalmış romanı *Ceylan Sesi* dikkate alındığında Yedi Meşalecilerin bu sosyal değişmeler karşısındaki sanatı merkeze alan tavırlarının Koray'daki etkisi açık bir şekilde görülebilir. Yukarıda incelediğimiz bazı hikâyeler dikkate alındığında Koray'ın *Denizin Zaferi, Rubabı Şîkeste* gibi hikâyeleri Yedi Meşalenin sanat görüşlerinin fiktif ifadeleri gibidir. Toplumsal gerçekçiliğe yönelen Kenan Hulusi Koray'ın bir Cumhuriyet aydını sorumluluğu ile ama didaktik anlatım tarzına düşmeden yazdığı eserler ve özellikle İkinci Dünya savaşının etkilerini farklı toplumlara ait bireyler üzerinden de işlediği hikâyeleri düşünüldüğünde Koray, ikinci döneme de uzanmıştır.

1940 – 1960 adı verilen bu dönem özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın tesiriyle Cumhuriyet vasıtasıyla elde edilen bazı kazanımların zarar görmesine sebep olmuştur. İkinci Dünya Savaşının olumsuz etkileri, halk ile bürokratların arasının açılmaya başlanması, Birleşmiş Milletlere üyelik gibi önemli iç ve dış gelişmeler bu dönemde cereyan etmiştir. Koray, özellikle tematik olarak İkinci Dünya Savaşı ve Köyü ele alan hikâyeleri ile bu dönemin "erken dönem" sanatçıları arasında sayılabilir.

2.4. ŞAİRLİĞİ

Her ne kadar Kenan Hulusi Koray için içinde bulunduğu edebiyat topluluğunun tek nesir yazan edebiyatçısı olduğu belirtilse de gerek hikâyelerindeki şiirsel üslup gerekse mensur şiirleri onun şiirden kopuk olmadığını göstermektedir. Ayrıca Meş'ale dergisinin 15 Eylül 1928 tarihli altıncı sayısında Kenan Hulusi Koray imzalı *Öptükten Sonra* isimli şiir de onun bu yönünün önemli bir örneğidir. 1928 tarihli bir şiir olan bu metinde Servet-i Fünûn döneminin etkisi görülür. Şiirin başlığından yola çıkıldığında öpme eyleminin nesnesi olan kişi, bu bir çocuk ya da sevgili olabilir, sararıp solmuş ve hasta olmuştur. Tıpkı güvercinler gibi başı göğsüne

düşmüştür. Gözleri kapanmış ve yüzü solmuştur. Şair bu durumun nedenini sorarken bildiği bir soruyu sormakla tecahül ü arifane sanatına başvurur. Sevgilinin yahut sevgi nesnesinin yüz solgunluğu ve hastalık hali ve bu hal karşısında şairin hüzünlü söyleyişi bize Servet-i Fünûn şiirini hatırlatır. Şiirde ritim sürekli "Ne oldu yavrucuğum?" ibaresinin tekrarıyla sağlanır.

Servet-i Fünûn şiirine olan bu benzerlik Kenen Hulusi Koray'ın diğer altı şair ile birlikte içinde dâhil olduğu topluluğun sahip olduğu şiir anlayışının Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî şiirini devam ettiren bir anlayış olmasından kaynaklanmaktadır. (Enginün, 2005: 63) Şiire sanatçının sanat alegorisi olarak bakıldığında Kenan Hulusi Koray'ın Rubâb-ı Şîkeste hikâyesinde var olan yaklaşımın benzerini görürüz. Özellikle *Denizin Zaferi* hikâyesinde bir fallus olarak parçalanan saz istenilen sesi vermemekteydi. O istenilen eski ses ve heyecan ise şiirde yahut edebiyatta bir dönem hâkim olan Servet-i Fünûn şiir ve edebiyat anlayışının sesiydi. Bu şiirde de bizzat şairin temas ettiği[1] andan itibaren bir devrin o canlı, alev alev portakal rengindeki canlılığı sönmüştür. Sönen, şairin uzun bir dönemden sonra eline aldığı şiirin dili ve o dildeki sesin kendisidir. Kenan Hulusi Koray, hikâyelerinde aradığı o sesin peşine şiirde de düşer.

Kenan Hulusi Koray'ın hikâyeciliğinin ilk döneminde rastladığımız metin içi ritim, kelime seçimindeki titizlik ve ahenge sağlamaya gösterilen önem mensur şiir özelliği taşıyan metinleri vasıtasıyla da devam etmiştir. Bu bağlamda Koray'ın şiirle özellikle de mensubu olduğu topluluğun şiiriyle bağı bu metinlerle açıklanabilir. Mensur şiir tarzında hikâyeleri yanında Çınar Altı, Boğaz İçinde Bir Gece Yarısı Mehtabı, Beykoz'da Mehtap gibi doğa temalı pek çok mensur şiirlerinde de benzer üslup öncelikli anlayış varlığını sürdürür.

Ancak yukarıdaki şiirle sanat alegorisi bağlamında ilgisi yönüyle Muhit'te yer alan *Beyaz Güller* isimli mensur şiir (Koray, 1929: 509-510) dikkat çekicidir. İçinde bir vaka barındırmasına rağmen ritim ve şairane söyleyiş bakımından mensur şiire yaklaşan bu metinde anlatıcı, muhataplarından beyaz güller ister. "Eğer" edatıyla başlayan cümlelerle bahçesinde beyaz gülleri olanlara seslenir. Anlatıcı sevdiği kişiyle tanışmasını, sevdiği kişinin hastalanması sonrası kendisinden istenilen beyaz gülü ve o gülü alıp kokladıktan sonra kahraman-anlatıcıya hatıra olarak teslim etmesini ve sevdiği kişinin ölümünden sonra ona olan sevgisinin anısına bahçesine

[1] Temastan kast edilen şiirde öpme eylemidir.

sürekli beyaz güller toplamasını beyaz kelimelerin sık tekrarıyla örülü metinde okurla paylaşır. Ancak metinde yoğun tekrar ve ritmik söyletiş biçimi üstüne şairane söyleyişin ağırlığı da binince olay örgüsünün varlığı zor fark edilir hale geliyor. Okur kendisini metindeki söyleyişin akıcılığına kaptırdığında olayı geç fark edebiliyor. Yahut mutlaka hikâyenin bir yerini kaçırabiliyor. Bu yönüyle mensur şiir özelliğinden daha çok mensur olsa da içerik bakımından manzume özelliği taşıyor.

Bu metinde de vurgulanan hastalık, solma ve ölüm gibi Servet-i Fünûn şairlerinin kullandığı ve başvurduğu temalara başvuruyor. Ayrıca solmuş bir şiir anlayışının tükenişini ve bütün diriltme çabalarının sonuçsuzluğunu anlatırken bir anlamda arzu ettiği şiirin soluş ve tükenişinin ardından onu yeniden derleyip toparlama arzusuyla doludur. Beyaz saflığın ve temizliğin sembolü olması itibariyle (Koşar, 2014:575) bir manada saf şiir anlayışını da temsil eder. Yine *Muhit*'in 25. Sayısında yayımlanan Boğaz İçinde Bir Gece Yarısı Mehtabı, isimli metinde de Kenan Hulusi Koray, şairane duyguların kaynağını altınoluk metaforuyla anlatır. Yine bu mensur metinde de aydınlık ve ışık etrafında hâkim olan hayal rengi beyazdır.

Eşi Emine Besime hanımın da belirttiği gibi yazılarını yazarken sessizliğe önem verir. (Koray,1944: 3) *Muhit* dergisinin yirmi yedinci sayısında yer alan Şehzâde Başında Bir Çaycı Dükkânında, isimli metinde ifade edildiği o, bu sessizliği bir dükkânın gündelik gürültülerine rağmen bir Konfüçyüs rahibininkine benzer halde terk edilmiş ve inzivaya çekilmiş olan kendi iç dünyasında bulur. Kısacası Kenan Hulusi Koray'ın mensur şiirleri ve şiire yaklaşan ilk hikâyeleri de Yedi Meşalenin şiir ve edebiyat görüşleri etrafında yani saf şiir anlayışının bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır.

2.5. GAZETECİLİK ÇEVRESİNDE GELİŞEN EDEBİ YÖNÜ

Kenan Hulusi Koray'ın hikâyeciliğinde önemli bir kırılma noktası oluşturan gazetecilik hayatı onun gazete çevresinde gelişen türlerde de ürünler vermesini sağlamıştır. Muhit dergisinde Ahmet Haşim ve Hüseyin Rahmi Gürpınar ile yapılan röportajları dışında gazetelerde kaleme aldığı deneme ve fıkra türündeki yazılarında da edebiyat çizgisinin dışına çıkmamıştır. Çoğunlukla edebiyatın kendi dönemindeki aktüalitesi ile alakalı yazarken içinde yaşadığı toplumsal meselelerden de bütünüyle uzak kalmamıştır. Yer yer hikâyelerine yansıttığı İkinci Dünya Savaşı gibi güncel

meseleleri, gazete köşesinde değerlendirirken de edebiyat ve sosyal bilimler eksenli bir yol izlemiştir.

10 Mayıs 1940 tarihli *Vakit* gazetesinin üçüncü sayfasında *Hitlere Bir Seyahat Tavsiye Edilse İdi..* başlıklı fıkrasında, Hitler'in yayılmacı siyasetinin psikanalizini yapmıştır. 28 Temmuz 1937 Tarihli Kurun gazetesinde *Bir Fıkra ve Hayal Perdesi* başlıklı yazısında dilde sadeleşmenin henüz bazı yazarlarca özümsenmediğine dikkatleri çeker. *Kurun*'da *Haftanın Edebî Akisleri* isimli köşede Göz Terbiyesi başlıklı yazıda sürekli tabiat karşısında anlatıcı olan yahut gözlemci olan gözü nesne konumuna indirir. Burada tabiat gözü terbiye eder. 2 Mart 1937 Tarihli *Kurun* Gazetesi'nin ikinci sayfasında yer alan *Bahar ve Kurbağalar* başlıklı yazısında bahar mevsiminin görsel yanından ziyade işitsel yönünün önde geldiğine değinen Kenan Hulusi Koray, bu mevsimin işitsel anlamda en önemli habercilerinden olan kurbağalar ve onların zihinde bıraktığı izleri irdeler.

İster bir mülakatçı, ister bir denemeci, isterse bir fıkra yazarı olarak Kenan Hulusi Koray gazete çevresinde gelişen edebi türlerde de sadece biçimsel olarak değil içerik olarak da edebiyatçı kimliğinden ödün vermemiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KENAN HULUSİ KORAY'IN ESERLERİNİN TEMATİK İNCELEMESİ

3.1. BİREYSEL TEMALAR

3.1.1. Korku

Korku teması Kenan Hulusi Koray'ın hikâyeciliğinde önemli bir yere sahiptir. Hatta Firdevs Canbaz Yumuşak'ın yerinde tespiti/tanımlamasına göre Kenan Hulusi Koray Türk edebiyatının korku türü/temasındaki en önemli temsilcisi hatta ilk özgün yazarıdır.(Yumuşak, 2013: 137-138)

Ömer Türkeş, ondaki bu temanın bir rastlantı eseri olmadığını Otranto Şatosu'nun yazarı ve Gotik'in yaratıcısı İngiliz yazar Walpole'den miras kaldığını belirtir.(Koray, 2018: 5) Walpole, 1764 yılında The Castle of Otranto'yu yayımladı. Bu eserde dikkati çeken Otranto Kalesi Lordu Manfred'in tek oğlu Conrad'ın düğünü esnasında kalenin avlusunda yukarıdan düşen dev bir kaskın altında kalarak tuhaf bir şekilde can vermesidir. (Lovercraft, 2018: 20) Kenan Hulusi Koray'ın hikâyelerinde korku temasıyla iç içe geçmiş ölüm duygusu tesadüf eseri değil devraldığı korku mirasının bir sonucudur. Zira Kenan Hulusi Koray'da korku teması, tuhaf karşılanacak şekliyle ölüm ve her korku temasının ana unsurlarından biri olan müphemiyettir. (Belirsizlik, tuhaflık) İnsanın kaçamadığı akıbeti olan ölümü ile kendi iç dünyasında karşılaşması ve bu karşılaşmanın doğurduğu çatışma ile hikâyenin sonundaki ölümün ilginçliği Kenan Hulusi Koray'ın hikâyelerinde hâkimdir. Bu durum yukarıda bahsedildiği gibi sadece Gotik'in kurucusu Walpole'den miras kalan bir özellik değil ayrıca Edgar Allan Poe'nun "ölüm" anlayışıdır. Zira Poe'ya göre insanoğlunun evrensel anlayışına göre en melankolik olan "ölüm"dür. (Poe,2015; 28) Kenan Hulusi Koray'ın *Kavaklıkoz Hanında Bir Vak'a, Gece Kuşu, Tuhaf Bir Ölüm* ve *Bir Garip Adam* adlı öyküleri sonları farklı kurgulanmış da olsa her biri ölümle biten korku öyküleridir. (Yumuşak, 2013: 136)

Tuhaf Bir Ölüm başlıktaki "tuhaf" ve "ölüm" kelimelerinin çağrıştırdığı müphem/belirsiz semiyosfer hikâyede ağırlığını sürekli illüzyon olgusu etrafında hissettirir. Sivas memleket hastanesine gelen hastalar arasında kan ihtiyacı olanlara kan vermesiyle tanınan Çaycumalı Hüseyin adındaki kişinin bilinmez bir sebepten

ölümünden sonra cesedi, jandarmalar tarafından Sazlıdere kenarında bulunur. Olaylar Hüseyin'in tuhaf ölümünden önce kan verdiği hastalardan Hafik nahiyesinin müdürünün iddiaları etrafında gelişir. O, öldüğü söylenen Çaycumalının ölmediğini kendisine göründüğünü iddia etmekle kalmaz, daha sonra da vücudunda bir fazlalığının olduğunu ve bunu içinde hissettiğini iddia eder. Nahiye müdürüne göre Hüseyin kanını geri istemektedir. Damarlarında ve vücudunun içinde hissettiği bu fazlalığın yahut kendi tarifiyle "kızıl leke"nin sebebi de bundandır. Ancak on beş gün daha kalmanın ardından nahiye müdürünün bu iddialarının hiçbirinden eser kalmaz. Çünkü doktor başından beri haklıdır. Ortada olan Çaycumalının hayaleti değil nahiye müdürünün zihin yorgunluğudur. Görülen sadece bir illüzyondan ibarettir.

Kenan Hulusi Koray'ın korkunun nesnesini okur olarak seçmese de bizzat korkunun kendisini masaya yatırdığı ve onun nasıl bir cinayet işlenmese de işlenmiş gibi bir hisle ölüme neden olacağını işlediği bir başka "tuhaf ölüm" vakası *Bir Ölüm Vak'ası* isimli hikâyede okurun karşısına çıkar. Temelde yine ölüm korkusunun ele alındığı olayın ele alınış biçimi bu sefer psikolojik yanın ön plana çıktığı bir hikâyedir. Yani ölüme neden olan korku hissi bu sefer birey odaklı bir illüzyondan daha çok dış etkinin rolü daha büyüktür. Bu etki muhataba doğrultulan bir silahın onda yaratacağı korkunun bireyin ölümüne neden olacak kadar güçlüdür. Bu durum mahkemede zanlı avukatının bizzat tatbiki ile ortaya çıkar. Tetiğe basılmasa da basılmış hissi muhatabın ölümüne neden olmak için yeterli sebeptir. Ölüm korkusu dışarıdan bir nesneye karşı etki-tepki neticesinde ortaya çıkar.

Bir Garip Adam isimli hikâyede ölüm korkusu ağaç imgesinde vücut bulur. "Senin ölümün ağaçtan olacak." diyen Çingene kadınının kehanetinin gerçekleşme korkusu hikâyenin kahramanı Yusuf'u sürekli ağaçlı ve yalnız mekânlardan korkutur. Askerden geldikten sonra bu korku onun iş hayatına da sirayet eder. Zira köyde muhtarın kendisine vereceği tek iş köyde bulunan bir koruluğun bekçiliğidir. Muhtar onu bu korkusundan kurtarmak ve iş sahibi olabilmesini sağlamak için korkusunun üzerine girmesi gerektiğini "zehire zehirle karşı gelmek" şeklinde tarif eder. Korkuyu yenmenin yolu onun üzerine gitmektir. (Koray, 2018: 12) Yusuf bu baskılara dayanamaz. Bekçiliği kabul eder. Kâtiple birlikte kalacağı kulübeye vardıklarında iki sene önce ölen bekçinin ölümünün sıcaklığını kulübede duyar. İlk gecesinde ona öleceğini fısıldadığını iddia ettiği ağaçlarla mücadele eder. Kâtibe ve dostlarına bu gidişle bu koru içerisinde ölüsünün bulunacağını bir kere daha

hatırlatır. Hatta bir meşe ağacını göstererek rüyasında kendisini orada asılı gördüğünü söyler. Kimse Yusuf'a inanmaz. Bir süre sonra köylülerinde şikâyeti ile ormandan gelen balta seslerinin korkusunu öğrenmek üzere jandarma komutanı ve muhtar koruluğa giderler. Yusuf'u ağaçları keserken görürler. Yusuf sarhoştur. Bu sebeple kâtibin samanlığına getirilen Yusuf, birkaç gün orada kaldıktan sonra, bir ağaç dalında asılmış olarak ölü halde bulunur. Görüldüğü gibi ölümle yüzleşme ağaçlardan oluşan gotik ya da müphem bir mekân ve Çingene falcının kehaneti. Bütün bunlar belirsizlik ve ölüm üzerine kurgulanmış bir korku hikâyesi. Yukarıda bahsi edilen diğer hikâyelerde de ölüm melankolik olmakla birlikte müphem bir son olarak kendini gösterir.

Mekânın müphemliği etrafında birden bire kendisini esrarengiz bir olayın içinde bulan posta memuru Hüseyin Tanrıbilir'in hikâyesini ele alan *Belki Bir İllüzyon* isimli metindir. Her ne kadar başında ve sonunda bir ölüm vakasına rastlanmasa da metnin iletisi yine illüzyon olduğu için, bu hikâye de tematik anlamda *Tuhaf Bir Ölüm'e* en yakın hikâyedir. Olaylar, istasyon ile bir Yörük köyü arasında posta vazifesi yapan yirmi yedi yaşındaki Hüseyin Tanrıbilir'in kaybolup kendisinden haber alınamamasıyla başlar. Bu hikâyenin bir özelliği de Kenan Hulusi Koray'ın hikâyelerinde nadir görülen ve onun için bir yenilik olarak ifade edilebilecek, hikâyede geriye dönüş tekniğinin kullanılmasıdır. Vazifesinde yeni olan Hüseyin Tanrıbilir, istasyonunun iç köylerine kadar gidip dağıtım işinde köylüyü çok bekletmek istemeyen bir memurdur. Yine bir gün iç köylere kadar giden Hüseyin'in gecikme süresi beklenenden fazla bir zamanı aşınca baş memur durumu jandarmaya bildirir. Posta odasına dönen memur sabah beş sularında dışarıda duyduğu seslerle irkilir. Gece boyu duyduğu kurt ya da çakal ulumalarını andıran sesle diken üzerinde olan memur gürültüyü duyunca dışarı çıkar. Gürültünün sebebinin karşısında yığılıp kalan ve göğsü şiddetle inip kalkan Hüseyin Tanrıverdi'nin kendisidir. Ertesi günün akşamına kadar uyanamayan dağıtım memurunu bir süre sonra jandarma çavuşu konuşturur. Koray'ın çerçeve hikâyelerinden biri olan bu metinde de asıl olay şöyle gelişir:

Yirmi yedi yaşındaki genç memur iç köylere doğru dağıtım yaptığı sıralarda "viran çeşme" adı verilen yerde bir Yörük kızına rastlar. Onu bir kısmet olarak gören genç tevzi memuru onu takip edip bastırarak çam altına götürme niyetindedir. Birkaç gün onun peşine düşer. Bu arada bu Yörük kızından dolayı bir köylü tarafından

uyarılır. Bu takip bir anda rast geldiği bir ceylanı takibe döner. Onu yakalamak için atını bile kaybeder. En sonunda hayvanı yakalamakla geçen mücadelede terler içerisinde kalır. Olayı dinleyen jandarma çavuşu Yörük kızının evinin basılması talimatını verir. Ancak ortada ne bahsi edilen kıza ait bir kulübe ne de Yörük kızı vardır. Bu hikâyede ölüm etrafında olmasa da belirsizlik ve tuhaflık kendisini mekânda hissettirir.

Tematik açıdan bakıldığında korkunun müphemiyet içerisinde kendisini hissettirdiği bir başka hikâye *Kavaklıkoz Hanı'nda Bir Vak'a'*dır. Bu hikâyede bir arabacı eşliğinde kış günü ve gece karanlığında kar fırtınasının da katkısıyla akıbeti belirsizleşen bir yolculuk etrafında esrarengiz olayların olduğu bir han ile ilgili gelişen sohbet korku atmosferini oluşturmak için yeterlidir. Bu hikâye müphemiyeti hem mekâna hem de ölüme yayar. Zira yolculuk boyunca handa kalma mecburiyetinden korkan arabacı ve kahraman anlatıcının önünde sonunda kalmak mecburiyetinde kaldıkları han, Kavaklıkoz tepelerinden birinin eteğine kurulu olmakla birlikte kavaklar tarafından da gözden silinmiş haliyle müphem bir mekândır. Gece kalmak için uğradıklarında yol boyu handaki tuhaf söylentilerin devamı burada yaşayan hancı tarafından anlatılır. Handa yaşanan esrarengiz ölümleri anlatan hancı, merdivenden inip odasına çekilirken ölüm kelimesi üzerine derin ve anlamlıca düşünerek odasına doğru ilerler. Onun bu hali anlatıcı kahramanın gözünden kaçmaz. Sabah uyandıklarında bu tuhaf ölümlerden birinin kurbanının da hikâyelerini anlatan hancının kendisi olduğunu anlarlar. Geç yattığı için uyanamadığı sanılan hancı sadece bir masanın olduğu odasında tavanda boynundan asılmış halde bulunur.

Benzer özellik, *Köyde Cinayet* hikâyesinde görülür. Yazarlık mesleğinin gereği olarak köye gelip bir süre orada kalmak isteyen hikâyecinin gözünde köy de köylü de korkutucu derecede müphemdir. Ona tanıştırılan eşraf (köyün ileri gelenlerinden herkes) cinayet işleyebilecek bir yüze sahiptir. Nitekim bu tanışmanın ertesinde köyde imamın öldürüldüğü haberiyle yazar Ahmet Cemil, bir an önce ait olduğu yere şehre dönmek ister.

Yukarıdaki hikâyeler dikkate alındığında, hepsinde de mekân Anadolu'dur ve Anadolu'daki en ücra yerlerdir. Bunlar, pek uğranılmayan bilinmeyen iç köyler, dağın yamacında bir han ya da bir koruluktur. Metinler, hikâyelerin gerek yazıldıkları dönem gerekse vakaların yaşandığı vaka zamanı bakımından ele

alındığında ve bu dönem içerisinde Kenan Hulusi'nin içinde bulunduğu gurubun sanat anlayışı değerlendirildiğinde bu hikâyelerin oluşumunda sosyolojik ve felsefi anlamda pek çok önemli nedenden bahsetmek mümkündür. Zira yerel anlamda pek çok psikolojik ve sosyolojik özelliği olan korku edebiyatının evrensel anlamda da önemli bir anlamı ve misyonu vardır.

Yerel özellikleri itibariyle korku teması, içinde bulunduğu toplumun inançları ve geleneklerinden beslenir. Bu bağlamda etki itibariyle korkunun nesnesi üzerindeki etkisi nesnenin psikolojik ya da sosyolojik özelliklerinin korku nedeni olan şeyle uyumluluğu ile ilgilidir. Orta Doğu'da insanları korkutmaya yönelik vampir hikâyelerinin bu bölge insanı üzerindeki etkisiyle konusu cin olan hikâyelerin etkisi bölgenin inanç ve kültür yapısı dikkate alındığında farklılıklar arz eder. Ancak modern anlamda Türk korku hikâyeciliğinin en önemli temsilcisi olan Kenan Hulusi Koray'da korku atmosferi cin, peri, hortlak, vampir gibi geleneksel ve bilinmez varlıklarla oluşturulmaz. Ömer Türkeş'e göre O, korkunun atmosferini mekânın bilinmezliği üzerine kurgular. Modern dünya için bir bilinmezlik unsuru olan Anadolu, bu müphemiyetin merkezidir. Anadolu'ya göre İstanbul'un; İstanbul'a göre Kenan Hulusi Koray, korku temalı hikâyelerinde Anadolu'nun modernleşme sürecinde aralarında bir makas gibi açılan yabancılaşmanın doğurduğu ürpertiyi anlatır. (Koray, 2018: 5)

Ömer Türkeş'in tespitine göre: bir mekânın ve sakinlerinin yabancılaşma itibariyle korku unsuru olarak işlenmesi de yine Kenan Hulusi Koray'ın anlatılarında görülen Edgar Allan POE etkisinin bir sonucudur. POE da "Lovercraft'ın kendi toplumsal korkularının üstesinden gelmek için karabasanlar, düşler ve sanrılarla dolu hikâyeler yazmıştır." (Koray,2018: 5;)

Korku anlatılarının tarihselliği ele alındığında, sosyolojik bağlamda bu anlatıların, somut olanı, planı, programı, plan ve programa dayalı ilerlemeyi, rakamı, belirli olanı, net ve açık olanı içine alan modernizme ve düzene karşı bir tavrın ürünü olmak gibi evrensel bir işleve sahip olduğunu görürüz. Yankı Enki, bu durumu yorumlarken tarihsel planda Britanya'da büyüyen Gotik'in sosyolojik tarafı itibariyle de İngiliz kimliğini işlemesi ve bu ülkede Gotik eserlerin ortaya konuluşunun Fransız devrimine sonrasına denk gelmesini tesadüfe bağlı olmayan bir durum olarak açıklıyor. (Enki, 2017: 11) Zira korku edebiyatında önemli olan korkutan unsurdan ziyade korkan bir özne olan insanın "bilinmeyen/müphem/öteki" karşısındaki tutumu

önemlidir. Bu özelliğe sahip olan eserlerin modernizmin güçlü olduğu ya da etkili olduğu dönemlerde artması/önem kazanması ise yukarıda korku edebiyatının sahip olduğu özelliklerin tersine sahip olan modernizme karşı bir tepkidir. Modernizm büyü bozumcu, dünyevileştirici, akılcılaştırma ve meşru akılcı otorite, sorumluluk ahlakı gibi Weberci kavramlarla ifade edebileceğimiz değerlere sahip bir olgudur. (TOURAİNE, 2018:50) dolayısıyla kültürel anlamda müphem olan ya da gölgede kalmış, bilinmez olan şeyler modernizm için bir anlamda tehdittir. Modern bir düzende her şey net olmalıdır ki denetlenebilir olsun. Bu yüzden modernizmin aklın ve bilimin büyü bozumcu yanına ihtiyacı vardır. Her şey tanrısallıktan doğan monarşizme karşı korunmalıdır. Bu yüzden akıldan yoksun ve kimliğe saplanıp kalmış öznel olan yok edilmelidir. Bu da edebiyatta/anlatıda "gayri şahsilik" anlayışını hâkim kılmıştır. Bunun aksine modernleşme karşısında kimliği muhafaza eden özne, kaos, yerellik, gizem (bilinmezlik/müphemlik) ister adına karşı devrim denilsin ister karşı reform denilsin bu karşıtlığın bir eseridir. Çünkü her korku edebiyatı/gotik edebiyat ürünü anti-rasyonel bir özelliğe sahiptir. (Enki, 2017: 31)

Yukarıda bahsini ettiğimiz karşıtlıklar etrafında holocaustun nedenleri üzerine düşünen Zygmunt Bauman, bu tarihi olayın arka planında yatan nedenin antisemitizm olmadığını belirtir. Bunun en önemli delili olarak bir toplum mühendisliğinin ürünü olan bu durumun altında bazı Yahudi bilim adamlarının imzasının olduğunu da ifade eder. Bunun altında yatan, modernizmin toplumda müphem ve düzensiz hiçbir şeyi istememesidir. Dönemin bilim adamları topluma bir bahçe metaforu üzerinden yaklaşarak yukarıda bahsini ettiğimiz toplum mühendisliğini, bahçeyi, yabani otlardan temizlemek şeklinde açıklarlar. Buman'a göre: ikinci dünya savaşının önemli rol sahiplerinden olan komünizm de faşizm de sahip olduğu vizyon itibariyle "modernliğin küstah özgüveni ve gururuyla çatışmıyordu." (Bauman, 2017: 48-49)

Gazeteciliği tam da ikinci dünya savaşı yıllarına rastgelen Kenan Hulusi Koray, hikâyeciliğinin gerçekçi evresinde, bir korku hikâyeleri yazarı olarak, devrin yukarıdaki özelliklerinden bağımsız bir şekilde bu hikâyelerini yazmış olamaz. Hem de bu kişi, söz konusu olan yukarıda yer verdiğimiz, kendi arkadaşları/döneminin şahitlerinin aktardığı gibi, devrinden geri kalma endişesi içerisinde olan bir gazeteci-edebiyatçı ise.

Kenan Hulusi Koray'ın *Dirilen Mumya* isimli, kahraman anlatıcının hayal dünyasında müzedeki lahitler üzerinden anlattığı yahut iddia ettiği gelişmelerin olduğu hikâye dışında cinayet alt temalı korku hikâyeleri de vardır. Ancak burada dikkati çeken ölüm karşısında sürekli nesne durumunda olan kahraman ya da kahraman anlatıcı bu hikâyelerde özne durumundadır. Kenan Hulusi Koray'ın hikâyeleri bu anlamda ölümün hem nesnesi hem de öznesi durumunda olan kahraman ya da karakterlerin ruh çözümlemesi açısından çeşitlilik arz etmektedir.

Güzel ve Esrarengiz isimli hikâye daha başlık itibariyle sırlı olanı ya da gizemi çağrıştırsa da korku teması düşünüldüğünde durum farklılaşır. Bir cinayetle sonuçlanan olay örgüsünde gizemin nesnesi her ne kadar kahraman anlatıcı olsa da korkunun ve sonuç itibariyle ölümün nesnesi "öteki"dir. Yani aşkın nesnesi olan gizemin ve güzelliğin sahibi kadındır. Kahraman anlatıcının Büyükdere'de bir aile gezintisi vasıtasıyla tanıdığı kadını kıskançlık sebebiyle öldürür. Ancak burada her ne kadar hedef "öteki" korku bir maktul bile olsa "öteki"nin omzundadır. Ta ki cinayete kurban gidinceye kadar onun omuzlarındaki korku katile geçer.

Kıllı Maymun isimli hikâyede, müphemi, garabeti, belirsiz olanı, korkuyu kendinde temsil eden maymun aslında kıskançlığın da sebebidir. Çerçeve hikâye yapısı içinde oluşturulan bu hikâyede de iç hikâyenin dolayısıyla asıl olayın anlatıcısı sevdiği kadını, evrim teorisi ile ilgili okuduğu bir kitabın da tesirinde kalarak bir maymundan kıskanır.

Korkunun cinayet temelli olduğu bir başka hikâye de *Kemahlı Değirmenci*dir. Bu hikâyede de cinayetle sonuçlanacak olan olaylar da diğer metinlerdeki kadar olmasa da sonucun çıkış noktası yine garabet/müphemliktir. Kıskançlık yerini merakla karışık intikam hissine bırakır. Cinayetin öznesi Divrikli Hasip'in bu eylemi gerçekleştirmede görünen sebebi, kırbaçla değirmenciden dayak yemesi asıl sebep ise değirmencinin sağ gözünün üzerindeki morluktur.

Yanındaki buğdayları öğüttürmek amacıyla Divrik'ten Kemah'a gelen Hasip, sağ gözünde mor bir leke olan bu değirmenci ile karşılaşır. Değirmenci bahar mevsiminde yapılan eğlenceleri yasaklar. İlk tanıştığı gece "Tepe Göz"e benzettiği bu değirmenciden değirmenin kopan kayışından Divrikli ile birlikte kalan gençleri ve iki Çingene kadını sorumlu tutar. Ve onları kırbaçla döver. Bu dayağın intikamını kendisi gibi kırbaç mağduru gençlerle birlikte çıkaramayan Divrikli Hasip, ertesi

sene başka seçenekleri varken aynı değirmenciye gelir. Değirmencinin çalışan değirmen sesinin çevreye hâkim olduğu gecede uyanacağına ihtimal vermeyerek değirmenciden intikamını alır. Ancak intikamın şekli de değirmecinin gözündeki leke kadar ilginçtir. Zira Hasip, Kemahlının sağ gözünü lekeye olan merakından oyar.

Bu hikâyedeki gözün oyulması olayı önemlidir. Yukarıda korku teması ve tarihselliği etrafında ele aldığımız, modernizmin kalıplar içerisine hapseden biçimci gerçekçiliğine bir eleştiri de söz konusudur. Gözün gördüğü gerçeğin ötesine geçmek isteyen kahraman anlatıcı, bize bir mesaj verir bu: Modernizmin gözün gördüğüne indirgediği gerçekliğe karşı olmanın mesajıdır.

Yıldız Ecevit'in tespitlerine göre edebiyat her zaman zihnin gerçeklerle ilişkisi bağlamında gelişir. Gerçekle metnin ya da kurgunun ilişkisi Kenan Hulusi Koray'ın da bir edebiyatçı olarak yaşadığı yıllarda kurgunun üzerinde durduğu ciddi problem halini almıştır. (Ecevit, 2016) Yukarıdaki sosyolojik tespitler dışında bu temaya bireysel odaklı yaklaşıldığında Kenan Hulusi Koray'ın korkusu da "korku" dürtüsünün doğal bir sonucu olarak kurgusal bir problemdir. Ayşe Demir'in konu ile ilgili aşağıdaki ifadeleri bu tespiti destekler niteliktedir:

…korku, psikolojik açıdan genellikle insanın zihninde oluşturduğu düşünce, izlenim ya da hayaller karşısındaki tepki olarak görülmektedir. Yani korkunun kaynağı, korku veren bir isim ya da durumdan çok bunların etrafında meydana getirilen/oluşturulan anlamlar/yorumlar dünyasıdır. (Demir, 2008: 86)

3.1.2. Aşk

Kenan Hulusi Koray'ın hikâyelerinin ilk kaynağı olan edebi geleneğin bireye dönük tarafı düşünüldüğünde bütün sosyal içerikli temalar karşısında aşk temasının ağır basması normaldir. İkinci bölümde edebi kişiliği etrafında verilen örneklerden de anlaşılacağı üzere: Kenan Hulusi Koray, gerek hikâyelerinde gerek mensur şiirlerinde aşk temasını sadece sığ bir tema olarak değil kendi sanat ve estetik anlayışını ifadede bir alegori olarak başarılı bir şekilde eserlerinde işlemiştir. Bu estetik tavır yedi meşalecilerin tarifiyle "Ayşe Fatma edebiyatı" olan sığ aşk konularından uzak dururlar. Bu bağlamda ister estetik tavrı incelerken isterse daha farklı amaçla ortaya konulan edebi metinlerde de temayı okura garipsetir. Bazen aşkın nesnesi esrarlı bir kadın, yabancı bir kadın bazen de bir köylü kadındır.

Kenan Hulusi Koray'ın Klasik Türk Edebiyatından mülhem olarak aşk konusunu en yoğun şekilde işlediği üç hikâyesi *Bir Yudum Su, Esma'nın Aşkı ve Cenup Yıldızı*'dır. Her üç hikâyede de mekân çöldür.

*Bir Yudum Su'*da "su" metaforuyla aşkı sevgilinin dudaklarında arayan şair Kays ile Lübnâ aşkı Leyla ve Mecnun aşkına bir göndermedir. Leylâ ve Mecnun aşkı bu üç hikâyede de başvurulan bir arketiptir. Çöl, her üç hikâyede de serabın arandığı, susuzluğun sembolü olarak önemli yer tutar. Çöl, *Bir Yudum Su'*da Kays'ın kurumuş dudakları, *Cenup Yıldızı'*nda söylenen şarkıda çölün üstünde her şeyin serap olduğu ifadesi yine bu susuzluğa bir göndermedir. *Bir Yudum Su'*da aşka susayan Kays iken *Cenup Yıldızı'nda* kocasından ilgi göremeyen Leylâ'dır. *Esma'nın Aşkı*'nda kendisine talip olan Benî Murat kabilesinden bir erkek karşısında Esma, şair Murakkaş'ın Murakkaş da Esma'nın karşısında aşka susamıştır. Her üç hikâyede de itki gücü en yüksek olan duygu temadır. Aşk çöllerdeki su kadar değerlidir. Aşk için ölünür. Aşk için öldürülür. Aşk için kederlenilir. Bu dert hikâyelerde figüratif unsurları bile etkiler. Onlar için de söylenen şarkıda yapılan dedikoduda aşk vardır. Bu dert yüzünden Hacc'a gidilir. Bu dert yüzünden itikafa girilir. Her güzel kadın Leylâ'yı temsil eder. *Cenup Yıldızı'*nda kocasının durumundan dolayı kendisine haber gönderilip onun tarafından çadıra davet edilen ve bu sebeple atını Benizöhre kabilesinin üzerine süren Abdullah İbni Mansur Leylâ'nın çadırına girdiğinde onunun ismini sormadan isminin Leylâ olabileceğini söyleyerek, bu ismi güzelliği ile ilişkilendirir. İsimlerdeki alegori sadece kahramanlarda kendisini göstermez. Bu hikâyede Leylâ'nın bulunduğu kabilenin ismi Benîzöhredir. Arapça'da Zöhre, Venüs anlamına gelir. Venüs ise Venenari kelimesinden gelen ve cinsiyetsiz bie çekiciliği, aşkı, güzelliği tarif eder. (Bonnefoy, 2018b: 658) Bu çekiciliğin "cinsiyetsiz" sıfatı ele alındığında Leylâ'nın kocasının kendisine olan ilgisizliğine varılabilir. Literal manada "aşkın/Venüs'ün çocukları" anlamına gelen Benîzöhre, Leylâ'nın kocasının kabilesidir.

Kenan Hulusi Koray'ın kitaplarına girmeyen ve egzotik bir niteliğe sahip olan ve doğu kültürünün aşk algısını içerik olarak yansıtan bir başka hikâye de *Bir Şam Muganniye'sinin Hayatı* isimli hikâyedir. Öncesinde altmış iki eşi olan Şehriyar'ın son eşi bir Şam Muganniye'sidir. Yani Şam'da şarkı söyleyen bir kadındır. Kral Şehriyar iki yıldır onunla evlidir. Bir beldeyi ziyareti sırasında Veddah isimli genç ve güzel bir erkek şair krala kaside okur. Ancak kaside içerik olarak kralı değil kraliçeyi

över. Bu şiirden ve delikanlıdan etkilenen kraliçe ile Veddah arasında tutkulu bir aşk başlar. Veddah saraya geldiğinde onu odasında sandığın içerisinde saklar. Durumu fark eden kölelerden biri bunu haber verir. Kral sandık içerisinde Veddah olduğunu bilerek onu mühürletip gömdürür. Bundan sonra da kraliçeden bir daha haber alınamaz.

Olay örgüsü ve kahramanlar açısından çatışma dikkate alındığında bu hikâyede de Yusuf ile Züleyha arketipini görmekteyiz. Kraliçelik gibi konforlu bir hayata rağmen aşkı aşkın güçlü olduğu bu hikâyede de coğrafi şartlar da dikkate alındığında klasik edebiyatın tesiri görülmektedir. Hikâyede mühürlenen sandık, Yusuf'un kapatıldığı zindanı temsil etmektedir. Bütün olanlara rağmen kralın karısını cezalandırmaması Züleyha'nın Kral yanında nüfuz sahibi kocasının Züleyha'ya karşı tutumunu anımsatmaktadır. Ülkede kadınların şarkı söylenmesinin yasaklandığı düşünüldüğünde sandığa hapsedilen aslında kraliçenin arzusudur. Bu arzunun gerçek nesnesi şarkı söylemektir. Kraliçe kaybolduktan sonra yine Şam sokaklarında şarkı söylediğine dair yayılan rivayetler ise kraliçenin bütün şatafat karşısında bu arzuya yani gerçek aşkına dönüşünün göstergesidir.

Hatıraların Hikâyesi'nde ise çocukluktan birbirini tanıyan iki insanın bu hatıralar etrafında gelişen aşkı anlatılır. Hikâyenin kahraman anlatıcısı Kamuran, Beykoz parkında tanıdığı kadınlarla buluştuğunda onlar arasında çocukluk aşkı Giryan ile karşılaşır. Ancak Giryan başka birisi ile evlidir ve üstelik anne olmuştur. Bu karşılaşmada Kamuran Giryan'a çocukluktan beri kendisine olan aşkını hatırlattığı esnada Giryan'a bir çocuğun anne diye seslenmesini duyar duymaz oradan uzaklaşır. Ritmik ifade tekrarlarının olduğu bu ilk dönem hikâyesinde de çocuklukta gelişen aşkın ortaya çıkardığı hayal kırıklığı işlenir. Her ne kadar bu hikâye modern bir zamanda geçse de Klasik Edebiyat, tesirini burada da gösterir. Giryân ifadesi hem Divan edebiyatında hem de Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âti edebiyatında gözyaşlarına boğulmayı ifade eden bir kelimedir. Âşıklar bu son buluşmalarından içlerindeki kırıklıkla ayrılırlar. Ayrıca yazarın bu her iki kahramanı anlatırken kendi dönemlerinin kibarları olarak onları tarif etmesi aşk duygusunun işlendiği zümreye de bir göndermedir. Dolayısıyla böyle bir aşkın kırıklığı da Giryan ismiyle alegorileştirilir. Geçmişe dayalı benzer hikâye olay örgüsüne sahip, *Manken* hikâyesinde de olayların odağında eski bir aşk hikâyesi vardır. Fikret evlenmiş ve bir çocuk sahibi olmuş sevgilisini unutamamıştır. Bu unutulamamış aşkın tesellisi eski

sevgiliye benzeyen vitrin mankenidir. Fikret'in kendi eşi ise mankenin üstündeki elbisenin kendisine alındığını ve mankenin ise o elbisenin kırışmaması için olduğunu zanneder. Ancak oğlu ve ailesi karşısında bu takıntısından utanan Fikret mankeni bir korkuluğa dönüştürerek aslında ailesinin üzerinde bir gölge ve korkuluk gibi psikolojik ağırlık oluşturan bu unutulmamış aşkı hafızasından atışını evi ve manken ile alegorileştirir.

Kaybolan Şey'de de yazar diğer ilk dönem hikâyelerinde olduğu gibi yoğun bir şekilde aşk temasına yer verir. Bu hikâyede aşk, kalp metaforu üzerinden işlenir. Odaya girdiğinde her şeyi yerli yerinde bulan kahraman, bir şeyin eksikliğini duyar. Duyduğu bu eksiklik kalbidir. Daha çok mensur şiiri anımsatan bu metinde de kahraman sevgilisine yazdığı mektupta ondan kalbini geri ister. Alegorik anlatımın ve şiirselliğin yoğun olduğu bir metindir.

Kenan Hulusi Koray'ın ilk dönem hikâyelerinden olan *Güneşi İsteyen Adam*, Güneş metaforu etrafında sevgilinin tarif edildiği bir hikâyedir. Aşık sevdiği kadına bir mektup yazarak onun aşkı bilmediğini kendisini anlamadığını ifade ederek sevdiği kadını terk etmesini anlatır. *Yedi buçuk santimlik Kumaş*'ta ise yine olay örgüsüne rastlanmaz. Bu anlatıda da ihanete uğrayan bir aşığın serzenişlerinin mensur şiir havasında verildiği bir metinle karşı karşıyayızdır.

Mensur şiir ile fantastik anlatımın buluştuğu *Beyaz Güller, Kemiksiz Kadın, Felekte Bir Macera, Rubab-ı Şikeste, Merzengüş Sultan, Mavi Göl, İki Kırlangıcın Hayatı*, *Kemiksiz Kadın* adlı hikâyelerin dışında sosyal yönü ön plana çıkan aşk temalarının olduğu hikâyeler de vardır. Burada aşk teması etrafında gelişen güç mücadelesi yer yer arkasına sosyal sınıfları veya statüleri de alır. Kırsal kesimde yaşananları, Anadolu'nun hikâyelerin anlatıldığı dönemdeki sosyo-ekonomik durumunu, yine hikâyelerin anlatıldığı dönemdeki kent yaşamını, kadın ve erkeklerin sosyal yaşam biçimlerini, ecnebi kadın/erkeklerle yerli kadın/erkekler arasında yaşanan aşklar etrafındaki kültürel buluşma veya çatışmaları, bu tema altında yer yer kendisini hissettiren cinselliği ve bireyin psikolojisini görürüz.

Bir Aşk Hikâyesi, mekân olarak kırsal bir coğrafyada bir köyde geçer. Aşk duygusu ise kavuşamayan iki sevgiliden oğullarına ve kızlarına miras kalır. Aslında sosyal yönü ağır bassa da şiirsel yanı ağır basan hikâyelerde olduğu gibi bu hikâyede de aşkın yüceliği onun devamlılığı etrafında işlenir. Sosyal çatışma kendisini ağa-

yanaşma statüleri etrafında gösterirken ağa tarafına yapılan zenginlik vurgusu bu kutuplaşmayı perçinler.

Sazlık isimli hikâyede balıkçıların hayatı etrafında aşkın kıskançlığa sebep olan yönü işlenir. Mekân yine köydür. Bir balıkçının aşkını konu alan bir diğer hikâye de isminden de anlaşılacağı gibi *Bir Balıkçı Hikâyesi*'dir. Her iki hikâye de rollerin ve temaların birbirine en çok yaklaştığı hikâyelerdir. İlk hikâyede Mustafa'nın rolünü, ikinci hikâyede Kadri Çavuş üstlenirken; ilk hikâyede aşkın öznesi durumunda olan Ali Reis'in yerini Çolak alır. İlk hikâyedeki gibi kıskançlığın olaylara yön verdiği *Bir Balıkçı Hikâyesi*'nde sevgilisi uğruna can veren Çolak'ın durumuyla aşk uğruna fedakârlık da ön plana çıkar. Bu her iki hikâyede de balıkçıların yaşamı ve hayat mücadelesi hakkında bilgi sahibi oluruz.

Tasula, Oda Hizmetçisi, Küçük Yalanlar, Bir Beyaz Rus, Apartman Kapıcıları, Olimpiyat Bebekleri, R.B.K Pansiyonu, Bir Öpüş Altında, Altı Sene Evvel isimli hikâyelerde ise daha çok günü birlik yahut mevsimlik aşkın nesnesi olarak ecnebi asıllı kadınları görürüz. Bunun dışında bu hikâyeler kendi içlerinde aşkın olgunlukla ilişkisini, cinsellik yönünü, karakterler üzerinde çapkınlık tarafını ele alan aşkın alt temalarını içinde barındırırlar. *RBK Pansiyonu'*da aşkın nesnesi olan Anuçka herkesi hayran bırakan güzelliği ve tavrı ile hikâyede yazar olan başkahramanı entelektüel yanı ile etkiler. Anuçka sadece Dünya edebiyatına değil Türk edebiyatına da vakıf olan yönü itibari ile kahraman anlatıcı ile uzun süre sohbet edebilmektedir. Bir pansiyon özelliği taşıması ve içinde yabancıları barındırması ve hemen hemen Koray'ın diğer hikâyelerinde de sıkça rastladığımız Beyaz Ruslara yer vermesi itibari ile *Bir Otelde Yedi Kişi* hikâyesi her ne kadar *RBK Pansiyonu'*na benzese de aşka ele alması bakımından bu hikâyeden ayrılır. Hikâye yine otelde yedi kişiden birisi olarak kahraman anlatıcı ağzından anlatılsa da bu hikâyede başkahramanın yaşadığı bir aşka şahit olunmaz. Ancak burada evli bir yabancı kadına emekli bir bahriyelinin aşkı söz konusudur. Bu aşk tamamen fizyolojik temelli bir aşktır. Temelinde cinsellik ve onu ortaya çıkaran koku unsuru söz konusudur. Aşkın öznesi durumunda olan Bahriye emeklisidir. Kendisine kimi zaman "Kadri", kimi zaman "İbrahim Bey" denildiği rivayet edilse de daha çok Kont takma ismi ile tanınmaktadır. Bahriyede kendisine "Pöti Kont" dense de otelde kalanlar aralarında ona "Küçük Kont" diye hitap ederler. Küçük Kont, evi olmasına rağmen evini otel gibi kullanıp çoğunlukla otelde kalır. Bunun sebebi de piyano

öğretmeni Mösyö Korpof'un karısı Madam Korpof'tur. Kahraman anlatıcı denize otelin yanı başındaki plaj yerine otelin kapısından girdiklerini Madam Korpof'un kısa şortu ve kalın bacaklarına bağlayarak Küçük Kont'un açıktan kendisinin de gizliden duyduğu bir arzuyu haber verecektir. Bu arzunun nesnesi Madam Korpof'un şortu ve bacaklarıdır. Bunu anlatıcı kahraman şöyle itiraf eder:

İlk sıralar, hiç de niyetim olmadığı halde küçük otele yerleşmekliğimin yegâne sebebi Madam Korpof'un kısa pantolonudur. Bunu çok daha sonraları, sayfiyede kendisine "Pöti Kont" ismini verdiğimiz bir bahriye Mütekaidinin Madam Korpofa âşık olduğu zaman bana anlattığı şeylerden daha doğrusu bir hareketinden anladım. (Koray, 1940: 85)

Bu itirafın ardından Madam Korpof'un mavi pantolonu detaylıca betimlenir. Bu betimlemede de Kenan Hulusi Koray üslubunda sıkça rastlanan tuhaf kelimesi ile karşılaşırız:

Madam Korpof'un kısa, mavi pantolonu hakikaten tuhaftı. Bir kere çok kısa bir şeydi bu! Belinden bir buçuk, yahut iki karış kadar uzun… Paçaları o kadar bol değildi. Ancak bir elin rahat rahat sokulacağı kadar bol… Bu kısa pantolonun altında bacakları daha kalın ve daha uzun duruyordu. Madam Korpof, denize girdiği zaman müstesna mevsim sonuna kadar bu kıyafetini hiçbir vakit değiştirmedi. (Koray, 1940: 85)

Bu betimlemede dikkati çeken husus betimlemeyi yaparken bile bilinçdışındaki cinsel arzuyu gizleyememesidir. Yukarıdaki, Paçaları o kadar bol değildi. Ancak bir elin rahat rahat sokulacağı kadar bol… (Koray, 1940: 85) ifadesindeki "rahat rahat" ikilemesi ile oluşturulan cümlenin zarfı, bu arzuyu gösterdiği gibi "bir elin rahat rahat sokulması" arzunun bu yavaşlıkta ertelenişini de ifade eder. Bu ifade ve tespitlerden görüldüğü gibi "Küçük Kont" un da anlatıcı kahramanın da aşk kavramı ifadesi içerisindeki eğilimi tamamen fizyolojik ve cinsellik odaklıdır. Bu duyguyu ya da dürtüyü destekleyen Madam Korpof'un ayaklarının tabanındaki kokudur. Kahraman anlatıcı bu kokuyu Madam Korpof'un yanına geldiği sırada ayağından lastik deniz bebelerinden birini çıkardığı esnada duyar. Aklına bu kokulara ilk dikkat çeken kişinin Küçük Kont olduğu gelir.(Koray, 1940: 88)

Burada bir diğer aşk ise diğer otel sakinleri için gizemli bir çift arasındadır. Otel sahibi "Marya Hala"nın Bursa'dan "yakınım" diye onlara tanıttığı genç, zayıf ve

sarışın kız ile herkes tarafından merak edilen ve hikâyede de yabancılaştırma ve merak unsuru olan genç aktör arasındaki aşktır. Sonu genç kızın Bursa'ya gittikten sonra ölümü ile bitecek olan bu aşk her ne kadar bu hikâyedeki cinsellikten uzak gibi görünse de bu şk da içinde cinselliği saklar. Aktörün merak edilen odasındaki sadece belden aşağıyı gösteren resimler dışında, Madam Korpof ile Kahraman anlatıcının takibi sonrası bu ikilinin aşıkların birlikte soyunup gizlice denize girdikleri bir yer olması bu aşkın tamamen cinsellikten arınmış bir aşk olmadığını gösterir.

Aşk temasının farklı bir bakış açısıyla ele alındığı önemli hikâyelerinden biri de *Aşk ve Otomobil* hikâyesidir. *Aşk ve Otomobil* Aşka tamamen snop cephesinden yaklaşan on yedi yaşında dejenere bir genç kızla otuz yaşında aşk yaşayabilmek adına her fedakarlığı yapmaya hazır bir erkek arasında geçen tamamen maddi temelli bir olayın anlatıldığı hikâyedir.

Ziya, kilolu ve otuz yaşında bir banka çalışanıdır. Berrin ise on yedi yaşında uçarı, otomobil ve hız tutkunu bit kızdır. Nişanlısı Berrin Morkaya'nın evlilik şartları arasında Ziya'nın Opel marka bir arabası olması, onu Ziya'nın kullanmayı öğrenerek nikaha Berrin'i o arabayla götürmesi evliliğin ontolojisini oluşturan bir şarttır. Aslında Ziya öbür şartları da çok iyi anlamıştır. Bu yüzden onları garip bulmadı. Bilakis şunu düşünüyordu ki otuz yaşında idi. Şişmandı ve henüz top oynamasını bile bilmiyordu. Doğrusu Berrin Morkaya, beraberce plaja gittiği erkek arkadaşları arasında bu kadar demode bir kocaya da tahammül edemez! (Koray, 1940: 113) Bu sebeple kendisini otomobil öğrenmeye adayan Ziya, neredeyse bankadaki işinden olacak hale gelir. Ama bir türlü arabayı çok iyi kullanabilecek ritmi ve uyumu yakalayamaz. Bir taraftan da Berrin sıkıştırmaktadır. Nikâha çok az bir zaman kalmıştır. Sonunda arabayı öğrendiğine kanaat getiren Ziya Turgut, bunu Berrin'e söyler. Berrin küçük bir gezinti için Ziya'yı gelip alması için çağırır. Yanında plaj arkadaşları da olacaktır. Berrin arzu ettiği gösterişi yapacaktır. Ancak acemiliğin sebep olduğu aksiliklerle küçük bir çocuğu ezmekten kurtulur, arabayı bir yaşlıya sürter, en sonunda araba caddenin ortasında yığılır kalır. Bir türlü ilerlemez. Bozuk olduğuna kanaat getirilince bir arabacının teklifi ile arabacının iki atının yedeğine koşularak araba, Berrin Morkaya'nın balkonunun önüne gelir. Berrin durumu görünce zaten baştan Ziya ile aralarında her şeyin bittiğine hükmeder. Ziya Berrin'i ikna etmek için türlü yollara başvururken Berrin'in plaj arkadaşlarından biri arabaya bakmak ister. Berrin de yanına oturur. Arabanın çalışmasıyla Ziya arkalarından baka

kalır. Tamamen maddi odaklı, dış görünüşe önem veren özenti biri ile aslında gençliğe ve dış görünüşe önem verdiği gibi bu hassasiyetinden dolayı kendisinden on üç yaş küçük biri ile evlenmeyi göze alan biri arasındaki aşkın anlatıldığı bu hikâye aşk temalı hikâyeler düşünüldüğünde ayrı bir yere sahiptir. Tematik olarak bu hikâyeye en yakın hikâyelerden biri de *Astragan Manto*'dur.

Astragan Manto'da tıpkı *Aşk ve Otomobil*'de de olduğu gibi aşk duygusu moda ve lüks tutkusuna malzeme yapılır. Hikâyenin kahramanı yine özenti bir tiptir. İsmi Semra olduğu halde bu ismi son derece demode görüldüğünden çevresi kendisine Semra yerine Semuş diye hitap eder. (Koray, 1944: 53) Bu bilgide Semra'nın çevresi hakkında da bize fikir verir. Semra'nın çevresi de kendisi gibi snop bir çevredir. Kenan Hulusi Koray'da az rastladığımız gözlemci bakış açısı ile yazılan bu hikâyede olay, Semra'nın sahibi Rus olan bir kürkçü dükkânında 1200 tl olan kürkü beğenip sahibi ile pazarlığa girişmesiyle başlar. İndirim yapmayacağını ama altı takside bölebileceğini söyleyen dükkân sahibinden süre isteyerek her yarım saatte birini sevgilisi olarak çağırarak kürkün fiyatını iki yüz lira gösterir ve getirdiği altı sevgili (!) ile kürkün fiyatını tamamlar. Kürkü satın alır. Semra/Semuş için aşk sadece arzu edilen lükse ulaşmada bir araç sevgili de bir metadır. Aşkın metalaştığını ve yozlaştığını snob kadın tipi ile anlatan bu hikâyede de bu durumu sembolize eden ise kürktür.

Osmanoflar romanında aşk duygusu genelde Osmanof kardeşlerin ortancası olan Yusuf Osmanof ile kısa bir evlilik geçirdiği Yuvanna Mihailoviç arasında yaşananlar etrafında ön plana çıkar. Yuvanna aileye gelmiş bir yabancı gelindir. Her zaman bir casus olarak görülmüştür. Bu görüşün sahibi Osmanof kardeşlerin en küçüğü olan Halil Osmanof'tur. Aileden kaçan Yuvanna'dan bir de Groşenka (Gülsüm) adında kızı olan Yusuf, Yuvanna'yı hiç unutamadığı gibi ona olan aşkı tutkuya dönüşür. Yusuf, bu ayrılık ile inzivaya –Kenan Hulusi Koray'ın eserlerinde sıkça vurgu yaparak ifade ettiği şekliyle itikafa- dönüşür. Ancak romanda bu aşkın gölgesinde kalan bir ilişki daha vardır. Tıpkı ilişkinin taraflarından birinin o ilişkiyi algılayış biçiminde olduğu gibi romanda yer yer kendisini hissettiren ama sürekli gölgede kalan bu ilişki büyük kardeş Ahmet'in eşi Zehra ile olan ilişkisidir. Zehra bu ilişkiyi hayatı boyunca zihinsel ve ruhsal bir dinginlik aracı olarak görür.

Kenan Hulusi Koray'ın yarım kalan romanı *Ceylan Sesi*'nde bir kadına olan cinsel arzunun hayvana karşı sapkın bir arzuya dönüşünü görürüz.

3.1.3. Kader

Kader teması Kenan Hulusi Koray'ın hikâyelerinde genişçe yer tutar. Bazı ölümlerin, olay ya da olaylar dizisinin, nedenler veya sonuçların bir ucu mutlaka kadere dayandırılır. Kader kelimesi ve itikaf kelimesinin birlikte zikredildiği doğu menşeli hikâyeleri de dikkate aldığımızda çoğu zaman karşımıza çıkan anlatıcının kaderin önemini atlamayan ya da kadere değer veren biri olmaktan da öte bir fatalist (kaderci) –İslam terminolojisi açısından bakıldığında- yahut bir cebriyeci ile karşı karşıya kalırız. *Bir Yudum Su'*da Kays'ın babasının karşı çıkmasına rağmen kendisini ölümün kucağına atarcasına Lübnâ'nın öldürücü aşkınının kucağına bilerek atışı kaderin ön gördüğü sonun gerçekleşmesinin bir gereği olarak sunulur. Allah'ın yapıp etmesi yahut istemesinin değişmez kuralı olan kader vurgusu hem *Esma'nın Aşkı'*nda hem de *Bir Yudum Su'*da vurgulanır. Coğrafya dikkate alındığında bu temanın bu hikâyelerde baskın olmasının temel nedeni yazarın mekânının sosyolojisine olan bağlılığı şeklinde yorumlansa da mekânın Anadolu olduğu yahut hikâyelerin fantastikten realizme evirildiği süreçte de bu tema sıkça üzerine vurgu yapılan bir tema olmuştur. Bu sebeple temanın kullanımında mekân ya da mekânın sosyolojisinden ziyade anlatıcının psikolojisinin ya da kahraman anlatıcının kader algısının bir sonucu olduğu izlenimi doğmaktadır. Tematik olarak bir korku hikâyesi olan *Kemiksiz Kadın'*da cesetsiz yani kemiksiz vücut sahibi Polka'nın hali tasvir edilirken sıra dışılığı çağrıştıran tuhaflığına rağmen kadere teslimiyet vurgusu yapılır.

Son Öpüş'te köylünün jandarma, eşkıya ve yokluk üçgeninde sıkışan köylünün bu durumu bir kaderdir. *Kavaklıkoz Hanında Bir Vak'ada* korku hikâyelerini sıkça anlatıp bu sebeple ölümlü hikâyeleri sıkça tekrar ettiği için durmadan ölümden bahsetmesi kendisinin vaktinin geldiğinin bir işareti olarak hisseder. Ve o gecenin sabahı handa, yazgısının gereği olarak ölür. Adını bu temadan alan *Kader* hikâyesinde de ava çıkmak için ısrar eden Müslim çavuşun bu ısrarının kaderinde yazılı olan ölüme gitmek için yapıldığını anlarız.

Köy ve köy yaşamına hâkim sosyal yapılar arası ilişkileri konu alan realist bir hikâye olan *Dört Hanlar'ın Kulaksızı* isimli hikâyede de köyden kasabaya getirdiği odunları buradaki tahrirat kâtibinin kapısı önüne yıktıktan sonra yorgunluğu atma esnasında düşüncelere dalan Ali'nin iç düşüncelerini iç çözümleme tekniği vasıtasıyla öğreniriz. Kasabaya ne kadar sürede gelineceği, ne kadar kalıp ne zaman

köye döneceği gibi meseleleri bilmek, aç olduğunu içinde yaşadığı toplumun erk sahibi kişilerine hissettirmemek Ali'nin dünyasında hem görgü sahibi olmanın en önemli alametlerinden biridir. Ancak Ali'nin görgüsü ve bilgisi yine kaderin kendisini hissettirdiği diğer anlatılarda olduğu gibi kadere dair düşüncelere geldiği zaman durur. Vergilerden yapılabilecek kaçaklara dair bile bir hesabı olan Ali, köye döneceği hususunda kendisini kadere ve tesadüfe teslim eder. Bu kader ve tesadüf tahrirat memuru ile olan konuşmasının sonunda haber alacağı fabrika açılışı sayesinde onu iş hayatında önemli bir başarıya ve nasibe/kazanca götürecektir.

Kader teması öykülerde olduğu gibi *Osmanoflar* romanında kendisini hissettirir. Ayrılıkçıların güç bulup Osmanofların içine kadar hem de aile dostu bildikleri biri tarafından sızmaları durumu ve bu durumun ileride doğuracağı sonuçlar, kahraman anlatıcı ağzından hâkim bakış açısıyla şöyle verilir:

> Sabahın saat dördünde ilk kurşun sesleriyle Karnaabad uyandığı vakit bütün bu felaketlere Osmanoflar da birbirine merbut bir şekilde ve garip birtakım hareketlerle ilerliyordu. Hiçbir tarihin iki yüz seneden beri dokunmaya cesaret edemediği Osmanofların içine birdenbire bir hayvan ayaklarını uzatmıştı yahut küçük ve yabancı bir damla, bir yağda olduğu kadar, içerlerine doğru yavaş yavaş genişliyordu. Şimdiye kadar taleplerini kendi kendilerine yapan Osmanoflar, şimdi sizin ve benim yahut hepimiz gibi doğrudan doğruya kaderin hükümleri altına girmişlerdi. Fakat Osmanofların katiyen kendi kendilerini tahlil edemediklerini de biliyordum. (Koray, 2014: 116)

Kenan Hulusi Koray'ın hem hikâyelerinde hem de Osmanoflar romanında kader temasına bakıldığında bu temanın genellikle, yenilmiş, ölmüş, hayatta arzu ettiği başarıyı yakalayamamış kişiler etrafında verildiğini görmekteyiz. Bu şahıslar etrafında kadere teslimiyet telkini yapıldığı düşünülebilir. Ancak hikâyeler ve metindeki ileti dikkatli irdelendiği zaman onlardan farklı mesajlar çıkarmak mümkündür. Fantastik ve mekân olarak Müslüman Arap coğrafyasında geçen hikâyeleri saymazsak zayıf durumda olan kahramanlar etrafında yapılan kader vurgusu, özellikle de köy ve köy gerçeğinin hikâyelerde bir ironi özelliği taşıyabilir. Bunu yukarıda *Osmanoflar* romanında alıntıladığımız pasajda daha net olarak görebiliriz. Osmanofların güçlü olduğu konumda her "taleplerini" gerçekleştirebilen bir aile olmasına rağmen onlar için bulundukları bölgede bir otorite ve güç kaybı demek olan olayların patlak vermesi yenilgiye giden yolda kadere teslimiyet vurgusunu doğurmuştur. Bir anlamda zayıflık, ölüm, fakirlik gibi zayıflıklar sebepleri olan olaylara yenilmekle birlikte kadere de yenilmek anlamı taşımaktadır. Ama buraya kadarki olan incelememizde bir istisna dikkatlerden kaçmaz. *Dört*

Hanlar'ın Kulaksızı'nda kader vurgusu, hikâye kahramanı Ali'yi nasibine ve iş hayatındaki başarıya götürecek bir kilometre taşı olarak verilmiştir.

Ölüm ve kan davası temaları etrafında kader temasının farklı bir yönünün ele alındığı bir başka hikâye de *Belki Ecel, Belki Bıçak* isimli hikâyedir. Arkadaşıyla birlikte bir bağ içinde karşılaştığı Ethem Ağa'nın yaşadığı muhitte sıradan denilecek düzeyde çok olan kan davası yüzünden başına gelenler anlatır. Ethem ağa bir taraftan elinde çifte ile bağı korumaya çalışan kır beş yaşındaki Ethem Ağa aynı zamanda aynı silahla kanlılarına karşı kendi canını da muhafaza etmektedir. Onun için yaşı kır beşe gelmiş biri için ölüm şekli artık pek de mühim değildir. Mutlak ve kaçınılmaz kader ölümdür:

- Eh, Ethem Ağa, dedik bu insan vuruşundan ne zevk alıyorsunuz?...

Birdenbire:

- Nasıl, dedi. Biz köylüyüz be hemşerim! Beni de vuruyorlar. On iki yaşımdan beri yedi bıçak yedim.

İnanmıyorsanız!

Sonra:

- Yok dedi. Kurşunluda üç senedir çalışıyorum. Bugün yarın çocuk nerede ise beni bastırabilir. Üstelik ihtiyarladım. Kırk beşinde bir adam, yirmi birinde bir delikanlı ile artık dövüşemez. Diyorum ki burasını bırakıp başka bir tarafa, on iki yıl daha arkamda dolaştıracak, başka bir tarafa gideyim. Sonra da… Bilinez belki ecel, belki bıçak!...(Koray,1944: 92)

Kader söz konusu olduğunda, tıpkı Dört Hanlar'ın Kulaksız'ındaki Ali'nin durumunda olduğu gibi, teslimiyet fiilinin anılmadığı ya da hatırlanmadığı bir başka yer de yine Osmanoflar romanında Zehra'nın psikolojisi etrafında verilir.

Hayatında sürekli bir sükûnet arayan ve evlilikten de böyle bir beklentisi olan Zehra Osmanof'un Osmanoflar'a gelin olarak geldikten sonra bu beklentisinin istediği gibi çıkmaması durumu onun bakış açısından şöyle verilir:

Çok kereler kader denilen şeye inanmış gözükmekle beraber, buna o kadar ehemmiyet vermediğini biliyordum. Nitekim "Sükûnet beklediğim gibi çıkmadı: yürümek benim için yeni bir merhale!" dediği dakikalar Osmanoflardaki hayatının büyük bir kısmını acı bir serzenişle söylemiş oluyordu. (Koray, 2014: 160)

Kader karşısında ya da hayat şartları karşısında kendisine biçilen rolden razı olmayan ve bundan rahatsız olan bir kahraman da *Son Öpüş* hikâyesinin Oğlak Ömer'idir. O, eşkıyaların arasına sızdığında kendisine biçilen bu elbiseyi sevmez. Bir

maske bir emanet gibi üzerinde durur. Onun elbise metaforu üzerinden verilen bu hali sırf eşkıyaların arasına sızmak için onlardan gibi görünme durumunun doğurduğu rahatsızlık psikozudur.

Her ne kadar kader teması Kenan Hulusi Koray'da bir güç karşısında teslimiyet ve yenilgiyi çağrıştırsa da onun eserlerinin derinliğine inildiğinde bu tema etrafında istisnaları görmek mümkündür.

İster güç karşısında teslimiyet anlamında olsun isterse hayatın ve şartların çizdiği rolü kabul etmeme anlamında olsun Kenan Hulusi Koray'ın eserlerinde sıklıkla bu vurgunun olması sadece bu nedenlerle ya da kurgusal bağlamda sanat alegorisi ile izah edilemez. En azından bu nedenler yeterli değildir. Zira aynı tema/sözcüğü sıkça vurgulayan Ahmet Hamdi Tanpınar'da da -kullanım gerekçeleri düşünüldüğünde- onun hayatından sanat anlayışına ve dönemin şartlarına varana kadar çok geniş alana yayılan faktörlerin etkili olduğunu görüyoruz. (Okay, 2016: 15) Bu yüzden sadece üslup merkezli bir inceleme değil meselenin sosyolojik tarafı da önemlidir. Fantastik hikâyelerde Arap kültürü ile bağlantı kurduğumuz fatalist yaklaşım, sosyal gerçekliğe dayalı hikâyelere geldiğimizde bu tema, din ve gelenekle de ilişkisini gösterir. Bu da Türkiye'nin aydınlanma süreci ile alakalıdır. Bu tespitimiz Fredric Jameson'ın romansın gelişimi ile dönemin sosyo-ekonomik şartları arasında bağ kurduğu şu ifadelerde çok daha iyi anlaşılır:

> …yeni Aydınlanma değerlerinin güçlü etkisini taşıyan, ancak daha ileri devrim sonrası ülkelere kıyasla daha az sekülerleşmiş olan İtalyan toplumunda İlâhî Takdir kavramı hâlâ romans anlatısının kurtuluşçu mantığı ile kapitalizmin toplumsal dinamiği tarafından dayatılan yerel tarihsellik duygusu arasında yeterli bir teorik dolayım sağlamaktadır. Stendhal'ınki gibi başka durumlarda da, bu uzlaşı kavramının elde edilemez ve arkaik ile seküler arasında tuhaf bir yalpalama ve duraksama gözlemleriz. Julien'in gelecekteki darağacında ölümünü haber veren gazete kupürünü keşfetmesi gibi bölümler ya da Parma Manastarı'nın çeşitli astrolojik öngörüleri ve kehanetleri, kendilerini seküler bir toplumda boşinanç derecesine düşürülmüş halde bulan daha eski formların büyüsel kalıntıları olarak okunabilir. (Jameson, 2011: 117)

Bu ifadelerden yola çıkarak diyebiliriz ki: Kader temasının Kenan Hulusi Koray'ın metinlerinde bu kadar yaygın olması, metinlerin oluştuğu tarihsel süreçle de alakalıdır.

3.2. SOSYAL TEMALAR

3.2.1. Kadın

Kadın konusu, Kenan Hulusi Koray'ın hikâyelerinde kadın teması hem kronolojik olarak hem de toplumsal tabakalar itibariyle farklılık gösterir. Mensur şiir özelliği taşıyan, fantastik atmosferin hâkim olduğu metinlerde aşkın nesnesi olan kadın genellikle mitolojik bir özelliğe sahip olmakla birlikte yarı tanrısal bir niteliğe sahiptir. Bu tarz metinlerde kahramanlar dünyevi değildir. Aşkın nesnesi olmakla birlikte âşık olan kişi üzerinde özne konumundadır. *Felekte Bir Macera*'da kadın, böyle bir türün olmadığı bir gezegende ilktir. Hikâye gibi, kadının bir çocuk tarafından fark edilişi ve kadının gezegende yarattığı değişiklik de fantastik ve abartılı bir üslupla verilir. Bir yudum sunun sembolize ettiği aşkın yegâne kaynağı Lübnâ'dır. Şam muganniyesi, bir kralı aldatmasına rağmen, kendi suçunu görmezden geldirecek kadar kral üzerinde etkiye sahiptir. Esma, dudağındaki kanı anımsatan kırmızı renkli gülün sembolize ettiği gibi, kendisine aşık olanların hayatlarını iki dudağı arasında taşıyan bir sevgili figürüdür. Nihayetinde Murakkaş, Esma'nın aşkı uğrunda canını verirken onun rakibi Beni Murad kabilesinin en güçlü erkeğine verdiğinde de… her gece dişlerinin beyaz hançeriyle onun vücudunda yaralar açtı ve Murakkaş hatırına geldiği zaman, dişlerinin beyaz hançeriyle dudaklarının gülünü kanattı.(Koray: 1983: 25) [1]

*Belki Bir İllüzyon'*da bile, köy romanı olduğu halde bu realiteden uzak olarak, sevgili sadece Hüseyin Tanrıbilir'in zihninin ona oynadığı bir figürdür. Daha sonra o d bir ceylan sembolünde kendisini gösterir. Aslında Hüseyin'in tarif ettiği şekilde bir Yörük kızı gerçek hayatta da hiç yoktur. *Rubab'*da genç şair sevgili karşısında ötelenmiş, onun karşısında mahcup ve horlanmış bir haldedir. Sevgilinin güzelliği nispetinde çirkin, cesareti nispetinde çekingendir.

[1] Kenan Hulusi KORAY'ın ilk dönem eserlerinde özellikle Beyaz Güller hikâyesinde ölmek üzere olan genç kız imajına da rastlarız. Bu imaj, Serveti Fünun dönemi tesiri ile edebi metinlerde rastladığımız, hususiyle de Halid Ziya romanlarında sıkça karşılaştığımız bir karakterdir. (DERELİ SALTIK, 2019)

Kıllı Maymun hikâyesinde bilimsel bir teori etrafında bir maymun metaforu ile bir tartışmanın merkezine oturan kadın ve aşk teması, Kenan Hulusi Koray'ın gerçek karşısında değişen tavrı hakkında bize bilgi vermekle birlikte kadının âşık karşısında değişen konumu hakkında da bilgi verir. Bu değişim gerçekte veya toplum gerçeğinde değil Kenan Hulusi Koray'ın eserlerinde kadına bakıştadır. Kadın artık âşık karşısında etken bir özne değil aynı zamanda cinayetlerin nesnesi olarak kendisini gösterir. Bu cinayetlerde özne âşıktır. *Güzel ve Esrarengiz* de bu tematik yönü itibariyle *Kıllı Maymun'*a benzer.

Kenan Hulusi Koray gerçek karşısında tavrını değiştirdikçe, aşkı algısı karşısında kadının konumu da ait olduğu milliyete, sosyal statüye ve yaşadığı coğrafyaya göre çeşitlilik arz eder.

Kadın köylü ise onun güzelliği, bu güzelliğin âşık üzerindeki etkisi gibi soyut özelliklerden ziyade, önemli olan kimin kızı olduğudur. Bu sebeple Kenan Hulusi Koray, *Bir Aşk Hikâyesi*'nde giriş kısmında ve daha ilk cümlede Ayşe'nin Gedizlerden Ali Ağa'nın kızı olduğu göndermesinde bulunur. Sülale, unvan ve biyolojik aidiyet peş peşe sıralanmıştır. Artık sevgilinin aşık karşısındaki gücü, büyüleyicilikten, tanrısallıktan, mitik özelliklerden değil, aidiyetinden gelir. Ömer bir yanaşmadır. Kızın ağabeyleri bu evliliğe karşıdır. Sosyal statüden doğan bu çatışma sonucu evlenemeyen bu iki âşık evlenemezler. Bu aşk, Ömer'den ve Ayşe'den olan çocuklara miras kalır. Benzer çatışma bu yeni nesil aşıkların da arasında kendisini gösterir. Dursunların Ömer'in oğlu ile Ayşe'nin kızı bu çatışmaya rağmen mahkemede kavuşurlar. Burada kadının konumunu doğrudan veren şu diyalog, olayların yaşandığı dönem itibariyle köydeki kadının yerini görmemiz açısından son derece önemlidir:

> Gedizlerden Ali Ağa'nın oğlulları:
>
> - Bırakın şu iti, diyorlardı babalarına; kasabaya gitmiş de ne etmiş! Bizim tarlayı, sarıları sayıp da alabiliyor mu?
>
> - Nedecekmiş bizim tarlayı alıp da Ömer?
>
> Bunu Ayşe söylüyordu:
>
> Kardeşlerinden büyüğü ayağa kalkmıştı:
>
> - Karı kısmına susmak gerek! Hem biliyon mu, Sarı Muratınki senin için mahvolup gidiyor!

Bu diyalog da göstermektedir ki köyde eşkıyanın, yeri geldiğinde jandarmanın, yeri geldiğinde parası olanın; dağa kaldırdığı, başlık parası ile aldığı, benzetmelerde kısrak kelimesi ile tarif edilip dişiliği konuşulan kadının kendi hayatıyla ilgili konularda bile kendisine laf düşmez. Çünkü güçlü olan "sarıları" sayabilecek güçte olan kadına sahip olur. Ancak yukarıda da görüldüğü gibi bu tip durumları Koray, olduğu yerde ideolojik bir sosyal eleştiri olarak bırakmaz. Kadının da iradesini er veya geç kullandığı takdirde geç de olsa sözünü söyleyebileceğini üstelik ütopyaya düşmeden aynı gerçeklik içinde verir. Kendi hakkında söz sahibi olamayan Ayşe, bir zamanlar aşk yaşadığı adamın oğluna kızını, bir anne olarak bu sefer kendi oğulları karşı çıkmasına rağmen verir. Burada kadının konumunun da evirildiğini görürüz.

Kenan Hulusi Koray'ın köy mekânlı hikâyelerinde her kavuşma ya da evlilik aşkla başlamaz. Eşkıya sorununu köy hikâyeleri kapsamında ele aldığı hikâyelerde, bu sorunun doğurduğu kaos ortamı, iklim koşullarının da etkisiyle ekonomik sıkıntılar, bazı kadınların kendilerini yahut toprak ve hayvanlarını koruyacak bir erkekten yoksun olmaları bazı evliliklerin nedenini oluşturur. *Son Öpüş* isimli birinci dünya savaşı şartlarının da etkisiyle erkek kalmayan köyde Oğlak Ömer ile Gümüş'ün evliliği de yukarıda bahsedilen sosyal şartların sonucu olarak gerçekleşip sonradan aşk duygusunun süreç içinde geliştiği bir evliliktir. Kadın mekânı köy olan bu hikâyelerde bazen değer olarak bir hayvandan farksızdır. Açıktan sosyal eleştiri yapılmasa da gözlemci gerçekçilikle ortaya konulan manzara sosyal gerçekliği de gözler önüne serer. *Satılık Kısrak* hikâyesi kısrak alegorisi etrafında kadının Anadolu'da bazı köylerdeki durumunu gözler önüne serer. Kadın algısı bazı köylerde, cinsiyeti dişi olan diğer hayvanlardan farksızdır. Bunun en açık örneğini *Satılık Kısrak* hikâyesinde görürüz. Kışın zor şartlarda kalacak köylünün yiyecek temini için kendisinden kısrak isteyen köylüye kısrağını vermeyen Ali Ahmed'den intikam almayı öneren bir köylüye karşı ötekinin söylediği sözler, ahalinin kadın algısı hakkındaki bilgiyi gözler önüne serer:

> - Ulan Zülfü ne yapabilirsin ki Ali Ahmed'e sen? Ali Ahmed'in parası da var karısı da…parası var seni satın alır. Karısı var kancuk korkusu yok. Eğer kancuğunu kaçırayım dersen bu sefer de hükümet korkusu var. (Koray, 2013: 48)

Köylünün yukarıdaki bu ifadelerinde, dizge üzerinde "kancuk" göstereninin iki defa tekrarı ve sıralamada para kelimesi ile aynı dizge içinde kullanılması, bu

cümlenin bir kısrağın verilip verilmemesi yüzünden ortaya çıkması kadına ahalinin yüklediği değer ya da anlamı göstermektedir. Artık bu kelime o kadar normalleşir ki kahramanın ağzından anlatıcının ağzına bulaşarak hikâye yine bu kelimenin kullanımı ile sonuçlanır:

> Fakat Kesre'de bu intikamın Ali Ahmed'in kancuğu için mi olduğu da türlü anlaşılamadı. (Koray, 2013: 51)

Oysa kancık kelimesinin Türk Dil Kurumu sözlüğündeki karşılığına baktığımızda bir sıfat olarak hayvanlarda dişi ya da ikinci anlamı ile dönek kelimesinin karşılığı olarak görüyoruz. (TDK-Güncel Türkçe Sözlük, 14 Temmuz 2020) Bu kelimenin geniş manada "kadın" cinsiyetini kapsayan bütün varlıklar için kullanıldığı örneğini sadece ağızlar sözlüğünde görüyoruz. Kullanıldığı yer ise Malatya'dır. (Gülseren, 2000)

Bu tarz yerlerde, kadın, köyü eşkıya basarsa eşkıyanın, *Son Öpüş* hikâyesinde olduğu gibi jandarma fırsat bulursa jandarmanın faydalanabileceği, değeri, duygusu ve tercihi sorulmayan, bir varlıktır. Tercihlerinin ve iradesinin erkek egemen bir ortamda çok da bir karşılığı olmayan, bu sebeple de Kenan Hulusi Koray'ın köy ve Anadolu eksenli kurgularının basit bir figüratif unsuru olan bir kadın gerçeği ile karşı karşıya kalırız. Bu gerçek uğruna cinayet işlenip bir kan davası başlasa da köy erkeği için kadın sadece sıradan görülen bir kan davasının sebebidir ve o dava nesiller boyu devam ederken o sebep, sadece bir mesele, küçük bir başlık olarak orada durur. Bunu *Belki Ecel, Belki Bıçak* hikâyesinde ağanın ölüme bakış açısı etrafında anlarız. Bir kan davasının başlama sebebi olan ama hikâyede adı bile olmayan bu cinsiyet tanımlamasında kadın, tıpkı yaşı ilerleyen Ethem Ağa'nın ölmek için basit sebepler olarak gördüğü "bıçak" ya da "ecel" (sıradan) ölüm biçimleri ne ise o, ölüm biçimlerine giden yollardan birini doğuran adı bilinmedik kadın da sadece bir meseledir.

Bu yüzden Kenan Hulusi Koray'ın *Ceylan Sesi* isimli yarım kalan romanında da kadın, şehirli olmasına rağmen cinselliğin nesnesidir. Bu yüzden sapkın duyguların yöneldiği geyikten çok farklı değildir.

Nasıl ki şehirde yaşamasına rağmen şehirleşememiş bir kadın *Ceylan Sesi'*nde kendisini sadece arzunun ya da cinselliğin nesnesi olmaktan kurtaramamışsa, Kenan Hulusi Koray'ın mekânı köy olan hikâyelerinin tamamında kadın edilgen durumda değildir. *Paraşüt* isimli hikâye yaşanılan mekân neresi olursa

olsun, bütün zorluklara ve yalnızlıklara rağmen başarmanın ve ideallerinin cinsiyete mahsus bir durum olmadığının iletisinin verildiği bir metindir. Gözlemci bakış açısıyla yazılan bu hikâyede anlatıcı hiçbir şekilde didaktik bir üsluba ve teorik cümlelere başvurmadan bu mesajı okura verir. Üstelik yeniliklerin, teknolojik değişmelerin karşısında başlangıçta hayretle karışık bir yabancılaşma yaşayan bireyin psikolojisi hikâyenin sonunda düşen uçaktan kendisini kurtaran bir paraşütçünün cesur iradesine dönüşecektir. Çiğdem, sadece sesi köylünün aşina olduğu traktörün sesini andıran uçan makineyi köylerinin hava sahasında köy ahalisi ile birlikte ilk defa görenlerdendir. Muhayyilesinde beliren en yakın göstergeye uygun bir biçimde onların kuş olduğuna kanaat getiren çiğdem jandarma komutanının onların aslında bir uçak olduğunu araba benzetmesi üzerinden yapınca Çiğdem bunları çeken öküzleri sorgulayacak kadar başlangıçtaki noktadan biraz daha uzaklaşarak konuya yabancı hale gelir. Belki bir anlık süren bu geçiş Çiğdem'in aklından gitmez ve uçaklar gitse de o, yüzbaşıya uçakların seslerinin kulağından gitmediğini söyler. Bu meseleyi kendi dünyasında o kadar önemsemiş ve konu ile o kadar özdeşleşmiştir ki gelecekleri zamanı tayin edecek bilgisi olmayınca bu tahmini kuşların mevsimsel göçlerinin takvimiyle kendi kendisine izah etmeye çalışır. Zira elinde ne zaman geleceklerine dair Yüzbaşının geçerler gene geçerler (Koray, 1940: 15) sözü dışında hiçbir şey yoktur. Ertesi yıl da beklemesine rağmen gelmeyen uçaklarla özdeşleşen Çiğdem artık gırtlağından uçak sesinin benzerini çıkararak ellerini kanat halinde açıp onların uçuşsunu taklit etmeye başlar. Birden bire köyde yok olan on iki yaşındaki "kuş çiğdem" köyde kaybolur. 1927 senesinde tayini Eskişehir'e çıkan yüzbaşı onu da yanında götürür. Onu okutur yetiştirir. Sekiz yıl sonra kendisine köyüne gidip gitmeyeceğini soran yüzbaşına köye gitmek istemediğini söyler. Onun aklı uçmakta, pilot olmaktadır. Çünkü yüzbaşı kızların da uçak kullanabileceğini kendisine söylemiştir. Uçak kampına giden çiğdem önce orada iki yıl kaldıktan sonra ilk bröveyi alır. Daha sonra uçabileceğini söyler. Bu konuda da başarılı olan Çiğdem iki hafta sonra memleket turuna çıkacak altı pilot arasında yerini alır. Çiğdem uçakları ilk gördüğü yere Zeytinli tepelerinden Başaltı tarlalarına doğru uçan Çiğdem köyüne geldiğinde daha alçaktan uçmaya çalışır. Bu alçak uçuşlar esnasında motorun durduğunu hisseden Çiğdem, paraşütünü açarak uçaktan atlar. Köylüler şaşkınlık içinde karşılarındakinin "Kuş Çiğdem" olduğunu anlamanın şokunu atlatırken yeni bir uçak gelene kadar "Kuş Çiğdem", köylüye uçağın ne olduğunu anlatır.

Görüldüğü gibi bu hikâyede diğer köy temalı hikâyelerin zıddına on iki yaşında bir kız çocuğunun uçak merakı ve bu merakın onda uyandırdığı öğrenme arzusunun peşine düşme ve bunu gerçekleştirdikten sonra köylüsünün yabancısı olduğu bu teknolojik yeniliği öğrenip, tecrübe edip anlatması durumu söz konusu. Bu hikâyede kadın arzunun, yeri geldiğinde ticaretin nesnesi olmaktan çıkmış, bir yeniliği öğrenip ayrıldığı köye getirmek suretiyle öncü rolü oynamıştır.

Kenan Hulusi Koray'ın ilk hikâyelerinde gördüğümüz ve şiirsel ifadelerle mitleştirilen kadın imgesi yine bir Deniz Kızı olarak yazarın kırklı yılların başında yazdığı metinlerde de yerini alır. Ama bu sefer mitolojinin olağan üstü bir kahramanı olarak değil sadece sayfiyede bir programda canlandırılan bir rol olarak karşımıza çıkar. Kadın kahraman anlatıcının muhayyilesinde bir denizkızı imgesi yahut canlandırdığı rolü ile değerlidir. O rolle olmadığında kahraman anlatıcı için bir mana ifade etmez. Hatta bu rolün dışındaki hayatından kimseye söz etmemek gerekir. Bunun sebebi kendisinin yaşadığı hayal kırıklığının onu denizkızı olarak izleyenlerin de yaşamamasıdır. Bu hikâyede kadın aslında erkekler için kendisine biçilen bir rolün ve değerin nesnesi olarak bu hikâyede yerini alır.

Kahraman anlatıcı, uzun süre denizkızı rolünü canlandıran Mikya'yı görmez.

> Yalnız, daha başka bir gün, bir vapurun güvertesinde Miçya'ya rast gelir gibi oldum. Üstünde bir erkek ceketi, ve sarı saçları ile tam bir tezat yapan masmavi bir boyun bağı vardı. Fakat her nedense Miçya'nın yaşadığına inanmak istemiyordum. Nitekim eve döndüğüm zaman da hiç kimseye Miçya'dan bahsetmedim.
>
> Asfalt yapıldıktan sonra bizim sayfiye ne kadar değişti. (Koray, 1940: 26)

İki defa tekrar edilen bu cümle asfaltın gelmesiyle gelen modernizmin kadına ve onun şahsında aşka bakışı da değiştirdiğini haber verir. Sayfiye değişmiştir. Sayfiyedeki denizkızı sadece bir rolden ibarettir.

Kenan Hulusi Koray hikâyeciliğinin gerçekçilik evresinde denizkızı mitinin kendisini gösterdiği bir hikâye de *Sazlık*'tır. Bu iki hikâyede de yazarın hikâyeciliğindeki lirik anlatımın hâkim olduğu evreden farklı olarak denizkızı miti ya bir oyunda rol olarak yahut da bahsini ettiğimiz *Sazlık* hikâyesinde olduğu gibi kahramanın zihninde bir hayal olarak kendisini gösterir. Kenan Hulusi Koray'ın gerçekçiliğinde gerçeğe bakışın kırıldığı noktadır. Kadın bu iki hikâyede de alabildiğine dünyevidir. Her ikisi de rolünü yahut görevini dünya menfaati için yapmakla beraber bu hikâyede görüleceği gibi tutkularının peşinde sadakatsiz bir

kişiliğe de bürünebilmektedirler. *Sazlık* ahali tarafından "Ali Reis" diye çağrılan bir balıkçının hayatının konu alındığı bir metindir. Ali Reis, yardımcısı ile birlikte sürekli balığa her çıkışında yanında bulduğu eşini kaybeder. Ama hayal dünyasında eşinin döneceğine kendisini öyle inandırır ki aradan uzun zaman geçmesine rağmen hala onun bir denizkızı olarak yaşadığını hayal ederç. Bu sebepten çocukların bile alay konusu olacak duruma düşer. Oysa gerçeğin görünüşü hiç de Ali Reis'in gördüğü gibi değildir.

"Sapancalı Hayriye" diye bilinen karısı evlendiği zaman küçük yaşta olmasına rağmen yaşına göre olgun göstermektedir. Ali Reis'in zihninde canlandırdığı denizkızı Hayriye tamamen dış görünüş olarak gerçeğe uygun bir biçimde gözlemci bakış açısı anlatılır. Bu sayede okur, manipüle olmuş, kırılmaya uğramış zihinsel gerçekle, hayatta temas edilen gerçeği gözlemci bir bakış açısı ile verir. Ali Reis'in zihninden bağımsız kadın gerçeği şu şekildedir:

> Kadın yirmi ikisinde idi. Ve genç yaşına rağmen bir kızdan ziyade bir kadın gibi idi. Yahut alımlı vücudu, iri kenikleri ve alnı onu böyle gösteriyordu. (Koray, 1944: 96)

Karakteri hakkında aldığımız bilgiler de göstermektedir ki kadın burada da sadece ahlaki endişe ile tasvir edilmiştir:

> Kadın bir tropik balığı kadar çıplaktı. Ve hafif sarıya meyyal teni, küçük deniz damlacıkları ile ıslanırsa onu pul pul gösteriyordu. (Koray, 1944: 96)

Kadının dış görünüşü bile verilirken açıklık kapalılık üzerinden tarif edilmesi de bu hikâyede kadının ahlaki endişenin bir nesnesi olduğu göstermektedir.

Hastalık, isimli hikâyede bir doktor için kadın anlaşılamayan bir hastalığın teşhis edilmesi adına denek olmanın nesnesidir. Sadece bu anlamda değil çalıştırılacak bir insan olarak da çalışacağı ortama olan uygunluğunun ve sağlıklı olup olmaması yönünün dikkatle incelenmesi gereken bir biyolojik ve görsel anlamda fiziksel bir nesne gibidir. Doktor hastalığı ortaya çıkmadan bile müstakbel karısı hemşireyi ciddi bir muayeneden geçirip kendi çalıştığı fiziksel ortama uygun olup olmadığına kanaat getirdikten sonra yanına alır. Ancak doktorun bu kararında fiziksel görünümün ne kadar önemli olduğu şu ifadelerde saklıdır:

> Genç kız hakikaten bir selvi kadar zarif ve şehir harcı bir insan kadar da sıhhatli idi. Beyaz bone ve beyaz göğüslüğü ise her şeyden daha fazla gözlerinin maviliğini açıyordu.
>
> İlaçlar, maroken koltuk, yazı masaları ve doktorların muayene odasına bitişik büyük bir kütüphane, kitaplar ve diğer büyük eşya arasında bu harikulâde teferruata o kadar yakışıyordu ki adeta

hiçbir çiçeğe ve tezyinli herhangi bir şeye lüzum kalmamış gibiydi. Hastalar doktordan daha ziyade onun yüzünde bir iyiliğin ilk itminanını buluyor, genç kız bakımlı bir bahçede biten ince bir nebat hissini veriyordu.(Koray, 1944: 108)

Bu ifadelerde genç kızın özenle (!) seçildiği anlamının dışında "ince bir nebat" a benzetilmesi de zihniyet bakımından hem doktorun hem onu gören hastaların hem de anlatıcının kadına bakışını ele vermesi açısından önemlidir.

Kenan Hulusi Koray, ister bir sosyal problemi olsun, isterse birey merkezli meseleleri olsun, işlerken çok fazla didaktizme girmez. Sadece bir gözlemci edasıyla hadiseleri gözler önüne serer. Bu bağlamda *Deniz Banyosunun Hakikî Fiatı* isimli hikâye kadına yaklaşımı ele alırken ortaya koyduğu tezatlarla bu yaklaşımdaki problemi ele alırken bunun yanlış olduğunu yine açıkça didaktik bir üsluba düşmeden anlatır. Ancak aynı temadaki diğer hikâyelere nazaran ortadaki yanlışın yanlışlığını bu tezatlar yolu ile ima eder. Bu hikâye de denizde ve plaj ortamında geçen bir olayı ele alır. Burada kadını denize özlem duyan bir birey olarak görürüz. Ayrıca hikâyede farklı bir flört anlayışını da görmekteyiz. Flört kelimesi biri ile çıkma yahut sevgili olma anlamından ziyade vakit geçirilen kişiler bağlamında kullanılmış izlenimi verir. Bir taraftan da "flörtler"in hikâye kahramanının ismini tam telaffuz edememeleri düşünüldüğünde ve yeni bir sezon başında aynı kişilerle flört ihtimalinin tekrara düşme olarak hikâye karakteri açısından algılanması göz önünde bulundurulduğunda aslında var olan bir dejenarasyon değilse bile kadın erkek ilişikilerine bakış açısındaki algının yansıtılmasıdır:

Bunlar Süzan'ın flörtleri idi. Geçen seneden tanıdığı moda delikanlıları… Halbuki bu sene? Hayatımızda tekerrür hiçbir zaman iyi bir şey değildi. Hem de bakınız kendisini nasıl çağırıyorlar.

- Suzan!

Yani "S" ile "Z" harfleri arasında koca ve kalın bir "U"!.. Halbuki: _ Süzan! Yani "S" ile "Z" harfleri arasında koca bir rüzgâr tesiri bırakacak kadar ince bir harf… Bir "Ü" harfi ile; Süzan! Yani flörtlere her şeyden evvel bunu öğretmek lazım! Diye düşündü…(Koray, 1944: 138)

Kendisi ile flört edenler yahut vakit geçirenler henüz Süzan'ın ismini doğru şekilde telaffuz edemezken neden flört etmektedirler? Ona dair Moda delikanlılarının dikkatini çeken nedir? Bunu yine kendisiyle flört etmek isteyen bir delikanlı ile diylogundan anlamaktayız. Ancak bu diyalogdan gerekli anlamı çıkarmak için delikanlı ile diyalogları başlamadan önce hikâyede verilen, Süzan'ın elinde bir kitap

olduğu ve bu kitabı okuduğu ayrıntısından bağımsız bir okuma yapılmamalıdır. Diyalog da başlangıçta kitap merkezli imiş izlenimi vermektedir:

> Birden bire yanında bir ses işitti:
>
> - Bonjur Matmazel Süzan. Acaba ne okuyorsunuz?
>
> Süzan kısaca:
>
> - La Rebelle! Dedi.
> - Ümit ederim ki bir deniz romanı olacak. Demek ki Marsel Tiren'i beğeniyorsunuz? Ben ise İngiliz müellifleri tercih edeceğinizi umardım. Fakat bu mayo cidden nefis!..
>
> Süzan:
>
> - Ya!... dedi. Fakat sırtım çok kapalı değil mi?
>
> Delikanlı:
>
> - Bir defa kalksanız! Dedi. (Koray, 1944: 139)

Bu diyalogda *R.B.K Pansiyonu*'na benzer derinlikli ve edebi bir konuşma göremeyiz. Zaten mevzu da kitao değildir. Muhitinde "İngiliz Süzan" olarak anılan Süzan'ın mayosu, delikanlının onunla birlikte denize girme arzusu ve atrfaındakilerle Süzan'ın burun estetiği üzerine sohbetidir. Kimileri onun ismini doğru telaffuz edemezken kimileri okuduğu kitabı "İngiliz" lakabı ve mayosuyla ilişkilendirecek sığlıktan öteye değerlendiremez. Bu diyalogdan önce bir iç konuşma olarak verilen Süzan'ın denize ve yaylalara dair derinlikli düşüncelerinden kimsenin haberi yoktur. Onun dış görünüşüne dair bu yoğun ilgi onun denize girmeden annesinin yanına geri dönmesine sebep olur. Süzan dışrıdan gözlemleyip hayran kaldığı denize giremez, etrafındakiler ise onun iç dünyasına girecek derinlikte değildirler. Bu sığlık isminin dahi yanlış telaffuz edilmesinin yegâne sebeplerinden biridir. Kadının adı vardır ama o da yanlış tekaffuz edilir. Oysa biraz sonra kadın teması etrafında inceleyeceğimiz *RBK Pansiyonu* kadın algısı bakımından da kitap ve içerikleri bakımından da daha derinliklidir.

Kenan Hulusi Koray hikâyelerinin korku-cinayet temalı olanları ve realizme evirilen süreç içine dâhil olanları arasında ecnebi ve de ecnebi kadın karakterindeki çeşitliliğe en çok rastladığımız en uzun hikâyesi *R.B.K. Pansiyonu*dur. Açılımı Rus Büyük Köşk, anlamına gelen pansiyonu Rus aile Gribaşoflar idare etmektedir. Kahraman anlatıcı bir başka pansiyoner Madam Zoya isminde bir başka pansiyonerin referansı ile pansiyona gelir. Ancak pansiyonda kalanlar sadece Ruslar değildir.

Pansiyon farklı milletlere mensup müşterilerin gelip kaldığı bir yerdir. Kahraman anlatıcı bir hikâye yazarı sıfatıyla pansiyona gelenler arasındadır. Bir diyalogda Beyaz Rusların ve Rus mültecilerin ilgi alanına girdiğini bu hikâye içerisinde öğreniriz. Bu bilgi Bize Kenan Hulusi Koray'ın konusu Ruslar olan özellikle de Beyaz Ruslar olan diğer hikâyeleri hakkında da bilgi verir. Bu durum Wiiliam Randall'ın dikkat çektiği ve yukarıda bahsini ettiğimiz "özyaratım" tanımlamasının da en önemli örneklerinden biridir. Bu ilgi yazarla Gribaşofların kızı Anuçka ile aşk düzeyinde bir ilişki yaşamasına da sebep olur. Anuçka diğer hikâyelere nazaran yazarla edebi konularda fikir alışverişi yapacak seviyede edebiyatla ilgilidir. Çekiciliği ve entelektüel mizacı itibariyle kendisine âşık olan kişiler karşısında aşk duygusunun öznesi olma durumu bazen kendi çağına göre modern bir aşk tanrıçası olarak algılanacak düzeye kadar çıkar. Öyle ki sevgililerinden biri olan daha doğrusu ona olan hayranlığı diğer aşıklarınkinden çok farklı olan elli yaşlarındaki Profesör Gizep, Anuçkayı, yaptırdığı cevizden bir masa üzerine çıkararak karşısında secde eder. Gizep için Anuçka'nın bedeni, önünde ayin yapılacak bir "mabude" bedenidir. Kadınlara karşı çok da ilgili olduğu söylenemeyecek olan Kuzey İtalyalı Luka'nın ilgisini çekebilmiş, Yunan bir delikanlıyı görünürde sevgili olarak değil de bir yakın arkadaş olarak kendisine bağlayabilmiştir. O, her kesimden insana ilgisi yönünde cevap verecek seviyede bir anlamda erkekler için ideal bir kadınlık ve çekiciliğe sahiptir. Nihayetinde edebiyatçı bir kimliğe sahip kahraman anlatıcının ilgi alanı olan edebiyat konusunda da sohbet edebilecek düzeydedir. Zaten yakınlıkları da hep bu alanda gelişir ve biter.

Müşterilerinden Yahudi bir aile etrafında Yahudiler, özellikle Rus madamın gözünden, madrabaz, pazarlıkçı ve pis olarak tanıtılır. Ancak bu ailede genç bir kadın olan matmazel Fortune da haklarında çok da iyi bir intiba olmayan bu aileye mensup olmasına rağmen edebiyata dönük yanı, çok okuyan bir kişiliği olmakla beraber, kendi mensubu olduğu topluluğun özeleştirisini yapabilecek derecede de feraset sahibidir. Nasıl ki Rus Anuşka mensubu olduğu aile/milleti aşmış bir karakter sergiliyorsa, matmazel Forune da ailesini aşan özelliklere sahip bir kadındır. Yahudi edebiyatı ve tarihiyle olan ilgisi u durumu doğrulamaktadır.

Bir Beyaz Rus hikâyesinde ise yazar anlatıcı girişi yine kendine has sohbet havasında veya meddah anlatıcı üslubuyla okura değil de bir dinleyici kitlesine seslenir gibi Beyaz Rusların Sosyal hayat standartları üzerine duyma dayalı

genel kanaatlere ayırır. Çörni ve annesi Zinoşka da Kırım'dan gelen diğer Beyaz Rus mülteciler gibi yerleştikleri yere serecek bir battaniye, yorgan yahut yatağa bile sahip değillerdir. Zinoşka hayatını, hayat kadını olarak kazanmaktadır. Kahraman anlatıcının yalılarına pansiyoner olarak taşındıkları günden beri, Çörni güzelliği ve etkileyiciliği ile yazarın dikkatini çeker. Çörni'nin yazarı etkileyen bir yanı da yalılarında Rus mültecilerle birlikte eğlence tertip ettikleri esnada Çörni'nin o gece söylediği şarkı sayesinde fark ettiği müzisyen tarafıdır. Çörni'nin müzisyen olarak idealini gerçekleştirmesi için her fedakârlığı yapan kahraman anlatıcı Çörni'yi yurtdışına gönderme konusunda muvaffak olur ama evrakta bir hata yüzünden bir mülteci olarak yurt dışına gidenler Türkiye'ye geri dönme şansını kaybederler. Kahraman anlatıcı ile hiç değilse Bükreş'te buluşmaya sözleşirler. Bu hikâyede de yazarı etkileyen ecnebi kadının sanatçılığı ve gülümsemesidir. Yine bu hikâyede de geldiği milli yapının fertlerinin olumsuz özellikleri aksine meziyetleriyle ön plana çıkan bir kadın daha doğrusu sevgili karakteri ile karşı karşıyayızdır. Kötü yola düşmüş annenin zıddına yirmi yaşını geçmiş her yüreğin içini ısıtacak eller ve gülüşlerle bir müzisyen, üstelik asker bir babadan ve düşmüş bir anneden olma müzisyen bir kadın karakteri. Kenan Hulusi Koray, sevgilinin ecnebi olduğu hikâyelerde genelde aile ve milletleri hırpalarken aşkın nesnesi olan kadınları nitelikleri ve meziyetleri ile resmeder. Bunu yaparken anneden bahsetmeyen ve sürekli Zinoşka söz konusu olduğunda, yazarın ondan daha sonra bahsedeceğini hatırlatan ifadesinin tekrarı adeta metinde biçimsel olarak ritmi sağlayan bir ifadeye dönüşür.

Kahraman anlatıcının Berlin'de gerçekleştirilen 1936 Olimpiyatları'nda yaşadığı anıları ihtiva eden kendisinin de bir sporcu sıfatıyla orada bulunuşunu ve oradaki çapkınlıklarını anlatan bir hikâyedir. Anlatıcı söze sosyolojik karşılaştırmalarla başlar. Bu karşılaştırmaların sembolleştiği mekânlar yan yana sıralanan üç pavyondur. Türk ve Çin pavyonu arasında yer alan Amerika pavyonu etrafındaki analizde, Türkler daha bireyci, Çinliler Amerikalılara göre daha statik, Amerikalılar ise eğlencenin ve hareketliliğin olduğu her yerde dinamik yönleriyle dikkati çeken bir topluluktur. Bu dinamizm onların iletişim yönünü de aktif kıldığı için kahraman için çapkınlığın hedefi veya nesnesi haline gelirler. Amerikalı kadınların bu yönü anlatıcı kahraman için sadece çapkınlığı kolaylaştıran bir itkidir. *Olimpiyat Bebekleri* hikâyesinde kadın söz konusu olduğunda aşktan ziyade

çapkınlık ön plandadır. *Kıllı Maymun*'da Hintli sevgili ya da eş, bir hayvana olan bağlılığını bırakmayacak kadar bencil bir kişiliğe sahiptir. Bu durum onun kocasında maymuna karşı saplantılı bir kıskançlık duymasına sebep olur. *Güzel Bir Kadın* hikâyesinde kadın, tarla metaforu etrafında ticari bir meta olarak sunulur. Alman kadın, Ani ile kahraman anlatıcı arasında geçen diyalog, Ani'nin (Anlatıcının aktardığı bilgiye göre: Tarla, anlamına gelmektedir.) fiyatı üzerindendir. Otuz yaşlarındaki Ani'nin güzelliği, fiyatıyla orantılıdır. Alman-Yahudi asıllı olan Doktor Popen'in karısı daha baskın bir karakter olarak hikâyede kendisini gösterir. *Altı Sene Evvel* isimli hikâyede kahraman anlatıcının 1934 yılında Kiev ve Harkov'a giden arkadaşının izlenimleri etrafında Rus kızlarındaki bedensel değişimin karaktere de sosyolojik olarak nasıl yansıdığını görürüz. Dış özellik geliştikçe karakter ve bazı erdemler zayıflar. Bu bağlamda, metinden, bedensel özelliklerin ruhsal özelliklerle ters orantılı olduğu iletisini alırız. Bu hikâyede okuyucu, Rus kadınlarında eski asaletin kalmadığı haberini bir otelciden öğrenirken bunu Rus Viyera'nın şahsında tecrübe eder. Benzer durumu *Küçük Yalanlar* isimli hikâyede yine kahraman anlatıcının ağzından aktarılan bir olaydan anlarız. Bir Leh kadını Varşovalı İrena, Varşova'da aktarma yapacak olan trenlerdeki yolcuları avlamaya çalışan bir hayat kadınıdır.

Tasula isimli hikâyenin ana karakteri Yunanlı Tasula'dır. Hikâyede mekân bir sayfiye yani yazlıktır. Başkarakter Tasula'ya gelmeden önce şunu ifade etmek gerekir ki bu hikâyede kadına bakış da kadının seyirlik bir nesne olarak görülmesi şeklinde belirir. Her mevsim bir genç kız delikanlıların gözdesi olur. Yazar hikâyenin girişinde bu durumu her genç kızın delikanlılar tarafından yıldız yapıldığı ifadesi ile anlatır. Yine hikâyenin serim kısmında plaj betimlemesinde yukarıdaki kadına bakışı daha net bir şekilde görürüz:

> Plaj, bütün plajlar gibi pazardan başka her gün sayfiyenin bütün kadınlarını orada bulabilirsiniz. Ayaklarında şort, üzerlerinde sırtı açık bir bluz yahut mayoları ile yüzükoyun uzanarak kumda yatarlar ve denizde cins bir balık gibi, bir bıçak sırtı mesafe ile yanınızdan geçmesini bilirler. Pazar günü ise yalnız kocaları denize girer onlar da plajın küçük gazinosunda başka günler bekar delikanlıların kendilerini seyrettikleri yerde pazarın zevksizliğinden, kalabalığından konuşur, esnerler… (Koray, 1944: 114)

Hikâyenin giriş kısmında ifade edildiği gibi sayfiyede bir muhallebici dükkânı olan mütedeyyin bir kişiliğe sahip olan Hasan ustanın dükkânında çalışmaya başlayan Tasula, sayfiye delikanlılarının o mevsimdeki yıldızı olur. Tasula'nın

Yunanlı bir sarışın olduğunu kadını görselliğin ve buna bağlı olarak cinselliğin bir nesnesi olarak gösteren şu diyalogdan anlıyoruz:

- Aman, dediler, muhallebici Hasan'daki pilici gördünüz mü?
- Nasıl piliç?
- Sorma azizim, bir Rum kızı, şeker!
- İsmi ne imiş?
- Tasula! Bayan Tasula! (Koray, 1944: 115)

En son "Bayan Tasula!" ifadesine gelene kadar sayfiye delikanlılarının ağzında Tasula, "piliç" ve "şeker" kelimeleri ile hazzın bir nesnesi şeklinde tarif edilir. Yukarıdaki diyaloga benzer bir diyalog daha örneklendikten sonra gelen başka bir diyalogda muhallebici Hasan'ın mülümanlığına bunu konduramayan bir yorumun olduğu diyalog gelir. Hasan'ın bir yabancı kadını çalıştırması mı, bir genç kızı çalıştırması mı yahut bir kadına iş vermesi mi? Onun Müslümanlığına yakıştırılamamaktadır? İşte bu kısım belirsizdir. Hepsi de mümkün olabilir. Ahali onun çalıştırılmasını Müslümanlığa yakıştıramaz ama kendileri üstelik, eşlerini, nişanlılarını, sevgililerini unutup onu seyretmek için muhallebici dükkânına gitmeyi kendisine yakıştırır. Zira Tasula, sayfiyeye geldiği günden itibaren plaj boşalır, muhallebici dolar. Burada kadın gerçeği açısından asıl vahim olan kendilerine karşı bu yanlış algıyı yani sadece cinselliğin ve seyirliğin bir nesnesi olarak görülüp günü geldiğinde görsellik açısından kendilerinden daha üstün biri yüzünden yüz çevrilmeyi yadırgamayan kadınların durumudur. Oysa onlar da muhallebiciye geldikleri zaman sevgililerine, kocalarına veya nişanlılarına tepki verecekleri yerde Tasula'ya konumunu hatırlatmak, onu aşağılamak ona haddini bildirmek yoluna giderek her şeyden önce kendilerine karşı saygısızlık yaparlar. Aslında burada her ne kadar olayların merkezinde Tasul olsa da eleştirinin nesnesi Türk kadınlarıdır. Bu kadınlar için de en vahim olanı: Tasula'nın "drahma"sını biriktirdikten sonra istediği erkekle evlenmek için sayfiyeden gitmesinden sonra erkekleri sorgulamak yerine onun gidişine sevinmeleridir. Oysa hikâyenin başında ifade edildiği gibi her yaz mevsiminde delikanlılar için bir "yıldız" söz konusudur. Kadınlar ise bir olguya üzülmek yerine bir olayın bu şekilde biten sonucuna sevinirler.

Toplumda kadına fiziksel görünüşü ile değer vermenin ve bu bağlamda cinsel bir figür olarak görülmenin yansıtıldığı hikâyelerden biri de *Oda Hizmetçisi*'dir. Otel

ve bekâr erkek imgeleri etrafında verilen bu algı, otel denilen sosyal yapı içerisinde kadına karşı toplumsal algıyı yansıtır. Bunu şu paragrafta görmek mümkündür:

> Vakitlerinin birçoğunu seyahatlerde geçirenler bilir; başınızı dinlemek, biraz temizlenip yıkanmak için girdiğiniz her cins otelde küçük de bir arzunuz vardır. Bir iki kadın görmek. Ve en azı oda hizmetçinizi bastırmak. Buna muvaffak olabilir misiniz? Şüphesiz… Fakat bunu bile otel sahipleri bir hileye başvurmuşlar: fam dö şambrları mesai müddetlerini doldurmuş kadınlardan intihap etmişlerdir. (Koray, 1944: 123)

Tasula hikâyesini düşündüğümüzde, gözün seyirlik nesnesi olarak görülen kadın algısı hususunda bir adım daha ileriye gidilmiş bekâr erkekler için arzunun giderilmesi söz konusu olduğunda yeri geldiğinde bunun gerçekleştirilmesi için "bastır"ılabileceği, bunun da çoğu zaman amacına ulaşmakla sonuçlanabileceği ifade dilmiştir. Bu hikâye kadın algısının tamamen cinsel arzunun giderilmesinin nesnesi olmaya evirilmekle kalmamış onun tercihi sorulmadan bu arzunun gerçekleştirilmesinin sıradan bir çapkınlık şeklinde sunulması yoluna gidilmiştir. Bu açıdan bakıldığında kadının cinsel bir nesne olarak görülmesinden öte ona tecavüzü meşrulaştıran "bastırma" ifadesi kadın algısı açısından sorunlu bir ifade biçimidir. Hikâyede olayın akışı içerisinde oda hizmetçilerine bu bakıştan dolayı bir hile ile müşterilerin bu arzuları kullanarak amaçlarına ulaşmadan ama ulaşabileceği arzusu ile onların otelde kalmasını sağlamak bir anlamda bu düşüncedeki müşteriye karşı bir intikam gibi görülmesi de aldatıcı bir durumdur. İşletme sahiplerinin oda hizmetçilerinin bu şekilde bekâr müşteriler tarafından algılanmasını kırkmak yerine onları bu algıdan istifade için kullanmak da başka açıdan sıkıntılı bir durumdur. Bu da emeği ile çalışan bir işçi sınıfına mensup kadını hem hile aracı hem de ticari bir meta olarak görmenin bir eseridir.

Türk kadınlarının en belirgin şekilde eleştirisi yapılan iki hikâye vardır. Bunlardan birisi *Aşk ve Otomobil* ve diğeri de *Astragan Manto'*dur. Hikâyelerin kahramanları Berrin için de Semuş için de arzu edilen otomobile binmek yahut bir kürkü giymek için aşk duygusu ve insanlar sadece bir malzemedir. Hayatlarının merkezinde, lüks, gösteriş ve eğlence vardır. Her ikisi de özenti tiplerdir. Sadece kendileri değil Berrin ve Semra'nın çevreleri de benzer özelliklere sahiptir. Onlardaki bu gösteriş duygusunu tetikleyen de bu çevredir. Semra ismi "demode" olduğu için çevresi ondan Semuş diye bahseder. Berrin nişanlısının kendisini opel marka araba ile almasını merakla beklerken plajdakş arkadaşları da hazırdır.

Genel olarak Kenan Hulusi Koray'ın eserlerinde kadın teması kronolojik yönü ve Kenan Hulusi Koray'ın tahkiyesinin gelişim sürecine bağlı olarak gösterdiği değişim: kadının tanrısallıktan dünyeviliğe, aşkın nesnesi olmaktan cinsel cazibe yönü güçlü bir insan olmaya doğru evirilir. Kadının bir hikâye kahramanı olarak kemal noktada sekülerleştiği hikâye *Aşk ve Otomobil*'dir. Aşkta nesne durumunda olsa evliliğe giden yolda kendisine âşık olan Ziya'yı değiştirme kudretine sahip olan on yedi yaşındaki Berrin Morkaya, arzu ettiği bu değişimin öznesidir. Yaş bakımından dengesiz bir aşk ve evliliğin işlendiği hikâyede Berrin'in otomobil, hız ve gösteriş tutkusu bu aşkın sonu olur. Berrin Morkaya Kenan Hulusi Koray'ın kadın temalı hikâyeleri düşünüldüğünde kendi dönemi içerisinde snop kadın tipinin baş kahraman seviyesinde işlendiği bir hikâyedir. Bu hikâyenin dışında temelinde maddi kaygı olmasa da doğrudan cinsellik olması itibariyle kadına olan ilginin yine maddi bir nedene bağlandığı hikâyeler arasında *Bir Otelde Yedi Kişi'*yi saymak mümkündür. Burada kadına duyulan ilgi madam Korpof etrafında tamamen cinsel temellidir. İlgi noktaları: mavi kısa don, tabanları güzel kokan ayaklar ile kalın ve uzun bacaklardır. Aynı hikâyede genç aktör ve genç bir sarışın kız arasında yaşanan aşkta da cinselliğe rastlanır. Delikanlının odasındaki belden aşağıyı tasvir eden figürler ve çiftin gizli buluştukları yerde soyunup denize girmeleri bunun kanıtıdır. Ama aktörün âşık olduğu genç kızın sarışın, benzi soluk ve sonunda ölüme götüren hastalıklı hali bize Servet-i Fünun'daki hastalıklı kız figürlerini hatırlatır.

Sosyal statü ya da aidiyet bakımından ele alındığı zaman kadın, kırsal kesimlerde ait olduğu, soy ya da ailenin maddi imkânlarına göre değer kazanırlar. Eğer kadın bir ecnebi ya da azınlık olarak Kenan Hulusi Koray'ın hikâyelerinde yerlerini alıyorlarsa ait oldukları millet, aile ya da ebeveynlerinden en az biri sosyal açıdan problemlidir. Hayat kadını, mültecilik veya cimrilik gibi sosyal yönleriyle ele alınan ecnebilerden olan ama kahraman anlatıcı karşısında aşkın nesnesi yahut öznesi konumunda olan kadın, ait olduğu, millet, aile veya ebeveynin zıddına daha olumlu özellikleriyle karakterize edilir. Ensar Kesebir'in konu ile alakalı tespitlerinden yola çıkarak (Kesebir, 2015: 54-62) ecnebi kadınlara göre Koray'ın hikâyeleri şu şekilde tasnif edilebilir:

3.2.2. Köylülük

Köy yaşamı ve köylüye yöneliş sadece Kenan Hulusi Koray'ın değil şairinden öykücüsüne ve romancısına varana kadar Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren edebiyatçıların üzerinde durduğu sosyolojik bir gerçekliktir.

Tanzimat döneminde tematik anlamda türünün ilk örnekleri olan *Bahtiyarlık, Bir gerçek Hikâye* ve *Karabibik* gibi hikâye ve romanlardan bugüne köy edebiyatı geniş bir kütüphaneye sahiptir. Her ne kadar bu bölümde Kenan Hulusi Koray'ın köy temalı eserleri üzerinden onun edebi perspektiften köye ve köylüye yaklaşımını ele alacak olsak da edebiyat tarihi söz konusu olduğunda "köy edebiyatı" söylemi ayrı bir edebi tür gibi ya da bir kategori gibi değerlendirilmektedir. Oysa malzemesi insan olan edebiyat için yerleşim yerine göre bir tanımlamaya ya da kategorize etme yoluna gitmek ne kadar doğrudur? Bu bir anlamda edebiyata bakış açısıyla da yakından ilgilidir.

> Edebiyatın malzemesinin insan ve onunla ilgili durumlar olduğu kabul edilirse, insanî gerçekliği coğrafî bir kimlikle ifade etmenin, bunu bir edebî tarz haline getirmenin edebiyatın özüne aykırı düştüğü söylenebilir. Dahası romanın konusu yapılan her nesne ve duruma göre romanı adlandırmaya çalışmak da pratik olmadığı kadar, doğru da değildir. (Kaplan, 2002: 275)

İnsan insani ilişkileri bakımından ve topluma dönük yanı itibariyle sosyal bir varlık olduğuna göre ona dair sosyal gerçeklik de edebiyatın konusu olabilir. Bu anlamda sosyal gerçekliğin bir parçası olan köy ve köylüye dair edebiyat Tanzimat'tan beri vardı. İşi bir edebi hareket noktasına taşıyan köy enstitüleri oldu. (Kaplan, 2002: 275) Bu gelişmelerden anladığımız: Edebiyatta bu şekilde kendisini gösteren "köy edebiyatı" hareketi konjonktürel bir durumun sonucudur. Bu sebeple konjonktürde görülen değişimler bu hareketin seyrini de değiştirmiştir. Bunu 1970'lerden sonra yükselişini sağlayan şartların zayıflaması bu "hareket"e olan ilgiyi de zayıflatır. (Kaplan, 2002: 277) Oysa bu verilerden anladığımız kadaıyla zayıflayan köyü ve köylüyü konu alan edebi niteliğe sahip eserler değil, bizatihi konjonktürel "köy edebiyatı"nın kendisidir. Bu anlamda Kenan Hulusi Koray'ın köy temalı eserlerini anlamak için ve bu eserlerin farkını ve edebi niteliğini daha iyi kavrayabilmek için eserlerin bu temadaki incelenmesine geçmeden önce "köy edebiyatı" na getirilen eleştirilere dikkatleri çekmekte fayda var. Bu konuda getirilen eleştirileri şöyle özetleyebiliriz:

> Türk romanında uzunca bir süre kendinden söz ettiren uygulamaları ile pek çok tepkilere neden olan köy romanına yöneltilen eleştirileri tek bir noktada toplamak mümkündür. O da romanda ele alınan konular, kişiler ve bunlarla ilgili düşünce ve görüşlerde neredeyse kimi zaman aynı kimi zaman da birbirine benzer şeylerin

> anlatıldığıdır. (…) Köy romanları ve romancılığı işlediği konular ve bunlar içinde yer alan kişi kadrosu kadar, roman tekniği açısından da sorgulanmaya açık bir romancılık anlayışıdır. Elbette her biri başlı başına bir edebi şahsiyet olan yazarları, her konuda organik bir anlayış ve uygulama içinde görmek doğru olmaz. Ancak roman türünde ortaya konan edebî ürünlerin birbirine benzer ve kimi noktalarındaki ortak yönlerinden hareket edilerek, köy romancılığının karakteristik özellikleri tespit edilir.(Kaplan, 2002: 278)

Bu yönde ortaya konulan roman ve hikâyelerde ortak nokta köylünün maddi kaygılarıdır. Kurgudaki çatışma sürekli "güç" etrafında şekillenir. Güç dağılımı dengesizdir. Amaç ya bir çıkar yahut maddi bir kaygıdır. Bu tür anlatılar genellikle tezli özelliğe sahiptir. Öyle ki yazar ya da yazarın sözünü emanet ettiği anlatıcı kahraman ya da idealize edilmiş tip okura kendi düşüncesini dayatır. Bu da okuru dikkate almamak anlamına gelir. Bu bağlamda sentezci yazarların başında: Ahmet Mithat Efendi, Mizancı Murat, Halide Edip Adıvar, Reşat Nuri Güntekin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Peyami Safa gibi isimler gelir. (Kaplan, 2002) Bunlara ilk dönemi itibariyle Sadri Ertem'i de dâhil etmek mümkündür. Bu görüş ve tespitler ışığında Kenan Hulusi Koray'ın köy temalı hikâyelerine bakıldığında maddi kaygıyı, çıkarı konu alan ve güç mücadelesi etrafında şekillenen hikâyeler yok değildir. Bunlar arasında *Çalınan Tarla, Tarlaya Çevrilen Su, Kemahlı Değirmenci, Yol Amelesi, Şart Olsun Kilosu Seksene Geldi, Eller Yukarı, Otuz Kuruş'a Yatak, Karyola, 700.000 Dolarlık İncil, Satılık Kısrak, Bir Paket Sigara, Bir Aşk Hikâyesi* gibi hikâyeler sayılabilir. Ancak Kenan Hulusi Koray'ın bu alanda farkını ortaya koyan bazı noktalar vardır.

Koray'ın, yukarıdaki hikâyeler de dâhil olmak üzere, köy temalı hikâyelerinin hemen hemen hepsinde çatışma maddi kaygı, çıkar odaklı mücadeleler ve güç mücadelesi de söz konusu olsa, *Şehir Kurtaran Tencere* dışında çoğu zaman okura ders verme yoluna gidilmez.. Pek çok hikâyesi ve tamamlanmış tek romanı Osmanoflar romanı da dâhil olmak üzere anlatı tekniği ve hikâye yapısı müsait olmasına rağmen hamasi ya da didaktik bir dil kullanmaz. *Bir Aşk Hikâyesi*'nde güç dengesi ve maddi varlık düşünüldüğünde bu unsurlara yenilen tarafların bu sebeple başkaları ile evlenmeleri sonrası çocukları arasında başlayan aşk, gücü, çıkarı ve maddiyatı yener. Çünkü güç dengesi değişmese de zihniyet değişmiştir. Çerçeve yapıda hikâyelerinde araya girse bile ortaya koyduğu düşünceler evrensel ya da bireysel kaygılar etrafında şekillenir. Bir tezi bir ideolojiyi dayatmaz. Ama Kenan Hulusi Koray'ı tezli roman ya da hikâye yazan diğer yazarlardan ayıran en önemli husus, onlarda olmayan konulardan ve açılardan köye ve köylüye bakabilmesidir.

Aşağıdaki incelemelerde de görüleceği gibi Kenan Hulusi Koray, köye ve köylüye sadece, güç çatışması ve maddi çıkar etrafında değil din, kültür ve bilim açısından da yaklaşır. Batıl inanışlar karşısında ders vermeden bilimsel verileri kullanır. Köylüyü ve inançlarını incitmeden ve sorgulamadan ortada olan garipliklerin "belki bir illüzyon" olabileceğini sezdirir. Teolojik anlamda kendisini gösteren inanışların *Şehir Kurtaran Tencere*'de olduğu gibi tarihsel nedenlerini ve mezhepsel kaynaklarını coğrafya bağlamında okura ona üst perdeden bakmadan verir. Koray'ın bir Batıl inanışı anlattığı bu hikâyenin daha giriş kısmında o inanışın kaynağını görürüz. Hikâyenin girişi Şiilerin sekizinci imamlarından olan "İmam Rıza"nın türbesini tasvirle başlar. Yine aynı giriş kısmında türbede yatmakta olan İmam Rıza'ya yalvaran meskensiz ve zora düşmüş zavallı insan türbenin demir kapılarını mesken tutar. Gecede türbenin muhitinde kalırlar. Türbenin bir önemli özelliği de bu muhite ya da sınırlar içine giren hiçbir suçluya ilişilmemesidir.(Koray, 2013: 83) Adeta bölge bu inanışa mensup anlayış tarafından haram kılınmıştır. İç hikâyenin Azeri bir anlatıcıya emanet edildiği bu çerçeve yapıdaki hikâyede yöre halkının inancı hakkında bilgi aktarım işi de bu anlatıcıya emanet edilir. Ondan aldığımız bilgiye göre de Meşhed halkının çok itikatlı ve mucizeye yani olağan üstülüklere inanan bir topluluk olduğunu öğreniyoruz. Rusların Meşhed'i işgal ettikleri sırada gelişen olayları anlatan bu hikâyede Meşhed'e top atmayan Rus askerinin girdiği yöre halkının itikadı hakkında bilgi sahibi olduğunu bu sebeple bu itikadın böyle bir askeri müdahale durumunda halkın mukavemetini güçlendirebileceğinden dolayı bu yola başvurmadığını anlıyoruz. Rusların Meşhed'i kan dökülmeden almak için buranın kanaat önderi pozisyonunda olduğunu anladığımız müftüyle anlaşmak için bir subayı göndermesi sonucunda gelişen garip bir olay işgali durduruyor. Müftü ile görüşmeye gelen subay yerde tahta üzerinde ağzı açık taştan tencerenin kaynadığına şahit oluyor. Müftünün odasında kendi kendine kaynayan tencereyi İmam Rıza'nın kerameti olarak gören subay üstünü bu olağan üstü durumu referans göstererek işgalden vazgeçiriyor. Hikâyenin sonunda çerçeve hikâyenin anlatıcısı sözü alarak bu durumun açıklamasını Hadisenin hakikati ise şuydu"(Koray,2013: 86) diyerek yapar:

> Meşhed Efgan'la Türkmenistan arasındadır. Şehrin şark tarafları dağlık ve kayalıktır. Halk buaralardaki taşlardan bilhassa tencere gibi yemek pişirmeye elverişli mamulât yapmak hususunda istifade ederler. Bu taşlar harareti o derece fazla muhafaza ederler ki, yemek indirildikten sonra uzun bir müddet daha, atında tıpkı bir ateş varmış gibi fokur fokur kaynayıp durur; adetâ insanda bir mucize tesirini bırakırlar. Müftünün tenceresindeki sır da sonradan anlaşılmıştır ama; Rus orduları da Meşhed'e girememişler, bir tencere koca bir şehri Kazak çizmelerinden böylece kurtarmıştır. (Koray, 2013: 86)

Normalde bir köy anlatısında genellikle Batıl inanışlar cahil köylüye hamledilirken güçlü olan kişi ya da kişiler bu inançları ve bunlara mensup insanları eleştiri yağmuruna tutarken onlara üst perdeden öğüt verir bir tavır takınır. Ancak burada anlatıcı olayın perde arkasını aktardıktan sonra bu inanış biçiminin akla ve akla dair ilkelere vurmaz. Hatta bu olayda aynı inanış Rus subayda da kendisini gösterir. Ordunun ileri gelenleri de ordunun tavrını değiştirecek şekilde bu inanışın bir parçası olurlar. Dikkat edilirse hem yerli halk hem de Rus askeri aynı mucizeye inanabiliyorlar. Bu da aslında birtakım evliya veya aziz inancının dinler farklı da olsa, her iki tarafta da bir savaşı etkileyecek güçte olduğunu göstermektedir. Böylece Koray, bazen evliya ya da azizin kimliğinin önemsiz olduğu gerçeğiyle okuru yüzleştirerek bu meselelerin evrensel olduğunu okura hissettirir. Yukarıda alıntıladığımız metin dışında meselenin teolojik tarafına dair herhangi bir didaktik anlatım yoluna gitmez. Sadece yukarıdaki sonuç bölümünden alıntıladığımız metinle olayın perde arkasını okurla paylaşır. Öyle ki Batıl olduğunun hissettirildiği inanışın sebep olduğu olaylar açıklanırken inanışa yahut inanç biçimine dair bir eleştiriye rastlayamayız. Bu da anlatıda her şeyin kendi konumunda değerlendirildiğini göstermektedir. Ancak sosyal gerçeklik olarak şunu da atlamamak gerekir ki özellikle orta ve doğu Anadolu'da köyler üzerine ve oradaki kültür değişmeleri üzerine çalışmalar yapan Mümtaz Turhan, birinci dünya savaşına kadar başlangıçta dinsel ve mezhepsel inanışların davranışların merkezinde olduğunu vurgular. (Turhan, 2016: 62) Bu hikâye göstermektedir ki benzer unsur yani din ve dine dair söylenceler Doğu Anadolu'nun ötesinde yani Rusya'da da ve Ruslar üzerinde de tesirlidir. Kenan Hulusi Koray'ın Köylünün inanç merkezli hayata bakışına ve belli dönemlerde en önemli sorunlarından biri olan kan davasına *Belki Ecel Belki Bıçak* isimli hikâyede bağlarda/bahçelerde nöbetçilik yapan Ethem Ağa'nın başından geçenler sayesinde şahit oluruz. Ethem Ağa kan davasını adeta bir kadermiş, bulunduğu muhitte başına gelen sıradan durumlarmış gibi anlatırken insanın kaçınılmaz kaderi olan ölümünün ister ecel yolu ile yani sıradan bir ölümle isterse kanlısı tarafından öldürülmek suretiyle olsun yine kader kavramının bir parçası olarak görür.

Kenan Hulusi Koray'ın Sınıfsal çatışmanın önemli bir düğüm teşkil ettiği hikâyelerinden biri *Bir Aşk Hikâyesi*'dir. Bu hikâyede Gedizlerden Ali Ağa'nın kızı Ayşe ile Dursunların Ömer'in aşkı anlatılır. Ömer ile Ayşe uzun süredir

görüşmektedirler. Ancak bu gizli görüşme artık bir karara bağlanmalıdır. Ancak hikâyede dikkati çeken bu aşkta Ayşe'nin çok daha fazla ısrarcı olduğudur. Ömer Ayşe'yi alabilmek için kasabaya gidip orada çalışma kararını Ayşe'ye bir buluşmalarında söylediğinde Ayşe'nin buna boyun eğiş nedenini yazar iç çözümleme tekniği ile şöyle verir:

> Başka bir gün olsaydı; belki de Ayşe, Dursunların Ömer'in eliyle dudaklarını kapatacak hiçbir vakit bu ayrılık sesini bile işitmek istemeyecek Ömer'e bir sokulacaktı ki… Fakat, bugün, her nedense Gedizlerden Ali Ağa'nın kızı, Ömer'in dudaklarını kapatmadı. Hele kardeşleriyle kavga ettikten sonra, babasın bir gün ölür ölmez, ikisinin de Ayşe'ye bir lokma vermeyeceklerini düşünüyor; üstelik yabancı tarlalarında yalnız başına gündelikçilik pek de ağrına gidiyordu. (Koray, 1983: 234-235)

Burada şunu hatırlatmak gerekli: Ayşe'nin Ömer'e olan aşkının çıkış noktası maddi kaygı değildir. Çünkü bu anlamda Ömer'den üstün konumda olan Ayşe'dir. Elbette Ayşe'nin öncelikli kaygısı maddi ya da sınıfsal olsa Ömer'i tercih etmez ya da kardeşlerinin önerdiği kişiyi isteyerek tercih eder. Ancak şu da var ki bu aşkın içerisine bile maddi, sınıfsal kaygılar girebilmekte Ali Ağa'nın kızı Ayşe gündelikçi olmaktan ve babaları ölürse kardeşlerinin kendisine babalarının malı ya da parasından pay vermemekten korkmaktadır. Kenan Hulusi Koray'ın bu hikâyesinin birinci dönem hikâyelerine göre farkı aşk gibi bir duyguyu bile bütünüyle lirizme boğmadan sosyal gerçeklikle birlikte verebilmesidir. Ama asıl başarı Ramazan Kaplan'ın yakındığı yazarlar gibi köy gerçekliğini işlerken sadece bunu maddi kaygılara, sınıfsal mücadeleye boğmaz. Zira Ramazan Kaplan'a göre bu tarz hikâyelerde hep güçlü kazanır. Başlangıçta bu hikâyede de durum aynı şekilde görülür. Kasabadan dönen Ömer, para kazansa da Ömer, "sarıları" sayıp tarlaları satın alabilecek güçte olmadığı için onu namı da altını çağrıştıran Sarıların Murat'a verirler. Ömer'in kaçırma teşebbüsü de başarısız olur. Görünürde "sarılar" galip gelir. Yani altın ve güç galip; Ömer mağluptur. Ayşe'nin ruhu ve Ömer'in türkü söyleyen yanık sesinin Gedizler köyünde dolaştığı esnada Kenan Hulusi, kendi ifadesiyle okuru öyle bir düğüme getirir ki (Koray, 1983: 241) hikâyenin kaderi tersi yönde değişmeye başlar. İşte tam da burada bir köyde yaşanan bu aşk hikâyesi ideolojik hikâyelerden farklı bir mecraya doğru akmaya başlar. Gedizlerin Ayşe yıllar sonra mahkemede hâkimin karşısında görülür. Dursunların Ömer'in oğlu Gedizlerin Ayşe'ye âşık olur. Karşı çıkan bu sefer Ayşe'nin oğlanları olur. Bacılarını Dursunların Ömer'in oğluna vermezler. Lakin bu sefer Ayşe devreye girerek Ömer

ile kendi kaderini değiştiremese de kızı ile Ömer'in oğlunun kaderini değiştirir. Bu sefer güç, sınıf ve "sarılar" galip gelemez. Güç, taraf değiştirmiştir. Görüldüğü Ramazan Kaplan'ın getirdiği eleştiriye göre Koray'ın bu hikâyesinde güç her zaman bir tarafa mahsus olmadığı gibi, sınıfsal kaygı aşka her zaman engel olamaz ancak; en saf aşklar da bile üstelik güçlü tarafta olanın bile gelecek kaygısı ve maddi endişesi olabilir. Bu bağlamda hiçbir aşkın duygu maddi endişeden ya da sosyal şartlardan tamamen bağımsız yaşanamaz. Bu da göstermektedir ki Kenan Hulusi Koray sosyal gerçekliği eserlerinde işlerken ideolojik körlüğe düşmemiştir.

Okur, kendisini, *Son Öpüş*'te savaş şartlarının zorluğunun yanında, doğa şartları, kıtlık, jandarma ve eşkıya arasında sıkışan köylünün durumunu düşünürken bir müddet sonrası Oğlak Ömer'in aşkı etrafındaki gelişmelere kaptırır. Ve hikâyenin sonunda sadece Oğlak Ömer'in karısının başına gelen akıbet akılda kalır. Ayrıca bu hikâyede güç dengesi ezen ve ezilen arasında sağlanmaktan ziyade işin içine doğa şartları da girer. Bunlar Oğlak Ömer'in dramını hazırlarken o da köyü ateşe vererek köyün dramını hazırlar.

Sadri Ertem ve "Vakitçiler"in etkisiyle Anadolu ve köy gerçeğine yönelen Kenan Hulusi Koray, Sadri Ertem'in hikâyeciliğinin ilk evresindeki hataya düşmemiştir. O, Sadri Ertem'in ilk hikâyeciliğindeki gibi kurguyu, sosyolojik öğretilere, teorik söylemlere boğarak ders verme yoluna gitmeden gerçekliği olaylar ve şahısların konumu etrafında hissettirme yoluna gitmiştir. O, işlediği köy ve köylü temasını sosyal biçimleri ve o biçimlerin doğurduğu hiyerarşiyi okura olaylar etrafında hissettirir. Bu biçimlerin çakışma ya da çatışmasını bireyin hayatı ve psikolojisi ile okura hissettirmeyi başarmıştır. Bu çatışma kimi zaman bireyin geçim ve yaşam mücadelesi etrafında kimi zamanda aşk teması etrafında kendisini hissettirir. Aşk temasını ele aldığımıza bölümde daha önceleri soyut ve fantastik bir olgu olan aşk Kenan Hulusi Koray gerçekçiliğinde sosyal biçimlerin çakışması ya da çatışması şeklinde gösterir. Şahısların olaylar etrafında durumları bu şekilde verilirken kavramsal olarak köy ve köylü gerçekliği korku temasında genişçe üzerinde durduğumuz bir "müphemiyet" yani belirsizlik üzerinde kendisini hissettirir. Kenan Hulusi Koray'ın hayatı ve hikâyeleri üzerine bir yüksek lisans tezi yazan Başak Güvenç, onun hikâyelerinde önemli yer tutan bu kavrama onun eserlerinde sıkça rastlanan "tuhaf" kelimesi üzerinden değinir. Bu değinme Koray'ın eserlerindeki müphemiyeti somutlaştırma adına önemlidir. O, "tuhaf" kelimesini

sadece *Tuhaf Bir Ölüm* ya da *Tuhaf İnsanlar* hikâyelerindeki gibi başlığa taşımaz aynı zamanda metin içerisinde de sık sık kullanır. Bu kullanım Başak Güvenç'in bahsi edilen yüksek lisans tezinde ifade ettiği gibi merak uyandırmak ya da gerilimi artırmak gibi amaçların ötesinde bir işleve sahiptir.

Bu işlev devrinin modernist anlayışının bakış açısını bir aydın bir hikâyeci gözünden yansıtmaktır. Zira modernizm kendi biçimini vermek istediği atmosferde müphemin yani bilinmezin peşine düşer. Onun için en büyük problem bilinmezdir. Ya o bilinmez ıslah edilir yahut da dışlanır. Bu bağlamda Faruk Nafiz'in han duvarları şiirinde Orta Anadolu'da çıktığı yolculuk, Koray'ın kahramanlarının kasabadan, askerlik yapılan, görev gereği veda edilen şehirden kasabadan köye doğru yapılan yolculuk dönemin entelektüeli için "müphem" e ve ileride karşılaşılacak olan "tuhaf" olaylara yapılan bir yolculuktur. Kahramanlar bu yolcuğun sonunda ya "tuhaf bir ölüm" ile ölürler ya "tuhaf" hislere kapılırlar ya da "tuhaf" olaylara ve insanlara şahit olurlar. Bu olaylar etrafında özellikle köy hikâyelerinde sıkça rastlanan jandarma ise modernizmin kolluk kuvvetlerini temsil ederken eşkıyalar, sahtekâr veya ikiyüzlü ağa tipleri yahut ileri gelenler çıkarları bozulanlara dâhil olmaları itibariyle devrimi temsil eder.

Bir Garip Adam'da, Tokatlı Yusuf, karşılaştığı müphemiyet ve müphem bir tipi temsil eden bir çingenenin kendisine ölümünün bir ağaçtan olacağını söylemesi yüzünden garip bir korkuya tutulur ve bu durum davranışlarında garipliğe yol açar. Sosyal bir görev olarak kendisine verilen koru bekçiliğini hakkıyla yerine getiremeden bir ağaçta asılı şekilde ölür.[1]

*Tarlaya Çevrilen Su'*da müphemiyet iki yönlüdür. Vali'den muhtara giden bilgiler etrafında devlet yapısının hiyerarşisini gördüğümüz gelişmeler içerisinde muhtarın evlatlığının konuşamayacak derecede olan hastalığının yatsı ezanı sonrasında ferahlığa dönüştüğü inancının tuhaflığı karşısında modern yaşamın bir parçası olan teknolojik gelişmelerin ürünü radyoyu köylü kendi kendine konuşan bir kutu olarak garipser. Köydeki sosyal yapıyı sarsan fabrika gibi modern bir yapının yani fabrikanın sayesinde suyun köydeki tarlara çevrileceği haberi muhtarı sabah namazından bile alıkoyar.

[1] Burada "garip" kelimesinin yerine "tuhaf" kelimesi konulduğunda maksat rahatlıkla anlaşılır.

Dört Hanlar'ın Kulaksızı'nda kulaksız Ali, fabrikada yeni çalışmaya başladığında oradaki işçiler tarafından dış görünüşü itibariyle yadırganır. Onu yadırgayan sadece işçiler değil aynı zamanda kasabada evine odun taşıdığı tahrirat memuru da saçını kezse biraz adama benzeyebileceğini söyler.

Mühendisler tarafından "Tarzan" a benzetilen Ali, fabrikada santral dairesine yerleştirilen büyük motora hayran hayran bakarken bu durum umumi müfettişin dikkatinden kaçmaz. Ali karşısında müphemiyet abidesi gibi duran makineyi farkında olmadan bilmeyerek çalıştırır. Bu durumu gören müfettişin telkiniyle komiser, onu o makineden mesul işçi olarak fabrikaya alır. Bu vesileyle Ali içinde bulunduğu geleneksel yapıya rağmen modern yapı içerisinde işçi sınıfında bulur.

Teknolojik değişmeler karşısında köylünün yaşadığı yabancılaşmanın hem sosyolojik hem de birey psikolojisi üzerindeki etkisinin yazarın anlatımda başvurduğu yabancılaşma yöntemiyle verildiği en dikkat çekici hikâyelerden biri de *Paraşüt* isimli hikâyedir. Burada modernizmi temsil eden ve ilk defa semalarında uçan bir "motor" olan uçağı hikâyenin on iki yaşındaki kahramanı Çiğdem'in şahsında köylüye tanıtan jandarma komutanı yani bir yüzbaşıdır. Bu hikâyede yabancılaşma konusu olan sadece uçak değil aynı zamanda köylünün hususiyle Çiğdem'in zaman algısıdır. Çünkü uçağı görene kadar, hadiselerin zaman kavramı ile izahı, hasada, hava şartlarına ve mevsime göredir. Kanadı ve havada uçması ile köylünün ve Çiğdem'in muhayyilesinde kuş ile bağdaştırılan uçağın tekrar gelme ihtimali kuşların geliş zamanı ile bağdaştırılmak istenir. Başaltı tarlalarını teftiş eden ve devletin bir temsilcisi olmakla birlikte modernizmin de kontrol mekânizması olan jandarmayı temsil eden Yüz başı, Çiğdem'e yine geleceklerini söylemiş ama Çiğdem'in kafasındaki zaman algısına göre tatmin edici bir açıklama yapmamıştır:

- Geçer, Çiğdem kız! Onlar birer kuştur. Tekrar geçerler…

Ne vakit? İlk güneş ve ilk tomurcukla beraber mi? Yoksa uzun bir gün nihâyetinde gelen ilk gece ile mi? Ağıllarda ilk hayvan sesleri ve ağaçlarda ilk öten kuşlarla mı? (Koray, 1940: 17)

Burada Çiğdem'in kafasında işleyen "tomurcuklarla beraber" olan, "uzun veya kısa güne göre" olan, "ağıllarda hayvan seslerinin" bildirdiği yahut "kuşların ilk ötüşüyle" alımlanan zaman köylünün uahut kırsalın zamanıdır. Modernizmin zamanı bu zamana uymaz. Üstelik bir köylü olmamasına rağmen daha doğrusu köylü olup olmadığı hikâyede belirtilmese bile en azından kocası sayesinde şehir hayatını da gören Jandarma komutanının karısı bile bir kadının pilot olabileceğine, uçak

kullanabileceğine inanmaz. Ama modernizmi o dönemde temsil eden yapının temsilcisi Yüz başı, Çiğdem'e pilot olma cesaretini veren ve kızların da uçak kullanabileceğini söyleyen kişidir. Bu o dönemde köylünün muhayyilesini zorlayan bir iddia ve neticesi itibariyle bir gelişmedir.

Sayfiyede Bir Numero adlı hikâyede kahraman anlatıcı hikâyeye sosyal yaşamdaki modern gelişmelerin önemli bir alegorisi olan asfaltın sayfiyeye yani yazlığa gelmesi durumu ile başlar. Daha sonra sosyal yaşamdaki değişmeleri anlatır. Bu anlatımla konuyu edebi/kurgusal alegoriye taşır. Anlatıcı bütün modern değişmeleri metinde leitmotif olarak kullandığı asfaltın gelmesine bağlayan ifadelerle anlatan yazar/anlarıcı kahraman, bu sosyal değişmelerin toplumdaki somut yansımasını şöyle açıklar:

> **Asfalt yapıldıktan sonra bizim sayfiye birden bire değişti.** Daha geçen yaz, akşam serinliğinde köpeklerini alıp yahut koealariyle beraber yürüyüşe çıkanlar, sayfiyemizin bahçelerine yaklaştıkları vakit hemen geri dönerler; ne deniz hatta ne de rüzgârı onlara bir şey ifade etmezdi. Ara sıra şehirden gelen meraklılar da arabalarla gelir, yine arabalarla giderdi. (Koray, 1940:21)

Yukarıda koyu harflerle belirtilen leitmotif ifadenin ilk kullanımında eskiyi hatırlatan anlatıcı bu ifadeyi ikinci kullanımının ardından değişen durumu anlatacağını haber verir:

> Fakat biraz evvel de söylediğim gibi asfalt sayfiyemizi birden bire değiştirdi. Önümüzden şimdi Tramway geçiyor. İstasyonda arabalar, otomobiller, bisikletli kızlar… Deniz kenarında plajın yanında bir de büyük gazino açıldı. Sabahleyin denize girmek isteyen bekarlar sayfiyenin kadınlarını orada seyrediyor; akşam da bira içiyorlar...(Koray, 1940: 21)

*İncir Fidanları'*nda vücut yapısı itibariyle kendisi de bir fidana benzetilen murattaki üretme duygusu, sürekli fidan dikmedeki arzusunun nesnesi olan bir anlamda fallus diyebileceğimiz incir fidanı metaforu, hapisten kaçan Murat'ın çocuk sahibi olduğu haberi ile esas karşılığını bulur. Murat bu saplantıdan çocuk sahibi olarak kurtulur. Böylelikle çukur ve fidan metaforu ile anlatılan çocuk sahibi olma arzusu gerçekleşmiş olur.

*Kemahlı Değirmenci'*de garip ve yadırganacak insan tipleri sürekli değirmenci tarafından dışlanır. Bu tipler arasında Divrikli ve Çingene kadınlar da vardır. O değirmenci tarafından horlanmasının intikamını değirmencinin lekeli ya da kirli bakış açısını temsil eden mor lekeli gözünü oyarak alır. Burada değirmen ve değirmenci modernizmi ve onun tahkim etmeye çalıştığı sosyal yapıyı temsil eder.

*Yusufçuk'*ta yazar, modernizmin gözünde vahşi ve müphemliği içinde saklayan doğayı ve onun yasalarını temsil eden vahşi hayvanları, kahramanın muhayyilesinde konuşturur. İnsan tarafından düzenlerinin bozulduğundan şikâyet eden hayvanlar Yusuf için ne kadar garipse Yusuf da gittiği şehir için o kadar tuhaftır. Şehir açısından bir "öteki" olan Yusuf'a göre de şehirdeki varlıklar da muhayyilesinde konuştuğu hayvanlar kadar gariptir. Zira gittiği yerin nasıl bir yer olduğunu bilmez:

> Çok kereler de Yusuf, gözlerini kapayarak gideceği yeri hiç de bilmediği halde kendi kendine hayal etmeye çalışıyor; (Koray, 1984: 217)

Oysa Yusuf'un gittiği şehirde karşılaştıkları ona en az gördüğü havyalar kadar müphem ve korkutucu gelir:

> O gün akşama kadar hepsini birer tazı, ayı kurt, çakal diye köyündeki hayvanlara benzettiği şeylerin arkasından, Yusuf, vaktini baka baka geçirdi. (Koray, 1984: 223)

Yanaşma kızın bile arzu ettiği altınları kazanamayan ama bunu da köydekilere itiraf edemeyen Yusuf'un cesedi bir denizde bulunur. Denizde boğulma olayı, köyden gelen bireyin büyük şehrin yutucu ve boğucu atmosferinde boğuluşunu anlatmak için konulmuş olabilir.

Ağalık kurumu ile aşk duygusunun hikâye kahramanının aşk duygusu etrafında verildiği hikâye *Bir Aşk Hikâyesi'*dir. Öyle ki maddi yapıya göre olan hiyerarşi "sarıları" sayarak Ali ağanın tarlalarını alabilecek gücü ile Ayşe'nin sevdiği Ömer'i ekarte edebilmektedir.

Hikâyeye kendi adını veren Cumali garipsediği ve o yapı içinde garipsediği hiyerarşik yanı önemli güçlü bir sosyal olma özelliğine sahip, askeriyede bu yapının kurallarını çözerek bu garipsenme ve garipliği üzerinden atar.

Bir Muharrir Kahramanlarını Arıyor isimli hikâyede Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e kadar Türk entelektüelinin tarihsel ironisini görürüz. Tabiat sesleri içerisinde gerçek kahramanlarını bulma umuduyla köye giden Ahmet Cemil, köy ve köylüdeki garabeti sıkça başvurduğu vahşi hayvan benzetmeleri ile anlatır. Bu bir anlamda yazarın Servet-i Fünûn/Yedi Meşale çizgisinden realist çizgiye gelişi itibariyle bireysel edebiyat tarihinin hem ironisi hem de alegorisidir.

Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere Kenan Hulusi Koray, köy ve köylüyü hem geleneksel sosyal yapısı içerisindeki biçim ve hiyerarşisi ile verirken bu yapıyla

çakışan modern Cumhuriyet'in oluşturmak istediği sosyal yapılanmanın doğurduğu biçimler ve hiyerarşileri ve bunlardan doğan çatışmaları veya uzlaşmaları hikâyelerinde yansıtır. Bunu, yeri geldiğinde köylünün perspektifinden – *Yusufçuk*'ta olduğu gibi- yeri geldiğinde aydının perspektifinden – *Bir Muharrir Kahramanlarını Arıyor*'da olduğu gibi- verir. Sadece çatışma değil biri geleneksel biri modern olan iki yapı arasındaki iletişimsizlikten doğan sorunları da yine *Taş ve Gedik* hikâyesinde görmek mümkündür. *Vali Paşa'ya Don* ise bu iki yapı arasındaki çatışmaya önemli bir örnektir.

Ömer Besinin Başı, tıpkı *Belki Bir İllüzyon* hikâyesinde olduğu gibi gerçekliği bu hikâyede de anlatının mevzusu eder. 1925 yılında özellikle doğuda önemli bir sosyal etken olan eşkıya sorununun işlendiği bu hikâye yine bir kış mevsiminde bir köyde geçmesi bakımından *Son Öpüş* adlı hikâyeyi andırır. Ancak bahsettiğimiz hikâyelerden ikincisinde eşkıya meselesi yalnızca bir güvenlik sorunu olarak değil, ekonomik bir problem olarak da yansıtılırken burada doğrudan bir güvenlik sorunu olarak askere havale edilir. Ömer Besi yakalanır. Ancak burada dikkati çeken önemli bir husus vardır. İllüzyon olarak görülen ve Ömer Besi'nin başının askerin başı ile karışması durumunun sadece askere has bir tutum olarak değil orada bulunan herkesin kolektif bir görüsünün alegorik sonuncudur. *Son Öpüş'te* köylü, eşkıya ile jandarmanın arasında sıkışmış, bir topluluktur. Zaman zaman eşkıyanın zaman zaman da devletin gadrinin nesnesi olan köylü için jandarma da birdir, eşkıya da birdir. Tam da burada bu görünüş, Yüzbaşı-Ömer Besi'nin başlarının birbirine benzemesi durumu biçiminde alegorik olarak verilir.

Ramazan Koçak'ın eleştirileri etrafında değindiğimiz doğrudan köy ve köylüye temas eden hikâyelerin varlığından bahsetmiştik. Meseleye doğrudan siyasi veya ekonomik temelli yaklaşan hikâyeleri düşündüğümüzde: *Taş ve Gedik* hikâyesi köylünün ekonomik sorunlarının ve bu sorunların çözümü ile alakalı devletle münasebetinin doğrudan konu edildiği bir hikâye olması itibariyle Kenan Hulusi Koray'ın diğer köy hikâyelerinden ayrılır. Hikâye hem köylünün devletle hem de yeni ortaya çıkan rejimle münasebetini onunla diyaloga geçme çabasını ve bu çabanın nasıl sonuçsuz kaldığını ele alır. Köylü 1938 yılında toplanacak olan Ziraat Kongresine köyden gönderilecek olan Memo vasıtasıyla içinde bulunduğu ekonomik sıkıntılarını iletmek ister. Ancak Memo kongreye gittiğinde hiç ummadığı bir baskıyla karşı karşıya kalır ve arzu edilen mesajı iletemez. İletemediği gibi oradan

aldığı mesajı da köylüye dinletemez. Ahali durumu sorgulamak için Memo'nun başına toplandığında Memo o kongrede kendisine okuması için verilen broşürü köylüye okumak ister, birkaç defa başını kaldırdığında köylünün yavaş yavaş alanı terk ettiğine şahit olur. Son bakışında ise etrafında kazları ördekleri ve hindileri görür.

Bir Köylü Oyunu, Öküz Vebası, Öküz Öldü Dava Bitti, Gece Sığınan Öküz, 7 Saat Gecşkme, Satılık Kısrak, hikâyeleri de doğrudan köy ve köylü temasının işlendiği metinler arasında sayılabilir. Bu hikâyelerde hayvana karşı muamele, köy ve köylü için önemli geçim kaynağı olan hayvancılık, önemli bir geçim nesnesi olan bu hayvanların insan ilişkileri, kolektif sorumluluk, emanete riayet ve insana verilen değerle karşılaştırılması gibi daha çok etik konularda önemli iletiler taşıyan metinlerdir.

Kenan Hulusi Koray'ın romanlarına bakıldığında her iki romanı da mekân odaklı yaklaşıldığında köy romanı olma niteliğine sahiptir. Bunlardan *Ceylan Sesi* güzelliği ve aşkı tarifte bu iki unsurun nesnesi olarak ceylanın görüldüğü ilk hikâye değildir. Kenan Hulusi Koray, sevgilinin soyut olarak ele alındığı roman ya da hikâyelerinde mutlaka ceylan metaforuna başvurur. Okur bazen bu metaforun aşkın nesnesi olanın insan bir sevgili mi ya da kahramanın ceylana olan merakı mı, olup olmadığı hususunda tereddüde kapılır. Bu romanda yazarın mekân olarak köy ve şehir karşılaştırması yaptığını görürüz. Köy doğallığı sadeliği temsil eder. Bu haliyle Anadolu insanda pek çok arzunun uyanmasına vesile olacak kadar güçlü bir yana sahiptir. Öyle ki bir kadını öldürme arzusu bile burada yeşerir. Ama bu öldürme eyleminin nesnesi bir Ceylan olur. Bu yarım kalmış romanda Köy, sosyal ya da ekonomik mesaj vermekten ziyade ilhamını Servet-i Fünun aydınlarından alan Yedi Meşaleci Kenan Hulusi'nin masa başından Anadolu'yu ve köylüyü kurguladığı bir mekân olarak karşımıza çıkar. Buna rağmen üsluba bakıldığında kırbacın şaklayışından atların kişnemesine varan karar üslup bakımından bu romanda da bir Faruk Nafiz Çamlıbel ve *Han Duvarları* tesiri görmek mümkündür.

Kenan Hulusi Koray'ın tamamlanmış tek romanı olan *Osmanoflar*, olayların geçtiği mekân olarak Osmanlı sınırlarına dâhil bir köyü anlatan tarihi romandır. Mekân olarak köyün anlatıldığı hikâyelere bakıldığında mekân olarak köyü anlatırken bununla birlikte o mekânın/köyün sosyal yapısını yahut ihtiva ettiği sosyal yapıları bu yapılar arasındaki, çatışma, çakışma ya da uzlaşmaları, maddi veya

manevi yaşantıyı, kültürü, inançları yansıtan metinler dışında metinlerin de olduğunu görüyoruz. Bu metinler *Ceylan Sesi* gibi, lirik ve sembolik anlatımın hâkim olduğu metinler ile daha çok korku temasının hâkim olduğu metinlerdir. Bunlara bir üçüncüsü olarak ilâve edeceğimiz bir metin de tarihi bir roman olan *Osmanoflar*'dır.

Osmanoflar, romanı, tarihte gerçekleşmiş olayları ele alırken, mekân olarak bir dönem Osmanlı sınırlarına dâhil olan Karinabad köyünün de tarihini atlamaz. Hatta romanın başlarında ilk Osmanof'tan olayın anlatıldığı tarihe kadar kısa bir tarihçesi verilir:

> Bir köy… Belki de Osmanoflar gelmeselerdi, Burgaz'ın az ötesinde biten Karnabad, su verilmemiş bir saksı gibi bir gün kuruyabilirdi. "Karnabad ölüyor!" Daha iki yüz sene evvel tıpkı madam Todorof'un söylediği gibi en büyük Osmanof,köyün yanı başını yalayıp geçen Delikamçı üzerinde atını mahmuzlarken hemen hemen aynı şeyi söylüyordu: "Karnabad ölüyor!" Çünkü en büyük Osmanof, Nemçe seferinden döndüğü sıralarda bir akşam buralarda gecelemiş ve eşsiz Karnabad, asi ruhlu yeniçeri ağasını ölünceye kadar burada kalmaya mecbur etmişti. (Koray, 2014:34)

Romanın geneline bakıldığında elbette aile hayatı, birlikte yaşadıkları Bulgarlarla ilişkiler, evlilik anlayışı gibi konularda olay eksenli bilgiler verilse de olaylar daha çok ailenin diğer milletlerle ilişkisi ve siyasi yapılardan kaynaklı sosyal dalgalanmalar şeklinde kendisini gösterir. Romanda bu anlamda tematik olarak daha çok bölgedeki siyasi gelişmeler, orada bulunan bir ailenin tarihsel yönü ve olayın anlatıldığı zamanı içeren "şimdisi" anlatılır. Siyassi meseleler dışında karakter analizlerin de başarılı bir şekilde verildiği romanda Kenan Hulusi Koray'ın köy meselelerinin hâkim olduğu metinlerinde olduğu gibi geçim şekli, aşk, evlilik, gibi meselelerde köyün karakteristik özelliklerinin belirgin şekilde yansıtıldığına şahit olmayız. Yuvanna ve Yusuf aşkı, tamamen bölgedeki siyasi ilişkileri sembolize eden bir aşk meselesi gibi karşımıza çıkar. Yuvanna, aşk ve evlilik ve ailenin bu evliliğe ve aşka bakışı kapsamında ele alınırken, Zehra'nın Ahmet ile olan bu münasebeti özellikle de Zehra'nın bireysel arayışları etrafında verilirken aileye yansımasından hiç bahsedilme gereği duyulmaz. Yaşça kendisinden büyük birini seçmesinde normalde başka bir köy romanında görülmesi muhtemel olan, çıkar odaklı aile zorlaması ya da toplumsal baskı gibi nedenler değil de Zehra'nın bireysel arayışları etkilidir:

> Halbuki Zehra Osmanof, neden elli yaşında bir adamı tercih etmişti: Onun yanı başında bir ağacın gölgesinde oturur gibi oturacaktı; hiçbir şey düşünmeyerek ve bütün arzularından uzak bulunarak…(Koray, 2014: 204)

Kenan Hulusi Koray'ın köy ile ilgili hikâyelerinin bütününe bakıldığında savaş, teknolojik değişmeler, kasaba ya da şehirle münasebet, askerlik ve okul gibi önemli sosyal yapıların ve dini inançların köy ve köylü üzerindeki tesirine didaktik bir anlatım tarzına düşülmeden verildiğini görmekteyiz. Öyle ki Birinci Dünya savaşı sonrası kültür değişmelerini inceleyen Mümtaz Turhan, bu etkenlerin köylünün davranışı üzerindeki rolünü vurgular.

İçtimâî münasebetler, atitüdler ve ziniyette görülen değişikilkler, içtimâî münasebette görülen yeni inkişaflar, içtimâî bünyede vukua gelen tahayüllerin bir neticesi olup bunun da amilleri çeşitlidir: Birinci Dünya Savaşı'nın tesirleri; zelzelenin neticeleri; kâfî derecede iyi usta ziraat işçisinin bulunmaması ve bütün bu amillerin tesiriyle eski zengin ailelerin, fakir düşmesi, buna mukabil, orta halli hatta fakir tabakaya mensup bazı ailelerin zengin olması ve nihayet hicret dolayısıyla muhtelif içtimâî gruplarla temasın…(Turhan,2016:62) bununla birlikte bazı görüş değişikliklerinin köylünün hayata bakışında önemli rolleri olduğunu Koray'ın incelediğimiz hikâyelerinde de gördük.

3.2.3. Savaş ve Askerlik

Kenan Hulusi Koray çocukluktan gençliğe geçiş yılları birinci dünya savaşının sonuna denk gelen ve ikinci dünya savaşı sürecinde de seferberliğe yedek subay olarak katılan bir yazar olarak hikâyelerinde savaş ve askerlik temasına genişçe yer vermiş bir hikâyecidir.

İki Defa Ölüm hikâyesi birinci dünya savaşı yıllarını konu alır. Bu hikâyede savaşın insan psikolojisi üzerindeki etkisi ölüm algısı etrafında anlatılmıştır. Doğu Makedonya'da istihbarat görevlisi bir Türk'ün gözünden ölümle yüzleşmenin yarattığı psikolojik ağırlık ve ölüm korkusu ele alınmıştır. Ama bu ruhsal durum sadece insanlara has değil şehre ve eşyaya da mahsustur. Yazar hikâyeye bu mesajı ihtiva eden bir pasajla giriş yapar:

Şehirlerin de tıpkı insanlar gibi bir ruh ve tabiatları vardır. Onlar da bizim gibi korkak, cesur, çekingen ve bazı kereler atak olur. Bilhassa işgal ve harp sıralarında bina kalabalıklarının bu garip psikolojisini hissetmemeye imkân yoktur. (Koray, 1983: 36)

Hikâye öncelikle karşı tarafa geçip İngilizlerin yasak bölge ilan ettiği bölgeyi teftişe kalkışması sonucu İngilizler tarafında nasıl öldürüldüğü bölüm birinci bölümdür. Yazarın hikâyesinin devam ettiğini haber veren Hikâyem bu vak'a ile bitmedi. (Koray,1983: 39) dediği ikinci bölümde ise:Alman kumandanı bu teftişinden vazgeçirmesi ya da bu teftişi İngilizlere bildirmesi gerekirken bunu yapmadığı için

İngilizler tarafından öldürülmek üzere erzaklarla birlikte bir çuval içerisinde karargâha götürme bahanesiyle bir kamyona bindirilmesi ve bu süreçte öldürülmekten kurtarılması anlatılır. Bu hikâyede savaş teması etrafında farklı milletlere mensup askerlerin karakteristik analizi yapılır. İngilizlerin Türklere karşı çekingen tavrı, Almanların çevikliklerinin altındaki hesapsız özgüvenleri ile birlikte verilir. İngilizlerin bu çekingenliği kahraman anlatıcı ağzından şöyle verilir:

> Hemen anladım ki itilaf kuvvetleri benim şahsımda Şarkî Makedonya'nın Türk ahalisinden çekiniyorlar ve ekseriya Alman casuslara yaptıkları gibi açık bir ölüm cezasından daha çok gizli bir işkence usulü araştırıyorlardı. (Koray, 1983: 40)

Bu hikâyede savaşın neden olduğu korku psikolojisi ve bu psikolojinin mekâna ve bireye yansıması anlatılır. Kenan Hulusi Koray'ın bunu başarılı bir şekilde hamasete düşmeden yaptığını görüyoruz. Hikâye hem başarılı bir karakter analizi ve psikolojik bir hikâye olma özelliğine sahip.

Şehir Kurtaran Tencere, bağlam olarak Ruslar tarafından istila edilen bir şehrin kurtarılmasına dair bir rivayetin hâkim olduğu çizgide ilerlese de ileti savaştan bambaşka bir konuya yöneliktir. Yani *Şehir Kurtaran Tencere* bağlamı savaş ama iletisi savaştan farklı daha çok teolojik bir meseledir. Bu hikâyede türbe inanışı etrafındaki söylencelerin toplum üzerindeki güçlü etkisine dikkate çekilmiştir. Türbelerin sahiplerinin kutsallığından dolayı kutsanması ve onlara dair bazı doğaüstü söylentilerin doğurduğu sosyal beklenti Meşhed'te bulunan İmam Rıza türbesi etrafında Türkler ve Ruslar arasında gelişen diplomatik denebilecek bir olay etrafında anlatılır. Aslında yazar, hikâyenin sonunda gerçekçiliğe dair bir gönderme yapmakla birlikte sözün ve zekânın savaştan daha güçlü olduğu vurgusunu da yapar. Ayrıca bu hikâyeden Din merkezli düşünmenin sadece Meşhed ahalisine has bir durum değil Ruslara da ait bir özellik olduğunu anlıyoruz.

Bir Hudut Oyunu isimli hikâyede, olayın kahramanı Ömer Seyfettin olan zamanı Balkan Savaşı öncesine denk gelen Nevrekop hudut boyu cereyan eden yer yer iki ülke askeri arasındaki gerginliklerin silah seslerine sirayet ettiği bir yerdir. Önce Bulgarlar tarafından ziyafete çağrılarak o esnada hizmetin bir Türk kadınına yaptırılması suretiyle verilen mesaja karşılık Ömer Seyfettin'in benzer bir ziyafet düzenleyerek hizmeti Bulgar delikanlısına yaptırması anlatılır. Burada da savaşta psikolojik üstünlüğe dikkat çekilerek yine bir önceki bahsini ettiğimiz hikâyede olduğu gibi savaşın psikolojik etkisi üzerinde durulmuştur. İster çıkışı savaş olsun,

iterse savaşta diplomasinin önemi olsun burada Kenan Hulusi Koray hikâyeciliği açısından önemli olan asıl husus onun psikolojik hikâyeler yazmış olmasıdır.

Mavzer hikâyesi de birinci dünya savaşının bitiminde 1921 yılını konu alan bir hikâyedir. Burada da bağlamı savaş olsa da asıl olan bir çocuğun gerçekliği algılayış biçimidir. Kenan Hulusi Koray tahkiyesinde sıkça rastlanan böcek metaforu bu metinde de kendisini yoğun biçimde hissettirir. Onun savaşı, silah seslerini algılayışı böcek sesleri arasında verilir. Düşman askerlerinin olumsuzlaması sarı düğme metonimisi üzerinden yapılır. Düşman askerini tarif eden bu metonimi Ömer üzerinde olumsuz bir alımlamayı resmeder. Ömer'in dünyasında düşman avlanmaya çalışan böceklerdir. Ömer'in dayısının gözleri de bu böceklere benzetilir. Bu hikâyede savaş ile oyunun çocuk dünyasındaki fantastik algı ile ilişkisi son derece önemlidir. İlişkiyi şöyle de tarif etmek mümkündür:

> …İç dünyayla dış gerçeklik, öznel olanla nesnel algı, içsel nesnelerle dışsal nesneler, fantezi ile gerçek arasında yer alan geçiş nesnelerinden. Oyunun mekânı bu ara alandır; çocuk bu alana dış gerçeklikten nesne ve olgular taşır, bunları içsel gerçeklikten türemiş nesne ve olgular taşır, bunları içsel gerçeklikten türemiş nesne ve olguların hizmetine verir. Şunu vurgulamıştır Winnicott: Oynayabilmek için çocuğun nesneyi kendi mutlak denetim alanının dışında yerleştirmesi, dışsal bir olgu, kendi başına bir varlık olarak algılaması yani onu bir bakıma yok etmesi gerekir. Nesne gerçek olduğu için yok edilmiş, yok edildiği için gerçek olabilmiştir. (Gürbilek, 2019: 22)

Ömer'in algıladığı savaş, silah sesleri, üniforma, düşman askeri gibi kavramlar onun dünyasında böcek sesleri, böcekler, sarı düğme ve yakalamak için peşinden koşup serbest bıraktığı özgürlüğü sembolize eden kuşlara karışır. Algıdaki gerçekle fantezinin bu şekilde birbirine karışıklığı da onun yukarıdaki bahsi geçen bu gerçekliği kendi fantezi alanına taşımasından kaynaklanır. Böcek sesleri onun fantezi dünyasını temsil ederken duyduğu silah sesleri gerçeğin sarsıcı etkisini sembolize eder.

Savaşın ve mücadelenin konu alındığı bir diğer hikâye ise *Burmalı Apolet*'tir. Hikâyede savaşın ele alınış biçimi hamasidir. Çerçeve yapıya sahip olan hikâyenin dış olayı birkaç eski askerin birinci dünya savaşına dair yorumları ile başlar. Aralarında bulunan kahraman anlatıcı da Türklerin Gelibolu'da İngiliz ve Yeni Zeland askerlerine karşı gösterdiği kahramanlığı ihtiva eden esas hikâyeyi anlatır. Çimenlikten İntepe'ye nakledilecek topların imkânsızlık nedeniyle insan gücüyle taşınmasını Alman subayın hayretleri etrafında anlatan bu kahramanlık hikâyesinde

saklı iki önemli gönderme çok önemlidir. Bunlardan birisi bu topları taşıtacak olan Ramazan Ağa'nın emrindeki askerin örf ve psikolojisine hâkim olması. Bu psikolojinin de askerlerin "anne" metaforu etrafında kadın ve namus algısı olmasıdır. Bir diğer husus ise asker psikolojisi etrafında önemli olanın her türlü maddi değerden daha fazla rütbenin değerli görülmesidir. Ramazan ağanın bu başarı karşısında istediği "Burmalı Apolet" bu değeri daha doğrusu bu arzuyu sembolize eder.

*Vallah Billah Yok'*ta ise Birinci Dünya savaşı etrafında esaret temi üzerinden esir psikolojisi verilmiştir. Ruslara esir düşen Türk askerlerinin yaşadıkları yine çerçeve yapıda Kenan Hulusi Koray'ın ifadesi ile bir nakliş (Koray, 1940: 154) hikâyesidir. Anlatıcı bu olayı da yine bir arkadaşından okura nakleder. Hikâyede mekân esir kampı haline getirilen Totma köyüdür. Olayın anlatıldığı zaman aralığı esir düşülüşün başlangıcından olayın sonuna 1917-1918'i ihtiva eder. Anlatıcının olayı kendisinden naklettiği arkadaşı da Ruslara esir düşerek buraya getirilen dokuz esirden biridir. Kenan Hulusi Koray kimi hikâyelerinde bunu kullansa da kullanmasa da üslup olarak bir "tuhaflık" arayışı içindedir. Bunu yabancılaştırma olarak ifade etmek mümkündür. Esir/esaret denildiği zaman zihnimizde canlanan imaj daha çok hürriyeti kısıtlayan, biraz daha ilerisi esiri yeri geldiğinde eziyet ya da işkenceye maruz bırakarak yaşam hakkını kısıtlayan figürlerden oluşur. Kelimenin zıddının hürriyet olması da zihindeki bu tasavvuru destekler. İşte tam da burada devreye Kenan Hulusi Koray'ın olaylar zinciri açısından şaşırtan paradoksu devreye girer. Zira esir alınanlar metni okuyanlar gibi dinlenmeyi bile bir toprak üzerinde hayal ederlerken Rus askerlerinin alaylı cevapları ile karşı karşıya kalırlar.

> - Zannedersek yorgunluğunuzu almak istiyorsunuz? Dediler biz de; evet! Dedik, biraz dinlensek iyi olacak.
>
> İçlerinden biri:
>
> - Eh söyleyin bakalım diye sordu: nasıl istirahat etmeyi düşünüyorsunuz?
>
> (…)
>
> - Hiç dedik; nasıl dinleneceğiz! Siz giderseniz toprağa uzanıp uyuyacağız işte!..
>
> Mujiklerden biri sağ elini bir pençe gibi omzuma yapıştırdı; ve geriye bir omuzluk kadar dönerek:
>
> - Nikola Nikolayeviç diye seslendi. Hey, Nikola dayı bak ne diyor Türkler? Biz gidersek toprağa uzanıp uyuyacaklarmış. Yani yorgunluk da böyle çıkacakmış.. Hay Allah

müstahakınızı versin! Olur şey değil Nikola Nikolayeviç. Demek ki siz Türkler böyle dinlenirsiniz. Nasıl, sen böyle yapabilir misin Nikola Nikolayeviç?

Bu diyalogun ardından aynı kişi olayı anlatıcıya aktaran kişinin koluna girer ve Nikolay'ın iki kızından bahseder. Nikolay'ın Türk askerlerinin kendileriyle ilgilenmelerinden memnuniyet duyacağı hatta bu ilgi başkalarına yönelirse bunu kendisine karşı yapılmış bir haksızlık göreceği anlatılarak köyün esir değil bir manada misafir ağırlama geleneğinden bahsedilir. Zaten kahraman anlatıcının da ifadesiyle oradaki esaretleri süresince bir esir değil Kazak Bey'i gibi yaşamışlardır. (Koray, 1940: 156) Bu hikâyede bir savaş ortamında iki farklı kültürün karşılaşması ve bunun bireyler üzerindeki şaşkınlığı ele alınmıştır. Savaşın hem esir psikoloji hem de kültürler arası etkileşim bakımından birey ve toplum açısından etkisi üzerinde durulmuştur.

Kırklı yılları konu alan ve yazarın kahraman anlatıcı olarak yer aldığı tren yolculuğunda geçen *Yolda* hikâyesi ikinci dünya savaşı İtalya'sının manzarasını dolaylı yoldan veren bir savaş hikâyesidir. Savaştan dolayı kaçan bir Türk talebesi gözünden İtalya, artık yaşanacak yer olmaktan çıkmıştır. Bu yıkıcı sonucun sebebi de İkinci Dünya savaşıdır.

Savaşa benzer şekilde dolaylı yoldan yahut birisinin ağzından yer verilen başka bir hikâye de: İkinci Dünya Savaşı yıllarında Türkiye'ye sığınmacı olarak gelen Polonyalı bir kadının ağzından savaşın gerçek yüzünün tasvir edildiği *Gece Servisi* isimli hikâyedir. Hikâyenin Polonyalı kahramanı Vanda ile kahraman anlatıcı etrafında gelişen savaş odaklı dış siyaset konuşmaları bu hikâyede de yavaş yavaş savaşın ağır atmosferinin bireyler üzerindeki tesirine dönüşür. İki kahraman da Almanların Voc üzerinden orta Polonya'ya geçtikleri haberini dinlerken kahraman anlatıcı muhatıbını teselli etmek maksadıyla durumun umutsuz olmadığını, Garp'ta Polonya mağlup olsa bile doğuya çekilip orada Ruslarla döüğüştükleri gibi döğüşebileceğini söylese de Vanda'nın içdünyasının dışa yansımış halini kahraman anlatıcı şöyle tasvir eder:

Van'da radyonun başında ruhundan soyulmuş bir uzviyet kadar sapsarı. Eğer odamızın içinde bir nehir en müthiş bir gürültü ile yuvarlanacak olsaydı. Van'da belki de işitmeyecekti.(Koray, 1983: 63)

Bir Bardak Bira isimli hikâyede ise savaş ve savaşın doğurduğu ekonomik şartlar lokantada bira içmekte olan hikâye kahramanının zihninden bilinç akışı şeklinde verilir:

Buğulu camlar adeta eriyor, ve tekrar kendi kendine imal olunuyor.

Karşı masada gazete okuyorlar.

Harp!

Moskova radyosu merkez kesiminde, ismi verilmeyen bir yerde, dün sabah büyük bir taarruzun başladığını bildirmiş.

Demek ki harp oluyur!

Garson!

Bir bira!

Bir de patates kıkırdağı!

Fakat, bir gün ister misiniz, şu patatesi vesika ile yemeye mecbur olalım? (Koray, 1944: 50)

Fon Sadriştayn'ın Oğlu isimli hikâye ise İkinci Dünya savaşının tarihsel tarafına vurgu yapmak amacıyla Eflak-Buğdan vakasına gönderme yapılır. Savaşın ve milli duyguların dede-torun ilişkisi etrafında nesiller arası mirasına göndermede bulunulmuştur. Bu miras içerisine bir kahramanın resmi daha dâhil olur. Kronolojiye göre sıralama şu şekildedir:

Sürre Emini Mehmet Paşa, 93 mücahitlerinden biri, Sarıkamış'ta ölen Osman Bey, ve…Volf Sadriştayn! (Koray, 1944:30)

Cumali isimli hikâye ise savaştan daha çok askerlik mesleğini konu alan bir metindir. Burada savaş yok ama sosyolojik bir yapı olarak askeriye ve geleneksel ya da kırsal kesimden gelen birinin sosyolojik konumlarının çatışması ele alınır. Cahil bir köylünün bu yapı içerisinde kendisini gerçekleştirdiği ele alınır. İşin eğitim boyutuna da değinilmiş olunur.

Hastalık neşredildiği yıl 1941 olan ve ikinci Dünya Savaşını yansıtan bir hikâyedir. Savaş, hikâyenin merkezini oluşturan bir tema olmamasına rağmen alegorik olarak seyahat yapılan vapurun bir ülkeyi temsil ettiği düşünülürse bu vapur gözünden savaşta yer almayan ülke insanı gözünden savaşı görürüz. Bunu vapurda yolculuk yapan yolculardan birinin şu ifadesinden anlıyoruz:

- Deniz seyahati artık eğlenceli olmaya başladı, dedi. Harbe girmemiş milletler için döğüş, aslından da zevkli bir şey olmalı. (Koray, 1944: 105)

Tarafsız için bu kavga eğlencelidir. Çünkü kavganın taraflarından biri olmadığı için zarar görmeyeceğini düşünür ve bunun keyfini çıkarır. Oysa Yunanlı mültecilerden Gorciyas'ın kızı rıhtıma ayak basar basmaz ağlamaya başlamıştır (Koray, 1944: 106).

3.2.4. Sosyal Yapı

Köy ve köylüye dair bölümde Kenan Hulusi Koray'ın köyü bir aydın gözüyle hikâye ve romanlarında işlerken buralarda meydana gelen değişmelerdeki etkenleri teorik bir söyleme düşmeden okura hissettirdiğini bazen de olay örgüsü içerisinde araya girerek gerçeği kahraman anlatıcı ya da zımni yazar ağzıyla verdiğini belirtmiştik. Koray genelde bunu yaparken karşıdaki yanlışı yerip eleştirmez. Sadece doğruyu okurla paylaşır. Koray'ın anlatımında bir özellik de döneminde ve kendisinden sonra köye ve köylüye ideolojik yaklaşan yazarlar gibi sınıfa, güce ve maddeye dayalı ve gücün tarafının değişmediği hikâyeler yazmak değil hikayelerini yazarken aile, din ve teknolojik gelişmeler yanında Turhan'ın tespitiyle sosyal değişmeleri de göz ardı etmemesidir. (Turhan, 2016) Köyde hiyerarşi açısından bakıldığında en önemli kurumlardan biri de ağalıktır. Ağa ve ağalık kurumu Koray'ın hikâyelerinde kendisini hissettiren bir kurumdur. Ancak doğrudan ağa ve ağalık kurumuna eleştiri getiren en önemli hikâyesi *Güneşten Kaçan Köy*'dür. Burada kahraman anlatıcı daha doğrusu zımni yazar[1] çerçeve yapıdaki hikâyesine bir Vali dostunun kendisine bu konudaki sorusu ile başlar:

> Eski Valilerden bir aile dostum:
>
> - Siz, dedi, birçok hikâyeler yazıyorsunuz. Bunlardan birçoğunda hakikî vatandaş tipleri aradığınız belli. Fakat ben şunu sorayım size: Bir "ağa"yı bana tarif eder misiniz? (Koray, 1983: 268)

Yazar burada bu kavram üzerine düşünürken Anadolu'nun sosyolojisi hakkında da bilgi verir. Batıda örneğin İzmir ve Balıkesir gibi yerlerde ağalık kurumu önemli değişiklikler geçirmiştir. Öyle ki "garb"da bu kavram tarihi bir kavram olarak görülmektedir. [2] Zımni yazar gerçek manada bir ağa görmediğini söyleyince Vali'nin ağzından anlatılan iç hikâye başlar. Ancak anlatılan hikâyede olayın gerçekleşme zamanı "imparatorluk zamanı"dır. (Koray, 1983: 269) olayın

[1] Çünkü Vali, hikâyenin girişinde kahraman anlatıcıya doğrudan yazar olduğunu hatırlatır.
[2] Hikâyenin Vakit gazetesinde yazımlandığı tarih: 3 Nisan 1941'dir.

geçtiği yer ise Osmanlı'nın o dönem sınırları içerisinde olan Halep'in Hacıeşref köyüdür. Köy Halep' en yakın köylerden biri olduğu gibi aynı zamanda tam Halep'in karşısındadır. Köylüler sabah yola çıktıklarında Güneş Halep'in arkasından doğar. Bu sebeple sürekli Güneş karşısında olan köylülerin gözlerinde bir müddet sonra rahatsızlıklar ya da bozukluklar ortaya çıkar. Olayı anlatan vali mesele kendisine geldiğinde köyün yerini değiştirmelerini söylese de köylü ağanın sözünü ve ondan çıkacak tavsiyeyi merak eder. Ağa da mesele kendisine intikal ettiğinde köylülerden ikişer keçi ve birer altın getirmelerini ister. Bunun karşılığında ağa köylüye yer değiştirmelerine gerek olmadığını bundan sonra Halep'e giderken gün doğmadan iki saat önce yola çıkıp dönüşte ikindi güneşine denk gelmemek için ikindi vaktinden iki saat önce köye dönemelerini söyler. Gözü bozulanlardan bir köylü bu olayı aktarırken ağaya "Allah razı olsun." Diyerek ağanın gözlerini bozulmaktan kurtardığını söyler. Burada köylüdeki cehaletin ve bu sebeple karar veremeyecek durumda oluşunun ve devletin daha tahsilli memuru dururken onun tavsiyesinin hilafına ağanın söylediklerine itibar etmesinin ironik sonucunu görürüz. Köy ya da köylü için toplumsal hiyerarşide ağa validen önce gelir. Devletin memuru karşısında ağanın muteber olduğunu örneklendiren bir başka hikâye de karyola imgesi etrafında ağanın üstünlüğünü yine ironik bir anlatımla ele alan *Karyola* isimli hikâyedir. Bunlar bir manada bürokrat ya da yazar gözüyle o dönem aydınının köye bakışını da yansıtır.

Yunus Balcı sentezci aydınlar arasında sınıflandırma yaparken bunları Cumhuriyet öncesinde yaşamış ve Cumhuriyet devri sonrasında da yaşayarak yeniliği topluma kabul ettirme çabası içinde olanlar ve Cumhuriyet sonrasında yetişip Cumhuriyet'in özelliklerini kendilerinde taşıyan yine fikir olarak yenilikçi ve Cumhuriyetçi aydınlar olarak ikiye ayırır. (Balcı, 2002: 286) Biz burada Kenan Hulusi Koray'ı edebi eserleri icra etmeye başladığı tarihi baza alırsak ikinci grup aydınlar arasında görmekle birlikte onu aynı zamanda mensur şiir yazarı olmaktan toplumsal gerçekleri anlatmaya evirilen kurgu yolculuğunda yenilikçi bir aydın olarak görebiliriz. Ancak bunun yanında sanat kaygısını ister Yedi Meşaleciler isterse Vakitçiler arasında sürdüren ve bu kaygıyı Servet-i Fünun döneminden tevarüs eden bir aydın olarak görürüz. Bunun en önemli örneği *Bir Muharrir Kahramanlarını Arıyor* hikâyesinde adeta Halit Ziya sayesinde bir Servet-i Fünûn aydını figürü olan Ahmet Cemil'in, Koray, sayesinde dirilerek bir Cumhuriyet aydını

hüviyetiyle köye gidiş macerasına şahit oluruz. Burada bir sanat alegorisinin yanında bir aydının masa başında hayal ettiği ya da kurguladığı köy ve köylü ile gerçek hayatta gördüğü köy ve köylü karşısında yaşadığı şoka şahit oluruz. Bu bir manada aydının kendisiyle hesaplaşmasıdır. Hikâye bu anlamda ele aldığı bu sosyal mesele ile Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* romanı ile Halide Edip Adıvar'ın *Kalp Ağrısı* ve *Zeyno'nun Oğlu* romanlarını hatırlatır. Kenan Hulusi Koray hikâyelerinde görülen Bürokrat-Köylü, Şehirli-Köylü, Ağa-Kadın, Ağa-Bürokrat, çatışmalar bu hikâyede açıktan yazar-köylü çatışmasının bütün çıplaklığı ile işlendiği bir hikâyedir.

Ağalık kurumunun ironik bir dille eleştirildiği hikâyelerden üçü de Hafız Ağa figürü etrafında gelişen olayları anlatan hikâyelerdir. Bunlar: *Bir Paket Sigara, Şart Olsun Kilosu Seksene Geldi* ve *Eller Yukarı* isimli hikâyelerdir. Ancak Hafız Ağa her ne kadar unvanı "ağa" olsa da otoriter kişiliği yanında cimri, ağzı iyi laf yapan ve düzenbazlığı ile ön plana çıkan bir "ağa" figürüdür.

Burada sosyal bir yapı olarak köy temalı hikâyeler arasında yabancı bir köyün ve kültürünün bir savaş ortamında verildiği bir hikâyeyi de konumuz kapsamında atlamamak gerektiğini düşünüyoruz. Bu hikâye 1917-1918 yılları arasında birinci dünya savaşı sırasında Ruslara esir düşen Türklerin gözünden Rus kültürünü yansıtan *Vallah Billah Yok* isimli hikâyedir. Esir düştükten sonra Totma isimli bir Rus köyüne getirilen Türkler bir esirden daha çok bir misafir gibi ağırlanmalarına şaşırmakla beraber Rusların misafir ağırlama geleneği ile de tanışmış olurlar. Köylülerden "Nikolay Dayı"nın kızlarını askerlerin ilgisine sunması ve onlar dışında başka kızlara bakmanın kendisine yapılmış bir saygısızlık olarak görülmesi iki kültür arasındaki uçurumu göstermesi bakımından önemlidir. Ancak farklı kültür karşısında Türklerden daha fazla şaşkınlık yaşayanlar Ruslardır:

> - Nikola Nikolayeviç diye seslendi. Hey, Nikola dayı bak ne diyor Türkler? Biz gidersek toprağa uzanıp uyuyacaklarmış. Yani yorgunluk da böyle çıkacakmış.. Hay Allah müstahakınızı versin! Olur şey değil Nikola Nikolayeviç. Demek ki siz Türkler böyle dinlenirsiniz. Nasıl, sen böyle yapabilir misin Nikola Nikolayeviç? (Koray, 1940: 155)

Bu hikâyede: bir yapı olarak köydeki hiyerarşi hakkında bilgi sahibi olamasak da askerler açısından olumsuz olan farklı bir hiyerarşik durumu görürüz. Bunu anlatıcı şöyle ifade eder:

Bu sırada Nikola Nikolayeviç terhisini bekliyordu. Ama bu terhis işi olmadı. Bizim esirler müfrezesinin başına Nikola Nikolayeviç'i çavuş, affedersiniz, başkumandan yaptılar. (Koray, 1940: 155)

Bu alıntıda "affedersiniz" tabiri olması beklenmeyen bir şeyin bir kusur olarak kabul ettirilmesi durumunu bildirir. Bir çavuşun ya da terhisi beklenen bir askerin esirlerin başına başkumandan yapılması evrensel manada askerlik mesleğince hiyerarşik olarak olağandışı yahut küçük düşürücü bir durumdur. Yani sosyolojik açıdan ele alındığında bir sosyal bütün olan askeriye açısından bu durum uygunsuz bir durumdur.

Fredric Jameson, Sosyal bilimlerin önemli dallarından biri olan Tarih'in anlatılarla ilişkisini formüle ederken şu ifadelere yer verir:

Bu nedenle, şu düzeltilmiş formüllendirmeyi öğreneceğiz: Tarih bir metin, bir anlatı, bir temel ya da başka bir şey değildir; ancak var olmayan bir sebep olarak, metinsel form dışında bize ulaştırılamaz; ona ve bizatihi Gerçek'e yaklaşımımız ister istemez onun önceden metinleştirilmesinden, siyasal bilinçdışında anlatılaştırılmasından geçer. (Jameson, 2011: 33)

Yani Jameson'a göre bir edebi eserin oluşturulduğu bağlamda, o bağlamın mutlaka toplumsal, tarihi ve ekonomik yönlerinin bir yansıması olarak siyasi bilinçdışına depolanması gibi bir durum söz konusudur. Bir edebi eserdeki formel ya da biçimsel yön ile onun siyasi ve toplumsal zemini arasında kurulan ilişkiyi teorik anlamda Caroline Levin'nin *Biçimler* kitabından faydalanarak pratikte Kenan Hulusi Koray'ın edebi kişiliği kapsamında bazı hikâyelerinde uyguladık. Jameson'ın "dolayımlama" kavramı etrafında ifade ettiği bu biçim ve sosyal/siyasi bağ, elbette her edebi eserde bulunduğu gibi Kenan Hulusi Koray'ın hikâye roman hatta sanat yönü daha ağır basan mensur şiirlerinde bile bulunabilir. Jameson, edebiyatın fantastik tarafını da ütopya kavramı etrafında siyasal ya da toplumsal yaklaşımlarla ilişkilendirir. Bu açıdan bakıldığında Koray'ın *Felekte Bir Macera* isimli hikâyesi bir manada ütopik yanları olan bir metindir. Kadınsız bir gezegenin kadınla birlikte, olumlu anlamda, nasıl farklı bir çehre kazandığının anlatıldığı hikâyenin alt metninde aydınlanma süreci içinde olan bir toplumun bu süreci kadınsız başaramayacağı vurgusu ya da iletisini okumak mümkündür. Çünkü kadınlara seçme ve seçilme hakkının verilmesi gibi toplum ve cemiyet hayatında kadın erkek eşitliği istikametinde atılan inkılâpçı yaklaşımların olduğu toplumsal hayatta yadırganacak bir durum değildir.

Bütün bu bilgiler ele alındığında Jameson'dan ayrıldığımız nokta şudur: Her edebi eserde gün düşü gibi psikanalitik nedenlerin rolü sebebiyle otobiyografik bir yan, biçimsel bir kaygı eserden esere değişen dozaj ve önemde farklı olsa da bu duruma bağlı olarak bütün edebi eserlerde estetik kaygı vardır. Bütün bunlar olduğu gibi biçimsel açıdan bir üst yapı olan sosyal ve siyasi yapının da siyasal anlamda bilinçdışı yahut bilinçli bir iletisi vardır. Verili olan bütün bu tespitlere dayanarak her edebi eseri sadece Marksist yahut toplumsal bağlamda değerlendirerek anlayamayız yahut yeterli bir değerlendirmeye yahut yoruma gidemeyiz. Daha önceki bölümde bağlamı köy olan metinlerin öne çıkan sosyal taraflarını metinde işgal ettiği yer itibariyle yahut metinde yer alan tarafı itibariyle değerlendirmiş olduk. Bu bölümde mekân açısından farklı yerlerde de öne çıkan sosyal, siyasi ve ekonomik iletilerin hâkim olduğu yahut bu iletiler etrafında şekillenen metinleri değerlendirmeye çalışacağız.

Sosyal yapıların ele alındığı yahut tematik olarak hâkim olduğu eserler elbette köy temalı eserler değil. Zira Kenan Hulusi Koray'ın eserlerini verdiği dönem, sadece aydınların Anadolu'yu yakından tanımak için köye ve köylüye yöneldiği dönem değil aynı zamanda bilimde, sanatta, edebiyatta, eğitimde, toptan bit zihniyet değişiminin yaşandığı ve bu değişimin de bütün sosyal yapıları yerinden oynattığı bir dönemdir. Siyaset ve düşünce dünyasındaki değişimler dışında özellikle yirminci yüzyılın başları olan bu dönem edebiyat ve kurguda da ciddi zihniyet değişimlerinin yaşandığı bir dönemdir. Böyle bir dönemde Kenan Hulusi Koray da her ne kadar çalışmamızın ilk bölümünde ifade ettiğimiz gibi köye yöneleceğini kendi edebi muhitine ifade etse de O, bütünüyle toplumun her kesimini etkileyen sosyal devinimlere kayıtsız kalmamıştır. Bunun en önemli delillerinden birisi *Hacı Nesip* isimli hikâyesidir.

Hacı Nesip, tam bir düzen, denge ve kural insanıdır. Vazifesine son derece sadık olan Hacı Nesip İkinci Abdülhamid döneminden Cumhuriyetin ilanına varana kadarki siyasi kırılmaları ve bu kırılmaların sosyal hayata yansıyan tarafını görmüş, bu sosyal ve siyasi değişimlere şahitlik etmiş bir devlet memurudur. Çok görmüş olmasına rağmen harf inkılâbının yapıldığı sıralarda bir de devlet dairelerine yeni kadın memurların alınacağı bilgisi Hacı Nesip'in iyice canını sıkar. Kendi tasavvuruna göre bir gemiye benzeyen "sefine- yi devlet"teki bu sarsıcı değişiklikleri hiçbir dönemde bu kadar hissetmemiştir. Bu yeni harfler kendileri ciddi bir değişime

sebep olmaları yetmezmiş gibi bir de kollarına bir "madam" takıp geleceklerdir "sefine-yi devlete". Asıl problem sosyal yapıdaki bu dalgalanmalar değil Cumhuriyetin Osmanlı'dan miras olarak aldığı yapıların içine dâhil ettiği yeniliklerin hiyerarşik açıdan ciddi çatışmalara sebep olmasıdır. Her devlet dairesine geldiği gibi Hacı Nesip'in çalıştığı daireye de bir "madam" gelir. Gelen "madam" "sefine-yi devlet"ten önce duygusal anlamda Hacı Nesip'in dengesini bozar. Bir de yeni harflerin öğretilmesi için resmi dairelerin memurlara açtığı kurslarda Hacı Nesip'in ders alacağı gurupta aynı bayan memurun olması Hacı Nesip'i derinden etkiler. Yazar bunu açıkça ifade etmese de Hacı Nesip'in bu bilgi karşısındaki sessizliği Hacı Nesip için bu etkileyici durumu anlamayı okura bırakır. Devlet gemisine kadınların dâhil olması yetmezmiş gibi Nermin Hanım'ın bir de kursta öğretici olarak kendisinden üstün bir konumda olması Hacı Nesip için bir ciddi bir yenilgidir. Eski yapıya giren yenilikler yapıda ciddi hiyerarşik bir krize de sebep olmuştur. Bozulan bu düzen hikâyede çeşitli metaforlarla anlatılırken düşüp kırılan Besmele levhası imgesi ile de sosyal yapıdaki bu çatışmaya gönderme yapılması hem dikkat çekici hem de başarılı bir anlatım tarzıdır. Hikâyeye sosyal yapı ve hiyerarşi ve sosyal yapılar arası çatışma dışında baktığımızda: Köy temasını incelerken belirttiğimiz gibi, köylünün inancı kültürü veya değer yargısının aynı zamanda bir sosyal mesele olarak ele alındığı hikâyeler vardı. Aynı şekilde şehir hayatının ihtiva ettiği sosyal yapılar içerisinde de dini, kültürel, ahlaki endişelerin de ele alındığı hikâyeleri de görmüş oluyoruz. Bu hikâyede besmele levhası, kadının çalışmasına bakış açısı, bunun devlet denilen sosyal mekânizma veya bütün içerisinde algılanış biçimini gördük. Sosyal yapı içerisinde ahlaki endişenin en belirgin şekilde ele alındığı hikâye *Garsoniyer'*dir. Eğer bir pansiyoner hele hele de garsoniyer iseniz yani bekârsanız ve çoğunlukla ailelerin kaldığı bir muhitte oturuyorsanız aslında kadın ve erkek olmanızın çok da önemi yok:

> Bir garsoniyer misiniz? Yazık! Adınız fenaya çıkmış demektir. Haftada bir, yahut iki defa, başınızı şöyle bir dinlemek için birkaç saat çekileceğiniz bir oda içinde bütün konu komşu size yan yan bakacaklar; hastalık geçiren bir insan yahut şifa bulmaz bir derde kapılmış biri gibi parmaklarıyla işaret ederek:
>
> - İşte diyecekler; Çiçek apartmanındaki dördüncü kat yok mu bu delikanlı orada garsoniyer! (Koray, 1940: 148)

Hikâyede iki yerde vurgulanan "Burası namuslu bir apartman"(*Koray, 1940: 149-152)* ifadesi de metnin yukarıdaki iletisini de destekler niteliktedir.

Olayın geçtiği bağlam açısından ve karakterlerin yine bir devlet dairesinde memur olmaları açısından benzer özelliklere sahip olan *İş Bilenin Kılıç Kuşananın* hikâyesinde ise geleneksel olan ast üst ilişkisi kapsamında dalkavukluk kavramının etkisine gönderme yapılmıştır.

> Bazılarımızın dalkavuklukla mevki sahibi olduğunu niçin itiraf etmeyelim? Hem bu insânî bir suçtur. Nasıl biz doğarken burun, göz, kulak, el ve ayaklarımızla doğmuş, dünyaya böyle gelmişsek, aynı zamanda birtakım meziyetler ve nakiselerle de kademzen olmuşuzdur. Burunsuz olmak veya güzel olmamak nasıl bizim elimizde değilse dalkavuk olmak yahut olmamak da öyle…(Koray, 1944: 45)

Hikâyenin giriş kısmında bir dairede memur, kahraman anlatıcının ağzından verilen metnin iletisinin ardından anlatma zamanından iki sene önce gerçekleşen asıl hikâyeye geçiliyor. Burada dikkati çeken husus şudur:

Devlete ait bir sosyal yapıda etik olarak görülmeyen dalkavuklukla ilgili kahraman anlatıcının iddiası, dalkavukluk, sonradan kazanılan daha doğrusu öğrenilen bir davranış değil bireyin dünyaya gelişinden itibaren kendisinde görülen bir özür, bir eksikliktir. Aslında bu kanaat biraz da soya çekimi hatırlatır. Hikâyede dalkavuk özelliğine sahip olan memur da bir fıkra anlatarak üstlerini etkileyebilme yeteneğine sahip bir dalkavuktur.

Miras Keçe, Gümüş Yılı hikâyelerde sosyal yapı içerisinde mevki ya da sınıf değişikliklerinde liyakatin değil dalkavukluğun hâkim olduğu vurgusu etrafında sosyal eleştiri metinde kendisini hissettirirken, özellikle kasaba eşrafınca kabul görmek için verilen mücadele ele alınır. Bu da bir anlamda hediyeler ve kabul günleri gibi faaliyetlerle yüksek bir sınıfa dâhil olma ve onlarca kabul görme arzusudur. Bir anlamda bu hikâyelerde de biçimsel olarak hiyerarşinin ağırlığı görülmektedir. Tıpkı ağa yapısı ile devletin hiyerarşik bir bütününün çakıştığı (vali) *Güneşten Kaçan Köy* ile yine aynı çakışmanın bir anlamda çatışmaya dönüştüğü (nahiye müdürü ile ağa), *Karyola* hikâyesinde görülen ağalık kurumunun ağırlığının görüldüğü gibi. Kenan Hulusi Koray, *Kırk Gün Taban Eti, Bir Gün Av Eti: Fakat Böylesi Değil* hikâyesinde ise bir meslek grubunca kabiliyetinin onaylanmasını arzu eden bireyin kendisinin avlamadığı tavşanları avlanmış gibi getirmesi ele alınır. Burada bir sınıf tarafından kabul edilme kaygısı ile birlikte emeksiz hazırcı tüketime de gönderme vardır. Sosyal yönünü köy teması kapsamında ele aldığımız paraşüt hikâyesinde de köyün toplumsal yapısı ile modernizmi temsil eden jandarma yapısı

nesnesi teknolojik bir gelişme olan konuda zaman algıları ve muhayyileleri bağlamında çakışırlar.

Köy teması düşünüldüğünde yukarıda bahsini ettiğimiz hikâyelerden çok farklı olarak köylünün devletle ve yeni rejimle diyalogunun hem ekonomik hem de sosyolojik bakımdan ele alındığı bir hikâye olması itibariyle *Taş ve Gedik* önemlidir.

Bu hikâyede Kenan Hulusi Koray hikâyelerinde çok rastlamadığımız bir tiple karşı karşıya kalırız. Bu tip, diğer köylülere göre inkılaplara ve sosyal değişmelere çabuk ayak uydurabilen değişime açık bir tiptir. Sadece değişime ayak uydurmakla kalmayıp toplumun da bu değişime adapte olmasında yardımcı olan bir özelliğe sahiptir. Hikâyenin girişi Memo'nun bahsi edilen özelliklerini geçmişindeki olaylarla somut hale getirerek başlar. Merkezde toplanacak olan kongrenin haberi ile başlayan hikâye Memo'nun fizyolojik betimlemesinin ardından gelen şu paragraf bize Memo'nun karakteristik özellikleri hakkında bilgiler verir:

> Memo'yu Büyük Harp yirmi yaşında yakalamıştı. O zaman sarı bıyıkları tarladan koparılmış altın bir başak gibi dudaklarının iki ucunda sallanırdı. Sonra Konya isyansında vuruştu; köyde ilk şapka giyen Memo oldu. Yeni harfleri bir gece içinde öğrendi; ve öbekli köylülerini dolaşan Halkevi müfettişleri Latin harfleri köy seferberliği komisyonuna Memo'yu yardımcı aza seçtiler. Bir haftada yetmiş delikanlıya Latin alfabesini öğretti. Bir sene sonra da Memo'ya bir istikal madalyası verildi. (Koray,1940: 66)

Yeni rejim ve temsilcileri köy ahalisi arasında Memo'yu yukarıdaki anlatılan özellikleri ve davranışlarından dolayı köylü ile aralarında bir temsilci olarak görürler. Zaten Memo da bu aidiyetini Biz Cumhuriyetçiler…(Koray, 1940: 66) ifadesiyle açıklar. Köylü de bu temsilciliği benimsemiştir. Bu vesileyle köylü, traktör taleplerini, ziraat bankasının buğdaylarını yok pahasına aldığını, Ziraat bankasından çekilen kredilerin vadesi geldiği ve köylünün durumunun iyi olmamasından dolayı bu kredilerin ertelenme taleplerinden bahsedeceklerine inandıkları birinin olması onların da işlerine gelirdi. Ama bütün bu taleplerle birlikte son bir hatırlatmayı da yapmadan geçemezler. O da bu talepleri muhataplarına yani yetkililere güzel bir şekilde aktarmak lazımdır. Yani Memo öyle bir şekilde meramlarını iletmelidir ki taşı gediğine koyabilsin. Bu konuda Memo kendisinden emindir. İçlerinden biri Memo'ya hiç sıkılmaması gerektiğini köyde ne ise orada da o olması gerektiğini hatırlatarak doğal olması gerektiğini vurgular. Bu işi kendisine bırakmalarını ve kendisinin de toprak sahibi bir çiftçi olduğunu köylüye hatırlatarak, kendisinin ait

olduğu bu toplumdan kopmadığının mesajını verir. Ancak gitmeden önce halledilmesi gereken bir mesele vardır. O da kıyafet meselesidir. Memo, üstündeki kıyafetleri yeni yaptığını köylülere söylemek istese de kimse tatmin olmaz bu yüzden iyi bir yakalı gömlek ve pantolon giydirilir. Heyecanla beklediği vakit gelir ve konuşma sırası Memo'dadır. Tam konuşmaya başlayacağı esnada köylülerine verdiği sözün gereğini yerine getirmek için söyleyeceklerini aklından geçirirken bir el, Memo'nun bileklerinden sımsıkı tutar. Ona sadece Öbekli köyünü temsil etmediğini bütün köylülerin temsilcisi olduğunu hatırlatarak onun köylünün dertlerinden bahsetmemesini ister. Kendisine bir broşür verilerek içindekileri okuması istenir. Bütün bunları Memo kendisine edilen bir itibar olarak algılar. O broşüre göre konuşmasını tamamlar. Yetkililer de bu konuşmadan memnun kalırlar. Zira broşür, tarım politikalarını öven ifadelerle doludur. Köye döndüğünde etrafına toplanan köylü kendisine iletmesi gerekenleri iletip iletmediğini sorar. Memo cevap vermeden kongrede okuması için eline verilen broşürü okumaya başlar. Önce arka sıradakiler olmak üzere köylüler birer birer Memo'nun etrafından dağılır. Memo köyün hayvanları ile baş başa kalır. Daha sonra köy kahvesine uğrayan Memo köylünün sitemkar tutumuna karşı önlerindeki beş yılı hatırlatarak o süre içinde hallolacağını söyler ama köylülerin de hatırlatması ile vadesi gelen kredi borçlarını da düşündüğünde kenidis de bu süre içerisinde ne yapacaklarını merak eder. Köylüler köye gelecek müfettişlere durumu anlatabileceklerini söyleyince, Anlatıcı hikâyeyi bitiren daha doğrusu bitmeyen bir hikâyenin içinde olduklarını hatırlatan şu ifadeye başvurur:

> Öbekli köylüleri ziraat müfettişine nasıl dert yanacaklarını düşünedursunlar…Eğer siz bu hikâyenin bitmesini merak ediyorsanız, maalesef!... Bugün umduğunuz kadar değil bulduğunuz kadar. .. (Koray, 1940: 71)

Daha önce Kenan Hulusi Koray'ın son dönemi itibariyle ortaya koyduğu eserlerin Cumhuriyet tarihini önemli ölçüde etkileyen olayların yaşandığı ve edebiyat tarihi açısından da bir dönem başlığı olarak incelenen 1940 ve 1960 yılları arası edebiyatının en azından erken evresine yetişmiş olduğunu ifade etmiştik. *Taş ve Gedik* hikâyesi dönemine ait sosyolojik birtakım gelişmeleri yansıtan bir metin olması itibariyle bu tespitimizi doğrular niteliktedir. Başlangıçta olayın anlatılma(yazılma ya da yayımlanma tarihi) 1940 yılı olması ve olayın gerçekleşme zamanının 1938 yılının baharı olması (Koray, 1940: 66) okurda 1940-1960 döneminin ilk yıllarına yapılan bir gönderme olduğu izlenimini uyandırmaktadır.

Mustafa Kemal Atatürk'ün vefatından aylar önce gelişen olaylar yeni döneme dair bazı ipuçları vermektedir. Olayların atatürk'ün vefatından kısa bir süre önce olduğunu hikâyede gerçekleşecek olan kongrenin zamanının 1938 yılının bahar ayı olarak belirtilmesidir. 1940-1960 döneminin edebiyat tarihinde ayrı bir dönem olarak ele alınmasının (Doğan, 2018: 67-68) tamamen sosyal ve tarihi gelişmelerle bağlantılı olduğunu söylemek mümkündür. Cumhuriyet'in ilk yıllarında atılımcı ve müreffeh hayatı hedefleyen hamleler 11 Kasım 1938 yılında yani Ataürk'ün vefatının hemen ardından yeni bir dönemle birlikte farklı gelişmelere doğru evirilir. Ülke dışında kendisini hissettirmeye başlayan İkinci Dünya savaşı bir taraftan bu savaş sürecinde uygulanan yanlış ekonomi politikaları sebebiyle sosyal ve ekonomik sorunlar, bu sorunların her sosyal kesimi etkilemesi, ardından çok partili hayat tartışmaları dönemin siyasi gazete ve mecmualarında nasıl yer tuttuysa edebiyata da yansımıştır. Kenan Hulusi Koray'ın *Taş ve Gedik* isimli hikâyesi de bu sorunların kırsal kesime yansımasını ele alan bir metindir. Çünkü o süreçte uygulanan ve etkisi kırsal kesimde yaşayanlarla esnaf-tüccar gibi grupları etkileyen ekonomik politikalar, toplumda huzursuzluklara neden olmuştur. (Doğan, 2018: 69) Hikâyede olayın anlatılma dönemine bakıldığında henüz 1942 yılında ilan edilen varlık vergisinin bile gerçekleşmediği çok erken bir dönemle karşı karşıyayızdır. Ancak bu yeni dönem öncesi süreç 1940 sonrasına giden sürecin habercisi niteliğindedir. Köylü aldığı kredileri ödeyemeyecek durumda olduğu gibi tarlayı sürecek traktörden de yoksundur. Aslında 1940 sonrası dönemde de kültürel faaliyetler sürdürülmeye çalışılacak olsa da 1938'in baharında okul olmayan köylerin varlığını da bu hikâyeden öğreniyoruz. Bütün bu sıkıntılara rağmen harf inkılâbının köydeki tesiri ile birlikte kılık ve kıyafetteki değişimlerden de köylü haberdardır. Bu yüzden bu değişimin sahiplerine elçi olarak gönderecekleri Memo'nun da kıyafetinin bu modernliğe uygun olmasını isterler. Memo kongreye daha başka bir elbise ile çıkmalıdır:

> - Hayır Memo, dediler; kongrede birçok yabancılar da olacak. Evvelâ sakalını tıraş edeceksin, sonra belinden şu kuşağı sökmek lazım! Mintanın üstüne yaka takacaksın… Daha sonra başka bir pantolon da vereceğiz sana. Ayaklarındaki mestleri çıkarıp iskarpin giyeceksin…(Koray, 1940: 68)

Köylünün bu önerileri karşısında Memo'nun verdiği cevap içerisinde bir kelime vardır ki Kenan Hulusi Koray'ın modernizm karşısındaki halkın özellikle de köylünün şaşkınlığını öbür taraftan Anadolu'ya gelen aydının da Anadolu karşısındaki şaşkınlığını tarif eden tuhaf kelimesidir. Memo:

- Tuhaf, dedi; halbuki bütün bu üstümdekileri yeni yapmıştım. (Koray, 1940: 68)

Memo'ya tuhaf gelen zaten yeni giydiği elbisenin bile arzu ettiği ve ayak uydurmaya çalıştığı modernizm karşısında geri kalmış görülmesidir. Çünkü Memo, köyde ilk şapkayı giyen, yeni harfleri bir gece içerisinde öğrenen, Latin Harfleri Köy Seferberliği Komisyonunda yer alan ve bu komisyona yardımcı aza seçilen bu sebeplerden dolayı istiklal madalyası alan değişim adına ne varsa köyde ilk sıralarda yer alan birisidir. Bütün bunlara rağmen köylüsünden kıyafetinin modern şartlara uyum sağlamadığını duymak, ona tuhaf gelmiştir. Aslında böyle bir modernleşme sürecinde Memo'nun modernleşmenin öznesi olanlarla arasındaki kapanmaz uçurumu gördüğü ilk andır, bu tuhaflık. Asıl çok rahat köylü ile kongreye kendisini davet edecekler arasındaki iletişimi sağlayacağına inanması karşısında kongrede başına gelenler ona daha tuhaf gelecektir. Zira karşısında onun aktaracağı eksiklik ve ihtiyaçları dinelemeye hazır bir hazirun bulamayacaktır. Bunun bilincinde olanlar Memo'yu, etrafındaki köylülerinden birinin hatırlattığı gibi, "burada neysen osun" şeklinde görmek istemezler. Modernizm kendi görmek istediklerini ve duymak istediklerini karşısında bulmak ister. Burada Memo'nun bir birey olarak yaşadığı sorun bir köylü olarak kalmaka ya da kısa bir süreliğine de olsa kongreye gelenlerin arzu ettiği kalıba dökülmek arasındaki ikilemdir. Hikâyenin sonunda da görüldüğü gibi Memo, köye toprağı olan bir köylü olarak dönmez. Dönmeyince 1940'tan sonra geçekleşecek durum bu metinde kendisini hissettirir. Ahali Memo'dan soğumuş ve sözlerinin sonunu bile dinlemeden etrafını terk etmiştir. Sonuç olarak diyebiliriz ki bu metin, bireyin geleneksel yapı ve devletin eliyle karşılaştığı modern yapıya aidiyet arasında kalmak gibi yaşadığı ikilemi, köylünün yaşadığı zorluk ve hiyerarşide yukarı ile aralarındaki iletişim kopukluğunu, dönem aydını ve bürokratının köylüye ve onların sorunlarına bakışını ele alan bir hikâye olma özelliğine sahiptir. Modernleşen devlet yapısı ve bürokrasi düşünüldüğünde tek bağlamın köy olmadığını ve şehirde de modern ve gelenek çatışmasının edebi eserlere yansıdığını Tanzimat romanından beri biliyoruz. Kenan Hulusi Koray'ın *Hacı Nesip*'i başta olmak üzere pek çok hikâyesinde bu çatışmayı işlediği görülmektedir. Bu durumun bir bilim inanının zihnine nasıl yansıdığını *Hastalık* hikâyesinde görmekteyiz. Korku temasını işlerken edindiğimiz bilgilerden bir çıkarımda bulunacak olursak: bir kalıba dökülmeyen, müphem olan, belirsiz olan, ispatlanmayan ya da sermaye sahiplerince genel kabul görmeyen her şey

modernizmin soğuk baktığı durumlardır. Bu açıdan düşünüldüğünde modernizm bu bağlamda kendisine muhalif ya da müphem olan her şeyi sevmediği gibi alternatif olanı da sevmez. Alternatif Tıp da bu dışlanması gerekenler arasına girer. İşte tam da bu noktada, yanına aldığı hemşirenin iyileşmesi için bu uğurda bütün zamanını ona adayan ve bu yüzden eşinden boşanıp onunla evlenen bir doktorun müphem[1] olan bir hastalığa çare olarak alternatif tıbbı sunması oksimoronu üzerinden bir modern ve ona alternatif geleneksel tedavi yöntemi çatışmasına gönderme yapılır. Vapur hekimi ile doktor arasında geçen bir diyalogdan doktorun modern tıbba karşı alternatif tıbbı yücelttiğine şahit oluruz:

> Vapurun Hekimi:
>
> - Ne dersiniz, diyerek şu fikri ileri sürüyordu, tıpta mühim keşifler, acaba birçok da sevdiklerimizi kurtarmak için yaptığımız cehitlerden ileri gelmemiş midir?
>
> Ve câlî bir bilmemezlikle:
>
> - Affedersiniz efendim, dedi, hastanız kim?
>
> Doktor:
>
> - Karım. Dedi. Üç senedir hasta… Biliyorsunuz ki muayenehanemi de bir senedir kapalı tutuyorum. Ve şuna mim koyunuz ki bir operatör için ellerinde lazım olan maharet ve sık operasyon nisbetinde, bir dâhiliyeci için de kalbî malumatımızı yeni hastalıklarla birleştirmek ve şifa aramak şarttır. Biz doktorlar çok defa insanlara hayat vermekle gurur duyarız. Fakat çok defalar da teşhislerimizde yahut teşhis noksanlığımızda baldıran otu ve papatya formülü ile herhangi bir hastalığı tedavi eden yetmişlik bir ihtiyar kadar bile olamayız. Beş sene evvel tanıdığım bir çocuk var ki bir top oyununda arıza gösteren diz kapaklarını tedavi edebilmek yani yürütebilmek için bütün mütehassısların masalarında boy uzatmaya mecbur kalmıştı. Fakat ayağını bir türlü uzatmamıştı. Sonra bir gün ne olmuş biliyor musunuz? Bir çanağın içerisindeki yüz paralık zeytinyağına parmaklarını Batıran ihtiyar bir kadın 15 dakikalık bir zaman nispetsizliğinde yeni doğan bir tay gibi hastasını derhal ayaklandırmıştı. Acaba hanginize sorayım karım için böyle bir melekküssiyâneyi tavsiye edecek biri bulunur mu içinizde!... (Koray, 1944: 111-112)

Doktorun alternatif tıbbı öven ve eşinin hastalığına da halk arasında "kocakarı ilacı" adı verilen ilaçlarla çare aradığını anladığımız ifadelerinin cevabı hikâyenin sonunda karşılık bulur. Eşinin rahatsızlığına alternatif tıbbın ve seyahatin çare olacağına inanan doktor ve eşi yolculuk esnasında eşinin aniden rahatsızlanması nedeniyle vapur hekimi tarafından seyahate devam etmesinin sağlıksız olacağı

[1] Bu hikâyede bu kavram doğrudan geçmez ama; modernizmin hoşlanmadığı bir durumu tarif eden bir kavram olarak kullanıldığı için bu kelimeyi kullanmayı tercih ettik.

nedeniyle ilk iskelede indirilir. Zira modernizmin vapurunda müphem ve hastalıklı metotlara, düşüncelere ve kişilere yer yoktur.

Köylü denildiği zaman önemli bir sosyal problem olarak akla gelen kan davası da Kenan Hulusi Koray'ın *Belki Ecel Belki Bıçak* isimli hikâyesinde yerini alır. Çerçeve hikâye özelliğini taşıyan bu hikâyede anlatıcı kahraman arkadaşı ile birlikte girdiği bir bağda karşılaştığı Ethem Ağa'nın ağzından onun hikâyesini aktarır. Ethem Ağa ilk görüşte tanımadığı kişilere hemen çiftesini doğrultunca kendisine neden hemen çifte doğrulttuğu, insan öldürmenin o kadar kolay gelmemesi hatırlatıldığında o da aynı ikaz üzerinden başından geçen bir olayı kaza eseri diye anlattıktan sonra bilinçli işlenen bir olay olduğunu sohbet esnasında itiraf eder. Ardından meseleyi yaşadığı yerdeki kan davalarına getirir. Kan davalarının sosyal yönüne ışık tutacak şu ifadelerle hikâyesini devam ettirir:

- Biz işte böyleyiz diye devam etti. Bir defa da bir defa da harman yerinde onunla vuruştuk.
- Niçin Ethem Ağa?
- Bir kadın davası yüzünden oldu hemşerim. İskilip'te bir akşam subaşı ederken dayısını vurmuştum. Hapisten daha çıktığım gün iki kardeş beni harman yerinde yakaladılar:
- Seninle vuruşacağız! Dediler. Eğer dayımızın intikamını biz alamazsak çocuğumuz alacak Nah, işte bu çocuk!

On iki on üç yaşlarında yeşil gözlü biri, hemen az ileride duruyordu. Onun ellerinde hiçbir şey yoktu ama bakışları teni birdengire bitmişti. "Vazgeçin be hemşeriler, dedim. Bütün mesele çocuksa onunla barışabilirim." Fakat bunu söyledim söylemedim ki birisi bıçağına yapıştı. (Koray, 1944: 90)

"Kadın davası"ndan kan davasına dönüşen bu olayın geri dönülü yoktur. Bu duruma şaşıran Ethem Ağa'nın iki dinleyicisi bu kadar kolay adam öldürme nedenlerini içlerine sindiremezler ki Ethem Ağa'ya bu olaylardan onun muhitindeki insanların nasıl zevk alabildiğini sorunca Ethem Ağa:

Nasıl, (…) biz köylüyüz be hemşerim! (Koray, 1944: 92) diyerek ait olduğu sosyal bütünü ve o bütünün kan davası sebebiyle adam öldürmeye bakışını "köylüyüz" göstergesi içine sığdırıverir. Artık kırk yaşını aşmış olan Ethem Ağa için bir şekilde gerçekleşek ölümün şekli de kendisini gösterir. Bu iki şekildir: Belki ecel, belki bıçaktır. Burada ilk bakışta görülmeyen ama varlığını yaşayan bu gelenek sayesinde öğrendiğimiz bir çatışma ile karşı karşıya kalırız. Cumhuriyet döneminde bu çatışma sadece köyü değil her yeri kapsayan bir modern- gelenek çatışması halinde kendisini

gösteren bu çatışma köylerde daha güçlü şekilde kendisini gösterir. Mehmet devrim TOPSES'in tespitlerine göre feodal yapıya sahip olan köylerde gelenek, kendisini baskın şekilde hissettiriyorsa oraya modern sosyal yapılar girememiş demektir.

> Suç davranışı öğreniliyorsa ve kişinin içinde bulunduğu kültürel yapı tarafından belirleniyorsa, öncelikle kan davası geleneğinin ortaya çıktığı kültürel yapı incelenmelidir. Feodal toplumsal yapı, yerel kültür unsurlarının ulusal ya da merkezi kültüre göre çok daha belirleyici olduğu ilişkiler sistemidir. Siyasal birlik kurulamamış olduğu için, siyasal birliğin taşımakta olduğu ulusal kültür unsurları yerel kültür unsurları karşısında yaşama ve güçlenme olanağı bulamazlar. Feodal bir toplumsal yapıda yerel kültür daha güçlüyse, bireyin dünyaya bakış açısını, kişisel değerlerini, inanç sistemlerini vs. biçimlendirecek olan öncelikli olarak yerel kültür unsurlarıdır. (TOPSES, 2012: 192)

Aşk ve Otomobil'de dejenere olmuş kadın tipi konusunda tamamen maddi eksende oluşturulmaya çalışılan daha doğrusu taraflar arasında uçurumu bu maddi figürler ve gösterişle kapatmaya çalışan birlikteliğin tutarsızlığına vurgu yapılmıştır. Berrin'e aşık olan Ziya'nın bir banka çalışanı olması da aslında bir örtülü kapitalizm eleştirisi izlenimi verebilir. Sosyal açıdan bakıldığında evlenmeyi düşünen bireyler arasında yaş ve jenerasyon farkının da sonu hüsranla biten bir evlilikte önemli bir etken olması hikâyede sosyal tema etrafında ele alınan bir başka konudur. *Astragan Manto*'da benzer şekilde yine snop bir tip olan Semra/Semuş, üzerinden aşk duygusunun yozlaşmasının nedeni olarak lükse düşkünlük ve modaya bağlarken değer ve duyguları metalaştıran kapitalizmin topluma yansıyan yönü ele alınır. Bunun en önemli örneğini kürkü sevgili olma bahanesiyle kandırdığı altı erkekten aldığı iki yüzer liralarla kürkün parasını tamamlayıp Rus kürkçüye verdikten sonra hikâyenin sonunda dükkân sahibinin diğer ürünler için de aynı yöntemi için Semra'yı teşvik etmesidir:

> Semuş'un şimdi astragan bir mantosu var. Haftanın sonunda altı aşıktan biri ile buluşuyor. Fakat kulaklarında Rus kürkçünün sözü:
>
> Başka astraganlarımız da var madam! Eğer icadınızda devam ederseniz…(Koray, 1944:55)

Hikâyeye bakıldığında toplumda sadece kürk mantoya ulaşmak için aşk duygusunu araçsallaştıran bir kişi olarak görsek de aslında nasıl Semra/Semuş için altı kişinin aşkı bir malzeme ise Rus kürkçünün yukarıdaki teklifine bakıldığında bu etik dışı alışverişi teşvik etmesi Semra'nın da Rus kürkçü için bir sermaye olarak görülmesidir. Bu da bir anlamda sermayenin etik dışı yanının eleştirildiğini gösterir. Hikâyeye bakıldığında modaya olan düşkünlük üzerinden de toplumsal bir eleştiri yapıldığı görülmektedir.

Tasula'da ise bu dejenerasyon bir yazlıkta erkeklerin özellikle de delikanlıların perspektifinden kadına bakışın gözler önüne serilmesi etrafında ele alınır. Bu durum sadece Tasul'ya karşı değil bütün kadınlara karşı böyledir. Ancak burada asıl eleştirilmesi gereken husus: düştükleri durumun gerçek manada farkına varamayan kadınların, kadını fiziksel ya da göze hitap eden bir meta şeklinde algılayan yakınlarındaki erkeklere tepki vermek yerine Tasula'yı hedef seçmeleridir:

(…) Kollarında birer delikanlı ile gelen genç kızlar, kapıdan içeri adım atar atmaz flörtlerini birdenbire kaybediyorlardı. Belki de hemen yanı başlarında, aynı bir masa etrafında oturuyorlardı.

Vücutları orada idi fakat bir cisim gibi taş bir cisim gibi taş bir cisim gibi duruyorlardı. Âdeta onların derilerine dokunulsa bir sfenks kadar garip kalacaklar; ses vermeyeceklerdi. Çünkü gözleri Tasula'da idi ve insan ruhlarının giriş ve çıkış kapısı da galiba gözlerden başka hiçbir şey değildirler. (Koray, 1944: 116)

Hikâye toplumsal açıdan ele alındığında burada din algısı da önemli bir yer tutar. Tasula'nın bir Yunan ve üstelik başka bir dine mensup biri olması ve mütedeyyin bir esnafın dükkânında işe başlaması tezadı, yadırganacak bir durum halinde diyaloglara yansır:

Vay canına diyoralardı, o Müslüman adam bunu yapsın. (Koray, 1944: 115)

Toplumsal yargı bu şaşılacak durumu, sonradan onun müteşebbisliği ve açıkgözlülüğü ile açıklar. Bu algının ardından gelen bu ticari açıklama aslında bir manada sermayenin de kadını bir meta olarak görmesinin hikâyeye ustalıkla yedirildiğini gösterir.

Tasula'nın bir "öteki" olarak metne yansıma nedeni sadece kadınlığı değil, dinidir de. Çünkü hikâyenin sonuna doğru boynundaki kolyedeki figür, haç olma ihtimali de var, put kavramı ile tarif edilir. Bu da onun dinine bir gönderme olduğu gibi "put"un sürekli muhallebiciye gelen erkekler tarafından onların elleri arasında oynanması da farklı bir yaklaşımdır. Bir de sınıfsal bir mesele söz konusudur. Tasula'dan intikam alarak kendisini rahatlatacaklarını zanneden kadınları tavrı ciddi bir sorun teşkil eder. Orada müşteri konumunda bulunan kadınların el işaretleri ile sipariş vererek ona konumunu hatırlatmak istemeleri de çalışan sınıfına karşı tutumun bir eseridir:

Fakat ne oluyorsa yine Tasula'ya oluyordu. Çünkü on iki, on üç yaşlarındaki çırağın biraz kaybolduğu dakika, sayfiyenin genç kadınları, Tasula'dan hınç almaya kalkıyorlar:

- Matmazel! Diyorlardı, bize bir dondurma!

Bu emri başparmaklarının bir işareti ile tamamlıyorlar, yani Tasula'ya mevkiini hatırlatmak istiyorlardı…(Koray, 1944:116)

Bu hikâyede yine sosyal açıdan farklı bir kültüre ait bir ayrıntıyı görüyoruz. Bu ayrıntı yerli kültüre göre bir oksimorunun bir ucu olan Drahoma geleneğidir. Yani Yunanlı kadınların bir erkekle evlenmek için ona vermek adına biriktirmesi gereken paradır. Tasula da bu sebeple muhallebici de çalışmıştır.

Bir *Bardak Bira, 910 Model, Vali Paşaya Don,* hikâyeleri, hem etik hem de hiyerarşi meselelerinin ele alındığı aynı zamanda etik problemin ekonomik koşullarla ilgisinin üzerinde durulduğu metinlerdir. *Astragon Manto'*da lükse düşkün bir kadının ahlakdışı yollara başvurmak suretiyle baştan çıkışı ele alınırken *Bir Bardak Bira*'da da aşırı içki müptelalığının bireyi etrafındaki gelişmeleri yahut patlak veren büyük bir savaşı dahi anlayamayacak hale düşenin ortaya çıkaracağı sosyal çevreden kopuşu anlatan bir hikâyedir. *Deniz Banyosunun Hakiki Fiyatı, Bir Maymun Numarası,* isimli hikâyeler ticaret etiği üzerinedir. *Yol Amelesi* ve *Zorla Hastalık* hikâyelerinde sosyal baskı karşısında bireyin durumu ele alınır. *Yol Amelesi*, farklı yerlerde çalışan gündelik işçinin emek mücadelesi, ait olduğu topluluğa rağmen hakkını tam olarak aramadan emeğinin değerini düşürmek pahasına işi kabul etmesi, bir anlamda çalışkanlık olarak da değerlendirilebilir. *Zorla Hastalık'*ta sosyal algının birey üzerindeki etkisine vurgu yapılır.

Bir tarihi roman olmasının yanında *Osmanoflar* romanı anlatma zamanının sosyal ilişkilerini yansıtma bakımından çok önemli bir yere sahiptir. Romanı incelediğimiz ikinci bölümde de ifade edildiği gibi:

Marina MacKay, romanda olay örgüsü ve toplumsal bütünlük arasında önemli bir ilişki, olduğu görüşünü ortaya koyar. Bu konuda Gillian BEER'in "Başa çıkılamaz bir biçimde fazla görünen malzeme, yavaş yavaş ve geriye dönük olarak kendini düzen biçiminde açığa vurur. (…) Her şeyin birbirine bağlı olduğu hissi, bağlantılar gizlenmiş olsa da, bu türden bağlantıların açığa çıkarılması önem kazandı." İfadeleriyle görüşlerini destekler.(MacKay, 2018: 149) demiştik.

Kenan Hulusi Koray, kahraman anlatıcı ağzından, o coğrafyadaki Türk varlığını temsil eden Osmanoflar üzerinden de sosyolojik bir bütüne varmaya çalışır. Osmanoflar, adeta ilk Osmanof'tan genler yoluyla kendilerine miras kalan yaratıcılık huyunun sahibidirler. Onların "asi ruhlu bir yeniçeri" olan ilk atalarından tevarüs

ettikleri bir özellikleri de maharetlerinin yabancılarca takdir edilmesi olmakla birlikte yabancılar tarafından kendilerine verilen hediyeleri teşhir etmekten büyük bir gurur duymalarıdır. Bu bilgilerin yer aldığı pasajda ailenin Balkanlarda kısa tarihçesine de şahit oluruz:

> Bir köy… Belki de Osmanoflar gelmeselerdi, Burgaz'ın az ötesinde biten Karnabad, su verilmemiş bir saksı gibi bir gün kuruyabilirdi. "Karnabad ölüyor!" Daha iki yüz sene evvel tıpkı Madam Todorof'un söylediği gibi en büyük Osmanof, köyün yanıbaşını yalayıp geçen Delikamçı üzerinde atını mahmuzlarken hemen hemen aynı şeyi söylüyordu: "Karnabad ölüyor!" Çünkü en büyük Osmanof Nemçe seferinden döndüğü sıralarda bir akşam burada gecelemiş ve eşsiz Karnabad, asi ruhlu Yeniçeri ağasını ölünceye kadar burada kalmaya mecbur etmişti. (Koray, 2014: 34)

Yazar Osmanoflar'ın buraya yerleşmesini "en büyük" Osmanof üzerinden adeta büyülü bir anlatımla anlattıktan sonra bu köyün en büyük Osmanof'a katıldığı seferlerden dolayı mükafat olarak verildiği bilgisini de paylaştıktan sonra sözü bir aile geleneğine ve bu gelenekten doğan bir aile tavrına getirir. Bu tavır daha doğrusu huy, Osmanoflar'ın iki yüz yıllık genetik mirası olarak sunularak bir nevi soyaçekim yasasına müracaat edilir:

> Hikâyemin burasında ilk Osmanof'un yaratıcı ruhuna bütün Osmanofların vâris olduklarını söyleyebilirim. Çünkü İki yüz seneden beri bütün Osmanoflar, Karnabad'da ayrı ayrı birtakım şeyleri merak ediyorlardı. Fakat hepsinde Karnabad'da mevcut olmayan yeni bir şeyi yapma hassası vardı. (Koray, 2014: 35)

Aile Tarihçenin anlatıldığı bu bölümde yazar her nesilde ailenin oturduğu binaya bir oda ilave etme âdeti dışında (Koray, 2014: 35) Osmanofların sanatçılara ve ecnebi misafirlere karşı misafirperverliği gündeme gelir.

> Osmanoflara, Karnabad'ın manzara ve tabiatından hediye ettikleri eserlerle doluydu ve hiçbir vakit misafir bir ecnebinin Osmanoflar'a bundan daha güzel bir komplimanı tasavvur edilemezdi.(Koray, 2014: 35)

Balkanları anlatan diğer romanlarda da oradaki halkın misafirperverliği vurgulanan:

> Balkan kültüründe misafir etmek, elindeki imkânların en iyisini misafire sunmaktır. Arnavutlar ve Solyotlar romanında Ali Paşa'nın emriyle Solyotların içine giren Rüstem, Çavillas'ın evine misafir olur. Misafire temiz bir yatak açarlar. Misafir için ayarlanmış özel odada bir kandil yakılır. Yazar, odanın içindeki eşyaları ayrıntılarıyla anlatır: "Çavillas Rüstem'i tesliye ve temin için birçok pederane taltifattan sonra delikanlının rahatlaşmasını bittavsiye oğlu ve zevcesiyle beraber yanında çıktı. Rüstem yalnız kaldı. Ocağın yanına mıhlanmış sacdan mamul bir kandil içerisinde yanan mum yağından ibaret ışığı söndürerek, safi koyun yapağısından bir şilte ve Arnavut yamçısından bir yorgan ve bir de yastıktan ibaret yatağı içine girdiyse de gözlerine uyku girer mi?" (s. 53) Misafirliğin Türk kültüründe belli bir süresi

> yoktur. Balkan kültüründe de gittiği evde ne kadar kalacağını misafir tayin eder. Her ne şekilde olursa olsun misafire nazik davranılır. Arnavutlar ve Solyotlar romanında Papaz Samuel, Rüstem'i tehdit ederek eğer Boçaris'le beraber ihanet içerisinde olduğunu hissederse onu öldüreceğini söyler… (Acer, 2015: 142)

Fatih Acer'in Balkan temalı romanlar üzerinde yaptığı çalışmada Osmanoflar'daki misafirperverliğe benzer pek çok örnek bulunmaktadır. Fakat Osmanofların misafirperverliğinden bahsedilirken yukarıda romandan alıntıladığımız metinde görüldüğü gibi bu misafirperverliğin altında yatan psiko-sosyal nedenlere de gönderme yapılır. Osmanoflar'a ecnebiler tarafından verilenler arasında onların en beğendiği ve onlar için "en güzel bir kompliman" olarak algılanan Karnabad'ın manzarasını tasvir eden oranın manzara ve tabiatını anlatan eserlerdir. Çünkü ilk Osmanof'un yerleştiği günden bugüne Karinabad'ı mamur eden Osmanoflar'dır. Bunu destekleyen bir başka ifade ise: Osmanoflar, Karnabad'ı meydana getirmekle duydukları gururu doğrudan doğruya yabancılardan işitmek istiyorlardı. (Koray, 2014: 33) Bu cümle yukarıda açıklamaya çalıştığımız Osmanof misafirperverliğinin en güzel açıklamasıdır.

Buraya kadar Osmanoflar hakkında ailenin tamamını içine alan verilerden sonra yukarıda Marina MacKay'in tespitlerinden yola çıkarak diyebiliriz ki: Kenan Hulusi Koray'ın varmak istediği bu sosyal/sosyolojik bütünün/yapının adı: ailedir. Çünkü Romanda hiyerarşik yapı bile çoğunlukla devlet bütünü üzerinden değil de aile bütünü üzerinden verilir. Yusuf Osmanof sürekli evi terk eden karsısının hayaliye meşguldür. Ailenin yaşça büyüğü, Zehra'nın kocası Ahmet Osmanof ise iradesini eşi Zehra'ya teslim etmiş gibi görünmektedir. Her ne kadar yaşça ailenin en küçüğü Halil Osmanof olsa da ona sorulmadan karar alınmaz. O, adeta ailenin emniyetini sağlamakla meşgul, cesur ve çabuk karar veren ve meselelere somut ve açık ifadelerle yaklaşan bir karakterdir. Bu, hiyerarşinin görünen kısmıdır. Arka planda meselelerin bütününe hâkim olan ve sadece otoritesi kocasının değil bütün Osmanofların üzerinde kendisini hissettiren bir kişiliktir. Aslında hayatı sürekli sükunetin peşinde geçen ama aradığı ya da arzu ettiği sükuneti bulamayan Zehra'nın bu hiyerarşik durumu istem dışıdır. Hatta bazen bu sükûnet arayışını kocası Ahmet Osmanof ile denemek ister. Yazar onların bu halini yine bazı hikâyelerinde rastladığımız itikâf yahut uzlet kelimeleri ile tarif eder:

Sürekli dingin bir hayat yaşayan Zehra'nın bir süre kocası ile ailenin içinde bulunduğu dinamik gelişmeler bir taraftan yaşanılan coğrafyanın bu dinamizmi

tetikleyen devinimlerinden uzaklaşma arzusu ile ortada görünmedikleri bir anda Groşenka/Gülsüm, kahraman anlatıcının kapısını çalar. Kendisine müjde verir bir üslupla bir haberi olduğunu söyler. Bu durum karşısında anlatıcının kafasından geçen tahminler içerisinde itikaf kelimesine şu şekilde rastlarız:

> Groşenka'yı görür görmez herhalde yeni bir hareket olabileceğini düşünmüş ve kendi kendime birçok defa bu suali sormuştum. Ne olabilir? Kafamda Osmanoflar aleyhine yapılacak yeni bir komplo ile Yusuf ve Halil'in barışmalarından itibaren anası Yuvanna Mihailoviç2in gelişine kadar her şey imkân içindeydi.
>
> "Zannedersem" dedim, "Ahmet Osmanof ile karısı itikaflarından çıkmış olacaklar." (Koray, 2014: 206)

Görüldüğü gibi aile bütünü içerisinde en ufak gelişmeler hatta kişilerin özel hayatındaki değişimler dışında çekilmeler bile bu büyük aile bütünü içerisindeki gelişmelerden etkilendiği gibi bu gelişmeleri de etkileyebilmektedir. Bu incelediğimiz romana has bir durum değildir. Zira, Balkanları konu olan ve yukarıda zikrettiğimiz 18. Yüzyıl sonu ve 19. Yüzyıl başında yazılmış romanların tümünde sosyal bir yapı olarak aile bütünü ve bu bütün etrafında gelişen kültüre önemli yer ayrılmıştır. Bir anlamda insanın konu olduğu her metinde açık veya kapalı şekilde ifade edilse de toplumsal bir yapı olarak ailenin bulunması doğaldır. Ama mekân olarak Balkanları konu alan romanlarda aileye dair bilgiler o coğrafyanın sosyal yapısını anlamada önemli bir yere sahiptir. Çünkü:

> Aile her ne kadar evrensel bir özellik içerse de Osmanlı ailesi olarak genel bir tanım yapmak devletin o dönemki karışık yapısından köy ve kent farklılıklarından dolayı bir hayli zordur. Buna rağmen Osmanlı toplumu çok farklı milletlerden oluşsa da toplumun genelinde ortak olan anane ve davranışlardan söz etmek mümkündür. Müslüm, gayrimüslim pek çok aileye bakıldığında bu benzerlikler göze çarpmaktadır. (Acer, 2015: 52) Özellikle evlilikler söz konusu olduğunda aile denilen bu sosyal bütünün otoritesi çok önemlidir.
>
> Balkanlar'daki evliliklerde kızdan ziyade ailenin kabulü daha ön plandadır. Ailesinin onaylamadığı kişilerle kaçarak evlenenler hem aile hem de toplum tarafından dışlanırlar. Kızın kaçması, istemediği bir adayın kendisine diretilmesi sonucu olur. Kaçma sonucunda bazı aileler kızlarını evlatlıktan reddetmekle tehdit ederler. Güzel Hatice adlı romanda Hatice ile Abdullah birbirlerini severler fakat kızın annesi Abdullah'ın fakir olmasından dolayı bu evliliği istemez. Ailesinin zoruyla zengin bir aileden gelen Hafız Ali Bey'le nişanlanır. O dönemde genç bir kızın kendi istediği bir kişiyi talep etme hakkı yoktur. Her şeyi göze alan Abdullah ve Hatice kaçmaya karar verirler. Kızı kaçıracağı gün Abdullah, Hatice'nin babası Hacı Hasan Ağa tarafından Tırnova'ya gönderilir ve yolda komitacılar tarafından vurularak yaralanır. Bir ay süreyle Tırnova'da tedavi görür. Bu sırada Hatice ile Hafız Ali nikâhlanır. (Acer, 2015: 72)

Yukarıdaki örnekte gördüğümüz genç kızın evlilik konusunda söz hakkına sahip olmaması durumunu biz Osmanoflar'da Yusuf'ta görmekteyiz. Bakıldığı zaman bir gayrimüslimle evlenmesine doğrudan müdahale edilmese de bu durumun

aile içinde kabul görmediği ve Kenan Hulusi Koray'ın hikâyelerinde de rast geldiğimiz itikaf olgusunun Yusuf için simyacılık bahanesiyle çekildiği kulübede gerçekleşmesinin sebeplerinden birinin de ailenin Yusuf'un eş seçimine karşı bu tutumudur. Hatta öyle ki Yuvanna'nın gitmesinden sonra bile bu büyük aile için merak unsuru Yusuf'un uzlete yahut itikafa çekildiği kulübe ve orada olup bitenler değil, bir "öteki" olan Yuvanna'dır. Aynı merakı kendisinin de taşıdığını okurdan gizleyemeyen kahraman anlatıcı bu aile içinde yaygın olduğunu düşündüğü merakını şu şekilde dışa vurur:

Onun içindir ki: Yusuf Osmanof'un odasından çok bence Yuvanna Mihailoviç'in merak edilmesi lazımdı.

Gerçi Osmsnoflar da ara sıra kendilerine bu suali soruyorlardı. Soruyorlar fakat Yuvanna'nın tabiatındaki gizli bir noktaya el uzatamıyorlardı ki…

Yuvanna Osmanofların içinde bir casus gibi hareket etmişti. Doğruydu ama Osmanoflar da iki yüz senelik bir kan asaleti iddia ettikleri Osmanof ailesine Yuvanna'yı bir yabancı olduğunu bilerek almışlardı. (Koray, 2014: 69)

Yukarıdaki Güzel Hatice romanında bahsettiğimiz durum erkekte farklı gibi gözükse de Güzel Hatice romanında Hatice'nin evlenme iradesine ket vuran "aile" isimli bu sosyal bütün doğrudan Yusuf'a bir yaptırım uygulamıyordu. İddia edilen bu "iki yüz senelik kan asaleti" üzerinden bir yaptırım uygulamasa da bunu atmosferine öyle bir yansıtıyordu ki Yusuf ailenin bu konuda haklı olup olmadığını sorgulamadan kendisini geri çekme gereği duyuyordu. Onun geri çekilmesinin bireysel anlamda pek çok nedenleri vardı. Ailenin ortanca oğlu hala Yuvanna'ya karşı aynı hisleri besliyor hatta bu hususta Halil Osmanof'u suçlu görüyordu. Yusuf bu konudaki düşüncelerini ve ailenin bakış açısını kendi perspektifinden kahraman anlatıcı ile "Mihailoviç'i herkes gibi sizin de merak ettiğinizi biliyorum." Diye söze girerek şöyle paylaşır:

"Zaten Osmanoflar'ın dediği bir hareketi yapmamış olsa da gene herkes merak ediyordu onu. Neden? Kapalı bşr kutuydu Yuvanna Mihailoviç. Yalnız, Yuvanna'yı, yani karımı yine herkes gibi siz de benim intihap ettiğimi zannedersiniz. Çünkü Osmanoflar herkese böyle söylediler. Hem doğru, hem yanlış! Zehra Osmanof'u ağabeyi için iki sene evvel nasıl Halil kendisi intihap ettiyse benim de işlerime daha yirmi sene evvel gene o karışmıştır. Çünkü bütün işleri ancak kendisinin düzelteceğine emindir. Düzeltecekmiş… Yalan! Böyle gözükmek ister tabii… Yahut gözüküyor da… Fakat Halil'in karışık işler dediği nelerdir? Kim yapar bu işleri? Osmanoflar'dan başka birisi mi? Yahut iddia ettiği gibi ben mi? İftira! Halil Osmanof yapar tabii…Yuvanna işini de o yaptı tabii…"(Koray, 2014: 70)

Yusuf Osmanof sayesinde bu ifadelerden şunu anlamaktayız: Yuvanna ile Yusuf arasındaki evliliğe ailenin rızası yok gibi görülse de ailede etkin ve adı konulmamış ancak herkesçe bilinen bir otorite sahibi olan Halil'in de rolü ile bu durum en azından görmezden gelinmiş yahut düzeltilmesi gereken bir durum olarak Halil Osmanof'un inisiyatifine bırakılmıştır. Daha doğrusu, Halil Osmanof, bu inisiyatifi her inisiyatif gibi üzerine almayı uygun görmüştür. Bu ifadelerden de anlaşılmaktadır ki aile istemediği yahut onaylamadığı bir evlilikte doğrudan erkeğin iradesine de ket vurabilir.

Kenan Hulusi Koray'ın *Osmanoflar* romanında olayların bir geniş aile üzerinden cereyan etmesi ve romanın aile bütünü üzerinden kurgulanması, bu romanın romanda hayat-gerçeklik, sosyal hayat-gerçeklik ilişkileri bağlamında Türk Edebiyatı tarihi içerisinde benzer nitelikteki eserler arasındaki yerini de akla getirir. Çünkü Tanzimat'ın başından bugüne sosyal dalgalanmaların içerisinde önemli bir yapı olan aile her zaman bu meseleler üzerine kafa yoran aydınlar için sosyolojik bir mesele olarak üzerinde titizlikle durulması gereken bir konu olmuştur. Bu durum romana arzu edilen aile yapısından makbul görülmeyen aile yapısına varana kadar örneklerin işlendiği romanların yazılmasına sebep olmuştur. Ancak ister idealize edilsin isterse olumsuz örnek olarak ele alınsın bu sosyal bütünün gerçekliğe uygun bir şekilde işlenip işlenmediği meselesi de sorgulanmıştır. Mademki özellikle de sosyal meseleleri merkeze alan ve bu bağlamda sosyal bir bütün olan aileyi önemseyen romanlar var. Bunlar arasında temayı gerçeğe en uygun şekilde işleyebilenleri seçmek de önemlidir. Romanın tarihi boyunca da gerçeğe uygunluk hep önemli olmuştur.[1] Sosyal bir yapı olan ailenin romanlarda toplumun gerçekliğine uygun olup olmadığının sorgulanmasının gereklerinden biri de her toplumda var olan bazı yaşanmışlıkların Türk toplumunun mahremiyet anlayışı ile ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Bu da bizi ilk romanların aile gerçekliğini tam olarak yansıtmadığı tespitiyle karşı karşıya bırakır:

[1] Selçuk Çıkla *Hece Dergisi –Türk Romanı Özel Sayısı'*nda "Romandaki Kurmaca ve Gerçeklik" başlıklı makalesinde roman ve gerçeklik ilişkisinin ve romanda anlatılanların gerçekliğe uygunluğunun ve bunun anlatım teknikleri ile olan ilişkisinin öneminin her zaman kendisini örnek okur gören kişiler tarafından bile sorgulanacağını şöyle ifade eder:
" Günlük hayatımızda şahit olduğumuz ve güvenilir bir kaynaktan duyduğumuz olaylar, ne kadar ilgi çekici, olağan dışı olursa olsun, bu olayların gerçek olduğundan şüpheye düşmeyiz. Romanlarda sözü edilen olaylara ise kurmaca dünyanın gerçekleri olarak inanır, romanda anlatılanları olmuş gibi farz ederek okuruz çoğunlukla. Yani *örnek okur* olduğunu düşünen bir kişi *ampirik okur* tarafının da olduğunu unutmamalıdır hiçbir zaman." (ÇIKLA, 2002: 120)

Türk toplumunda aile yapısına büyük bir mahremiyet hâkimdi. Sevgi, aşk, ihanet, kıskançlık, kavga, sürtüşme her toplumun ailesinde olduğu gibi Türk ailesinde de vardı. Ama bunun yayılması ve dışarıya aksetmesi ya hiç yoktu ya da nadirdi. Hele bunun yazıya geçirilmesi ayıp telakki edilirdi. Bu durum daha sonra mesela Servet-i Fünûn döneminde değişecektir. Fakat başlangıçta böyleydi. Nitekim Şemsettin Sâmi'nin *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*, Namık Kemal'in *İntibah,* Ahmet Mithat Efendi'nin *Felatun Bey ile Rakım Efendi* hatta Nabizade Nazım'ın *Zehra* romanlarında hep sun'i aileler vardı.(Yetiş,2002: 271) Bunlar gerçek yaşamda karşılığı olmayan toplumun özelliklerini yansıtmayan tamamen yazarın zihninde şekillenmiş aileler ve aile fertleriydi. Öyle ki bu yapaylık *Araba Sevdası*'nda zirveye ulaşır. Bu aileler genellikle Batılaşma sürecinin eleştirisi bağlamında sürekli bir aile olumsuzlamanın neticesi olarak dejenere olmuş aile örnekleridir. (Yetiş, 2002: 271) Halit Ziya Uşaklıgil'de bu aile olumsuzlamasının en önemli örneği "Melih Bey Takımı*"*dır. Aslında bu "takım" ifadesi yine Kazım Yetiş'in "Hatta aile bile değildirler." (Yetiş, 2002: 272) tespitini doğrular niteliktedir. Dejenere olmuş aile örneği ortaya koyma adına birtakım insanlardan oluşmuş bir grupla karşı karşıya gibiyizdir. Adı geçen bu eserlere bakıldığında Türk toplumunda aile kalmamış kaldıysa da bozulmaya hazır bir yapı ile karşı karşıyayızdır. Kazım Yetiş'in tespitlerine göre *Kiralık Konak'tan* Peyami Safa'nın *Mahşer'*ne kadar devam eden bu bozuluş ve çöküş örneği yapılar Cumhuriyet döneminde de edebiyatçılarımızın yöneldiği Anadolulu ailesi örneğini hakkıyla yansıtabilen aile örnekleri değildir. Yetiş'e göre bunun sebebi:

> XIX.. yüzyılın son çeyreğinde yani değişmeyi, hatta başkalaşmayı yaşadığımı bir dönemde gelmiş; bu değişme, yozlaşma, başkalaşma, olduğu gibi romanımıza aksetmiştir. Elbette toplumda bu başkalaşmaya karşı direnç noktaları, direnen unsurlar vardı. Belki de genel olarak bakıldığında bunlardan biri de aile idi. Yalnız roman yazarlarımızın hemen tamamı bu değişmeyi çok isteyen, toplumu edebiyat yolu ile değiştirmeyi düşünen veya değişmeyi bizzat yaşayan insanlar olduğu için bu direnç noktalarını ya görmediler ya da görmek istemediler. (Yetiş, 2002: 274)

Bu tespitlere göre gerçek bir Türk ailesinin romanlara yansımama sebebi hep dejenere aile yapılarının romanlarda yer almasıdır. Peki direnç gösteren unsurlar romana yansıtıldığında aile gerçeği romana yansımış olacak mıydı? Yani böyle bir sosyal yapının romanlarda gerçeğe uygun şekilde yerini alamama nedeni bir tezin görülüp ötekinin göz ardı edilmesi midir? Aslında bunun cevabı yine bahsini ettiğimi makalede mevcut:

> Halide Edip Adıvar, bir hanım olmasına, ve kadın, anne olmayı hemen bütün eserlerinde ön plana getirmesine rağmen ne Yeni Turan'da ne Zeyno'nun Oğlu'nda ne Sinekli Bakkal'da aile

vardır. ideolojik bir roman olan Yeni Turan'da kadına pek çok görev yüklenirken kadının yaratılışının en önemli sebeplerinden olan aile göz ardı edilir. (Yetiş, 2002: 273)

İdeolojik roman diye tarif edilen *Yeni Turan* aynı zamanda ütopik bir romandır. Dolayısıyla savunulan düşünceye mensup bütün sosyal yapılar içerisinde idealize edilmiş tipler vardır. Aile de olması gerektiği şekilde bu tiplerden oluşur. Kadın da olumlanmış bir tip olarak bu eserde yerini almıştır. Ortaya konulan bu roman bir manada sosyal açıdan anti-dejenere fertlerin hâkim olduğu bir roman iken nasıl oluyor da aileyi yansıtamıyor? Oysa iddiamızın çıkış noktası romanlarda hep bozulmuş olan ailelere yer verilmesi değil miydi? Demek ki olumsuzlama karşısında olumlama aile gerçeğini yansıtmada yeterli olmuyor.

İlgi çeken bir ifade de: *Yeni Turan*'da kadına pek çok görev yüklenirken kadının yaratılışının en önemli sebeplerinden olan aile göz ardı edilir. (Yetiş, 2002: 273) ifadesidir. "Kadının yaratılışına uygun olan"ın ne olduğunu hangi bilimsel yasaya dayandırarak belirleyeceğiz? Belirlediğimizi farz ettiğimizde bütünüyle bu algıya uygun kadın tiplemesinden oluşan bir aile yapısı resmetmek bir gerçeği mi yoksa bir yazar olarak bizim kadın veya aile algımızı mı yansıtır?

Söz konusu her gerçeklik gibi bir sosyal gerçeklik olan aile bütünü de her dönemde değişime açık veya kapalı yanıyla, dejenere olmaya müsait yahut dejenerasyonlara dirençli tarafıyla bir gerçek ailedir. Bunun yerine şöyle bir tespit yerinde olur. Eğer ortada hakkıyla gerçek bir Türk aile yapısının romanlarda arzu edilen gerçekliğe uygun bir şekilde yer almaması bir problemse, bu problemin sebebi meseleye olan bütüncül yaklaşımlardır. Bu durumu romanda dejenere olmuşun yerine dejenerasyona direnen yapılar koyarak, aşmak mümkün değildir. Her durumda da bir gerçeği öne çıkarırken öbürünü saklamış oluruz. Bu da gerçekliğe uygunluğu zedeler. Burada önemli olan bir sosyal yapıyı verirken genellemelerden uzak hiç yoktan bu yapıların bireylerden bireylerin de karakterlerden oluştuğu gerçeği bizi sosyal olarak gerçek bir aile yapısıyla karşılaştırır. Bu tespitimiz: Çalışmamızın başından beri ifade ettiğimiz Kenan Hulusi Koray gerçekçiliğinin bu noktada farkıdır. Hikâyelerinde de gördüğümüz gibi O, Anadolu'ya ya da köye yönelirken, öğretici veya ideolojik bir tezi savunucu olarak yönelmemiştir. Bu yüzden sosyal meselelere de yaklaşırken Yedi Meşaleci tarafını unutmamış, sanata sadık kaldığı gibi realizme de sadık kalmaya çalışmıştır. Bunun *Osmanoflar*'da görülen cephesi ise aile bütününü görürken bireysel ayrıntıları atlamamasıdır. Bölgede bozulan siyasi

ortam içerisinde ailede aile için "öteki" durumunda olan Yuvanna'ya karşı içten içe bir tavır ortaya konulurken Halil Osmanof senelerdir içlerinde sakladıkları Grigorof'u çözememenin pişmanlığı içinde elindeki silahı odasından bahçede komitacılarla birlikte hareket eden Grigorof'a doğrultur. Misafirleri olan kahraman anlatıcıya Zehra'dan başka ailede güvenebilecek kimse olmadığını hatırlatır. Bölgedeki kaos aile içini de romanın sonunda bahçede görülen duman gibi kuşatmıştır. Bu duman ailenin özellikle de Halil Osmanof'un içinde büyüyen Yuvanna ve Petro Grigorof'a karşı şüphenin somut hale gelmesidir. Her ne kadar köyü saran kaos ve terör ortamı ailenin bu gelişmeler karşısında geciken tavrının eseri olsa da roman hep bu savunma mekânizmasının karşısında gelişen ihanete karşı tetikte olduğunu gösterir. Romanın başından beri çatışmaların merkezinde muhtemel bir ihanet ve şüphe karşılaşması vardır. Romanda dikkati çeken husus aileyi sarsan olayların bir ahlak zaafı değil sadece "öteki"ne karşı duyulan aşkın ve "öteki"nin ihanet edebileceği şüphenin etrafında gelişir. Bütün bunlar olurken Yusuf'un Greşonka'ya devam eden aşkı, bu evlilikte Halil'in rol oynaması itibariyle bireysel sorumluluğu, Zehra'nın ve kocası Ahmet'in dingin bir hayat arzusu gibi durumlar karakter olmanın gereği olarak atlanmaz ve yazar tarafından kahraman anlatıcı vasıtasıyla analiz edilir.

Şu haliyle roman aileyi ister siyasi, ister sosyal sebeplerle bütünüyle bir dejenerasyonun tarafında yahut ihanet karşısında her bireyi idealize edilmiş tipler şeklinde vermeden köyde ve civarında yaşanan çözülmeler karşısında varlıklarını korumaya ve durumu anlamaya çalışırken karakteristik meziyetleri ve zaafları ile birlikte verebilmiştir. Bu sebeple de devrine göre bu anlamda ileridir.

Konusu Balkanlar olan diğer romanlarda olduğu gibi aile dışında diğer Balkan milletlerinin Türklerle ilişkisi yahut birbirleriyle ilişkisi etrafında onlar üzerinden sosyolojik bir bütün/yapıyı tarif eden ifadeler Osmanoflar ailesi için de geçerlidir. Kenan Hulusi Koray yaptığı tasvir ve benzetmelerle genelde Bulgarlar aslında özelde Bulgar isyancılar/komitacılar hakkında sosyal bir bütüne daha farkla bir ifadeyle bir "öteki" bütününe varmaya çalışır:

> Karnabad'ın küçük istasyonunda bagajlarını kompartımandan indirmeden çok daha evvel, yoldan birçok "Petro Grigorof"a tesadüf etmiştim. Hepsi de hemen aynı kalıp içinde gözüküyorlardı: Astragan kalpakları altında sarı bıyıklarını hatırlıyorum. Kalpakların kıvırcık tüyleri gözkapaklarının üzerlerine dökülüyor; yüzlerinde uçan bir ruhta olduğu gibi, yağlı bir sudan daha kaypak bir toz sarılığı var. Ne düşünüyor Petro Grigoroflar? Belki de doğrudan doğruya maksatlarını hissetmiyoruz

fakat geceleyin toprak üzerinde yürüyen bir sümüklü böcek gibi, bıraktıkları izler sabah aydınlığında gözüküyor ve Petro Grigoroflar, olanca ihtimamlarına rağmen hareketlerini açığa vuran bu izleri kaybedemiyorlardı. (…) ve onun büyük kare resimlerinin yanında uzun ve müstatil çerçeveli Bulgar komitacıları gözüküyordu. İşin en garibi, imparatorluğu içten içe korkutan da buydu. Cenuba hiçbir infilakın sirayet edemeyeceğini düşünürken, Bulgaristan'ın üzerinde çoktan yürümeye başlayan böcek, ayaklarını garip bir tırtıl gibi her tarafa uzatmıştı. (Koray, 2014: 31-32)

Görüldüğü gibi burada yapılan benzetmeler üzerinden Bulgar komitacıların bir anlamda karakter analizi yapılır. Bu metinde kaypak veya ikiyüzlü, maksatlarını doğrudan hissettirmeyecek şekilde sinsi, hepsi aynı kalıptan çıkmış bir örnek tiplerdir. Zira bu sinsi komitacılar hepsi bir böcek gibi maksadı seçilmekte zor olan bu ecnebiler Bulgarlardır.

3.3. DOĞA VE CANLILAR

Kenan Hulusi Koray'ın eserlerinde temaları ele alırken doğa ve hayvan temalarını bu başlıkla ifade etmemizin sebebi: metodolojiktir. Küresel bir mesele olan doğa ve canlılara karşı insanın olumlu/olumsuz tutumu edebiyatta da kendisini ekoeleştiri şemsiyesi altında göstermeye başlamıştır. Doğa ve canlılar, edebiyatta sadece edebi eserin estetik yönünü tamamlayan, tema, konu, figür ve motif gibi birer unsur değil aynı zamanda edebi eserde ekoeleştirinin de nesnesi olarak kendisini gösterir. Ekoeleştiri sadece edebi metnin değerlendirmesinde değil bizzat metnin içinde de kendisini hissettirebilir. Yakın dönemlerden örnek vermek gerekirse Buket UZUNER'in "Defne Kaman" karakteri üzerinde şekillenen *Uyumsuz Defne Kaman'ın Macerları /Su, Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları/Toprak, Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları/Hava* isimli eserleri bir Şaman anlayışının yansıması olan insanı, doğayı şekillendiren bir varlık değil onun bir parçası olarak gören bir yaklaşımla yazılmıştır. Bunu da Defne Kaman karakteri üzerinde inşa etmiştir. Zira "Uyumsuz Defne Kaman", aynın zamanda bir çevreci ve aktivisttir. (Yakıştıran, 2019).

Hem öznesi hem de nesnesi insan olan edebi ürünler, ilk çağlardan bugüne onun bazen lehine bazen de aleyhine dönen doğa ile mücadelesinden bağımsız değildirler. Doğa bazı dönemlerde betimlemelerde bir arka fon, bir motif olarak yerini alırken bazen de taklit edilmesi gereken bir malzeme olarak görülmüştür. Realizm doğaya insanın psikolojisini ya da onun bulunduğu atmosferin ruhunu vermede fonksiyonel bir anlam yükler. Her ne olursa olsun, ortada var olan bir

mücadele ve insan tarafından kazanıldıkça kaybedilen doğa vardır. Bu durum sanat ve edebiyat etkinliğinin olduğu her yerde kendisini hissettirir. Bu sebeple edebi eserlere ekoeleştirel açıdan yaklaşan eleştirmenin bunu belli bir zaman dilimine göre yapmak gibi bit sınırlılığı yoktur.

Kenan Hulusi Koray'ın eserlerine baktığımızda doğa temasına olan yaklaşımın edebi türe veya konuya göre farklılık arz ettiğini görmekteyiz. Genel olarak deneme şiir veya şiirsel anlatımın ağır bastığı metinlerde doğa olumlu şekilde metne yansırken, korku temasının yahut sosyal temaların ağırlıkta olduğu metinlerde doğa daha çok olumsuz şekilde ele alınmıştır.

Kenan Hulusi Koray, eserlerinde doğayı ele aldığı konuyu kendi dilinden anlatan bit enstrüman olarak kullanır. Olumsuz durumlarda hayvanlar ya vahşidir ya da insanın olumsuz karakterini yansıtan ve onun istismarına uğramış olarak verilir. Zorlu mücadelelere kış, fırtına, kar, sık ormanlık ağaçlar eşlik ederken olumlu durumlarda yahut fantastik atmosferin hâkim olduğu metinlerde doğa daha munis, verimli, güzel ve şefkatlidir. İnsanın psikolojik durumuna göre şekil alan doğanın bu hali bize geçmişten günümüze kadar ona olan yaklaşımın izlerini verir. Bu da üzerinde etken olduğu doğayı değiştiren insanın eril, bu değişimin nesnesi olan doğanın ise dişil bir konumda olduğunu gösterir. (Özaydın, 170)

Buraya kadar yaptığımız tematik incelemeler elbette bu altı tema ile sınırlandırılamaz. Daha önce Kenan Hulusi Koray ile ilgili yapılan çalışmalar da bu sayının farklı olduğu görülmüştür. Bu bölümde seçilen temalar genel olarak Kenan Hulusi Koray'ın eserlerinde hâkim olan ana çizgileriyle ele alınmıştır. Bunun dışında bu temaların seçiminde Kenan Hulusi Koray'ın sanat ve edebiyat görüşü ile bağlantılarının önemine dikkat edilmiştir. Bu çalışmadan önce yapılan çalışmalarda görüldüğü ve bundan sonra yapılan çalışmalarda da görüleceği üzere tema tasnifinde bütünüyle ortak bir değerlendirme söz konusu olamaz. Bu biraz da metne yaklaşan eleştirmenin bakış açısı ve alımlaması ile ilgilidir. Tema merkezli yapılan çalışmalarda kriter ve çıkış noktası önemlidir. Örneğin Başak Güvenç'in kendisinden daha önce yapılan çalışmaları da bir ileri noktaya taşıyan basılmamış Yüksek Lisans tezinde *Bir Mezarcının Hayatı* tematik olarak "mezarcılık" (Güvenç, 2009:384) şeklinde değerlendirilebileceği gibi aynı hikâye ortaya koyduğu gotik atmosfer itibariyle korku teması içerisinde de değerlendirilebilir. Mezar tasvirler ve korku

kelimesinin ritmik tekrarıyla bize Kenan Hulusi Koray'da yanancısı olmadığımız "korku" temasını çağrıştırır. Aynı şekilde hikâye mekân açısından bakıldığında baba evidir. Kenan Hulusi Koray'ın biyografisiyle ilgili kısımda aktardığımız bilgiye bakılırsa baba evlat ilişkisi, baba metaforu etrafında da değerlendirilebilir. Hikâyeciliği dışında aynı zamanda bir fıkra yazarı olan Koray''ın *Hitlere Bir Seyahat Tavsiye Edilse İdi…* başlıklı Vakit gazetesinde yazdığı yazının içeriği düşünüldüğünde psikoloji ve psikanalize olan yakınlığı dikkate alındığında: Gaston Bachelard'ın *Mekânın Poetikası* isimli kitabı ve orada yer alan yorumlar dikkate alındığında bu hikâyede kendisini yoğun bir şekilde hissettiren ölüm temasının yanında kulübe ölüm kaygısı taşıyan kahraman/kahramanların bedenini temsil etmektedir, şeklinde bir yoruma gidilebilir. Bu yorumlar da bu hikâyenin tematik değerlendirmesini çok farklı yerlere taşıyabilir. Bu bağlamda tematik değerlendirme ve tasnif metne olan yaklaşım, okuma derinliği yahut yakınlığı ile alakalı bir durumdur.

3.3.1. Doğa

Çölü mekân olarak alan ilk dönem hikâyeleri olan *Bir Yudum Su, Esmanın Aşkı, Bir Şam Muganniyesinin Hayatı, Cenup Yıldızı* isimli hikâyelerde insan doğa karşısında mahrum çaresiz olarak gösterilir. Bu mahrumiyet alegorik olarak aşkın mahrumiyetidir. Bunun doğadaki yansıması ise sudan mahrumiyettir. Aşk, soyut bir değer olarak insan için çok kıymetli ve zor elde edilir duygudur. Her âşık karşısındaki kişiden bu duygunun karşılığını alamaz. Bu duygu yaşandığı her coğrafyada en kıymetli ve zor olanla tarif edilir. Bu sebeple çölde aşkı en iyi sembolize eden böyle bir doğada insanın en mahrum olduğu su olmalıdır. Bu sebeple âşık çatlamış, kurumuş dudaklarına bir yudum su ararken çölde, yoksun olduğu ve zor bulunan aşkı aramaktadır. Aşkın zor bulunur bedel isteyen bir duygu olmasının doğal ortamla bir başka ilişkisi de insanın az rastlanır ıssız bucaksız bir çöl ortamı ile o ortamın inanç ve geleneğinin zorlaştırdığı şartlarda gizlidir.

Fantastik hikâyelerde ise doğa çöle göre daha canlıdır. Renkler belirgindir. Orada kurumuş dudak tasvirleri yerine mesela *Merzengüş Sultan'*da olduğu gibi yakuttan dudaklara rastlarız. (Koray, 2004: 185) Dudaklar kuru, çatlak değildir. Bilakiz diriliği ve canlı rengi itibariyle yakuta benzetilir. Doğa şairane bir dekordur. Onun böyle tasvir edildiğini yine metinde bize yazar kendisi hatırlatır:

Fakat söylenen şeyler ne kadar doğru idi acaba? Orada bir sultan vardı, ve rivayet edilen şairane dekor rivayet miydi? (Koray, 2004: 183)

Doğa da eserin türüne göre hayalidir. Okur da yazar da bunun farkındadır. Ve orada ayların günlerin renkleri hatta zamanın kokusu vardır. (Koray, 2004: 183) *Felekte Bir Macera'*da doğa ve çiçekler ancak kadınla anlam kazanır. Kadının olmadığı yerde doğa ölüdür. İlk kadın gezegene indiğinde doğa canlanır. Bu durum bile doğanın doğurgan yönü itibariyle dişil tarafına bir göndermedir. *Rubâbı Şikeste*'de deniz sevgilinin can yakan sesi kadar ılıktır. *Beyaz Güller*'de bir genç kızın ölüme giden sarı yüzü ile saflığın, temizliğin sembolü olan beyaza dönük yüzünde Serveti Fünun edebiyatının "hastalık" temasının izlerini görürüz. *Denizin Zaferi*'nde doğanın galibiyeti, sanatı ve eşyayı eskiten zamanın yıpratıcı tarafını görürüz. *Balıkçıl Kuşu ve Diğerleri'*inde, Jan'in doğa karşısındaki tutumu ve bir balıkçıl kuşundan farksız hali ile insana doğa ile uyumlu bir psikoloji içinde yaşadığı müddetçe onun da diğer canlılar gibi doğanın bir parçası olduğu mesajını verir.

Belki bir İllüzyon, Son Öpüş, Kavaklıkoz Hanı'nda Bir Vaka, Cevizler, Yol Amelesi, Sağ Elin Parmakları, Çalınan Tarla, Tarlaya Çevrilen Su, İncir Fidanları Yusufçuk, hikâyeleri çoğunlukla modernleşme karşısında yabancılaşan köylünün durrmu ele alınır. Bu yabancılaşma sadece köylüye has değildir. Masa başından kalkıp gelen Son Osmanlı aydınının köy ve Anadolu gerçekleri ile karşılaştığında yaşadığı korku ile karışık yabancılaşmayı görürüz. Bu yabancılaşma doğaya öyle sirayet eder ki doğa, kaybolmanın, korkunun, hayal kırıklığının mekânı olarak Koray doğayı sürekli tuhafsar. Zira her iki taraf için de bir büyü bozumu durumu yaşanmaktadır.

Şiirsel anlatımın sğır bastığı deneme ya da hikâyelerinde doğa aşıkâne hayaller hissttiren figüratif bir hal alır. *Öptükten Sonra* şiiri başta olmak üzere *Ağustos Böcekleri, Portakallar İçinde Bir Tahayyül* metinlerinde görülür. *Portakallar İçinde Bir Tahayyül*'de *Son Öpüş* ve *Kavaklıkoz Hanı'nda Bir Vaka'*da duyduğumuz kışın şiddeti, fırtınası, yollar kapatan ve göz gözü görmeyen tipisi yerini aynı mevsimin saf beyazlığına ve portakal rengini anımsatan sıcak atmosferine bırakır. Bu duyuştaki değişim bir sebebi de aynı mevsimi bu sefer, "Oğlak Ömer" gibi eşkıyaların içine sızmak için yola çıkmış bir atlıdan değil de evinde sobasının başında odayı portakal kokusu sarmış bir mekândan duymamızdır.

Meseleye ekoeleştirel açıdan bakıldığında başlıbaşına insanın doğaya dönük bir tahriBatını göremeyiz. Doğa, realizmin gereği olarak olay örgüsü ve karakterlerin psikolojisine göre olumlu ve olumsuz bir izlenim bırakır. (Çetişli, 1999) Bunun iki sebebi vardır. Birincisi: tarihsel açıdan bakıldığında savaştan çıkmış yeni kurulan bir devletin toparlanma sürecinde fabrikaların ve sanayileşmenin henüz çevre şartlarını ciddi anlamda etkileyecek şekilde yaygınlaşmamasıdır. İkinci neden ise: Kenan Hulusi Koray'ın her ne kadar modernizmi ve onun getirdiği iki yönlü yabancılaşmayı eserlerinde yansıtırken eleştirel bir şekilde değil de sadece gerçekçiliğin gereği olarak yansıtmasıdır. Sadri Ertem'in *Bacayı İndir Bacayı Kaldır* hikâyesi başta olmak üzere pek çok hikâyesinde sosyal eleştirinin bir sonucu olarak eko-eleştirel bakışı da malzemeyi de bulabiliriz. *Dört Hanların Kulaksızı'*nda ise makine ile tanışan bireyin ona uyum sağlaması yine tarafsız ve saf gerçekçi bir gözlemle verilir. Kenan Hulusi Koray'da bu bakış olmadığı gibi tarihsel açıdan böyle bir malzeme de yoktur. O halde aynı dönemde Sadri Ertem'de bunu nasıl görürüz? Sadri Ertem'de ekoleleştirel yaklaşım ve malzemeyi görebilme sebebi ondaki eleştirel yaklaşım ve bu yaklaşımın doğurduğu analizlerin bir sonucudur.

3.3.2. Hayvanlar

Hayvanlar söz konusu olduğunda Kenan Hulusi Koray'da bulamadığımız doğaya dönük ekoeleştirel malzemeyi fazlasıyla bulabiliriz. Her ne kadar doğayı tahrip etmenin tek yolu sanayileşme ve onun doğurduğu kirlilik ya da kimyasal atıkların verdiği zarar olmasa da diğer zararların da analizi yapılmadığı için Koray metinlerinde bunların malzemesini de bulamayız. Ancak insan ve hayvan ilişkileri böyle değildir. Bu ilişkinin arka planında sadece tarihsel veya varoluşsal nedenler yatmaz. Bu münasebetlerin arka planında mitik, destansı ve fantastik pek çok veri de mevcuttur. Meselenin mitolojik, alegorik, sembolik, metaforik ve metonimik tarafına tezimizin ikinci bölümünde değindik. Kötümser bir tablo anlatılırken yapılan benzetmeler ve insanın olumsuz karakterini tarif eden benzetmeler kapsamında Koray'ın hikâye ve romanlarında hayvanlara sıkça müracaat edildiğini gördük. Bunun olumlu ve olumsuz tarafı tıpkı doğada olduğu gibi hayvanda da hikâye kahramanlarının psikolojisine göre değişmektedir. Ancak mesleye ekoeleştirel açıdan bakıldığında Kenan Hulusi Koray'da aktüelliğini koruyan ciddi konularla karşı karşıya kalırız. Hayvanın bir av nesnesi olarak görülmesi, sadece yük aracı olarak görülmesi, ticari bir malzeme olarak görülüp bu anlayış odaklı yanlış davranışlara

sebep olması istismarın alışıldık tarafıdır. Kenan Hulusi Koray'da analize tabi bir mesele olarak olmasa da insan ve doğa gerçeğini yansıtmanın bir sonucu olan başka istismarlarla da karşı karşıya kalırız.

Kenan Hulusi Koray'ın yarım kalan yazılış zamanı ve üslup olarak birinci evreye ait olan *Ceylan Sesi* isimli romanda roman kahramanının kadına olan sapkın duygularını Ceylan'a yansıtması ve bunun Ceylan'ın çığlığını hatırlatan bir ima içerisinde sezdirilmesi akla hayvanlara karşı istismarcı ve şiddet içeren davranışları getirmektedir:

> Bir gölge gibi hatırlıyorum: Akşamın dağ yamaçlarından vadilere damla damla akıttığı bir zamandı. Kovaladığım şikârın ince bacaklarının bu yarıştan kesildiğine şüphe yoktu. Tek bir ümidin bile kalmadığını yavaş yavaş anlıyordu. Ve bunu anladığı her dakikada bacaklarına biraz daha kesel [gevşeklik] geliyor, vücuduna biraz daha yorgunluk… Ve kim bilir, içine belki de çok fazla bir hüzün…
>
> Benden ileride bir dağ sırtında birdenbire yıkıldı.
>
> Bu dakika, hiç unutmayacağım bir dakikadır. Yanına geldim. Yorgun vücudunu yavaş yavaş kaldırdı. İnce bacakların nâtuvan [güçsüz] hareketiyle geri geri çekildi. Samit [suskun], sessiz durdu. Sonra harikulade bir şey gördüm:
>
> Ağlıyordu.
>
> Hadekaları [gözbebekleri] henüz açılmaya başlamış parlak gözleri, siyah bir inciden sızan yaşlarla ağlıyordu. Ve akşamdı.
>
> Vadiler; kumral bir kadın saçının sık bir tarakla taranmış saçları gibi esmer bir renkle tel el… dağların tepelerinde kızıllı ışıklar yanıyor:
>
> Akşam.
>
> Akşamdı ve ben seni hatırladım. Seni bir ceylan postu üstünde hatırladım. Gözlerin engin çöl ufuklarında bir Kleopatra rüyasıyla süzgündü.
>
> Sen, damarlarımın içindeydin. Sen damarlarımın içinde kanım gibi devrediyor, göğsümde kalbim gibi atıyordun.
>
> Ve kollarımda sıktığım ceylan ne kadar güzeldi bir bilsen. Adiyö yavrucuğum. (Koray, 2004: 101)

Romanın ilerleyen sayfalarında kahramanın ceylanı kolları arasında sıkma ve onu öldürmeye giden davranışının nedenini yine kendi ifadeleri içinde buluruz. Kahraman kadına karşı duyduğu ve gerçekleştiremediği daha doğrusu gerçekleştirmeye cesaret edemediği bütün arzularını ceylanda gerçekleştirmek ister:

Dünyada bir kadın öldürmenin verdiği zevkten lezîz hiçbir şey olamaz. Soyunmuş bir kadın vücudu tasavvur ediniz ki, vücudunun kıvrımlarında sakladığı; kat'î fakat yumuşak, vâzıh fakat sert, müphem fakat seyyal; bazen ezici bir gurur, bazen yaltaklanan bir iştiha içinde "soyulmuş bir muz" haliyle şekil alıyor. (Koray, 2004:115)

Romanda bir hayvan olarak ceylan, kadına karşı istismar ve şiddetin bir sembolü olmakla birlikte, kendine dönük gerçekliği içerisinde hayvan istismarının nesnesidir. Ancak bu istismarın cinsel fayda karşılığında kiralanması olarak daha net bir şekilde *Kiralık Eşek* hikâyesinde görürüz. *Satılık Kısrak* isimli hikâyesinde kadının bir meta, hatta hayvanla eş şekilde görüldüğünü kadın temasını incelerken vermiştik. Bu durumun temelinde kısrak olan bir diyalog etrafında verilmesi ahalinin kısrak etrafında hayvana bakışını da göstermesi açısından önemlidir. Kısrak hırsızlığı, sevgilisi başkası tarafından intikam almak için bir araçtır.

Kader ve Kırk Gün Taban Eti, *Bir Gün Av Eti Fakat Böylesi Değil* hikâyelerinde hayvanları avlanmanın nesnesi olarak görürken, *Bir Geçim Yolu* ve *Bir Maymun Numarası Daha* hikâyelerinde ticaretin bir nesnesi olarak görürüz. Bu hikâyelerde maymunlar gösteri yaptırılarak üzerinden para kazanılan hayvanlar olarak karşımıza çıkar. *Çakal Zehrinde*, av esnasında çakalları öldürmek için atılan zehirden, bir av köpeği zarar görmüş, ölümün eşiğinden dönmüştür.

Eski inanışlarda ve modern ekolojik yaklaşımda insanın diğer canlılar gibi doğanın bir parçası olduğu gerçeğinden yola çıkıldığını belirtmiştik. Bunun hayvanlara yönelik en somut örneğine geçim derdiyle köyünden ayrılan bir bireyin şehirdeki mücadelesini anlatan *Yusufçuk* hikâyesinde rastlarız. Hikâyede şehre varmak üzere yola çıkan Yusuf, yolda uyuyakalır. Yusuf'un rüyası etrafında fantastik bir imajla verilen diyalog, Yusuf'un doğa ve hususiyle hayvanlarla hesplaşmasının bilinçdışı halini yansıtması açısından önemlidir. Ayının, tarlakuşunun, kurtların toplandığı bir mecliste Yusuf'un kurtlarla olan diyaloğu meselenin ekoeleştirel malzeme yönünü anlamak açısından önemlidir. Koca ayıya bu hayvanları neden topladığına dair soruya cevap kurtlardan gelir:

- Hayır hayır! Diye hepsi bir ağızdan bağırıştılar; hınzır çakalın sözleriyle hareket ettiğimizi ne vakit gördün sen?..

- Ne diye öyleyse geçen kış samanlığın kapısına kadar sokuldunuz anamın uykusunu kaçırdınız?

- Biz anan için değil, seninle karşı karşıya dövüş için gelmiştik. Yeni doğan bir kurt yavrusunu ahmak koyunlarının soysuz bekçisine parçalattığını haber vermişlerdi. (Koray, 1983:214)

Hayvanlar bu diyaloğa sadece birbirlerini korumak için girmemişlerdir. Kendileri gibi doğanın bir parçası olan insanın da şehre gitmesine rızaları yoktur. Bunu tarlakuşunun ağzından duyarız:

- Geriye dön Yusuf, geriye döne Yusuf!

Tarlakuşunun haykırışına dağların ötesine kadar uzanan step hayvanlarının sesleri ile yabani çakalların sesleri karışıyor, hepsi bir ağızdan:

- Geriye dön, Yusuf, diyarlordı, geriye dön Yusuf!..(Koray, 1983: 215)

Tarlakuşunun bu çağrısına bütün hayvanlar eşlik etmiştir. Doğanın bir parçası olan Yusuf, şehirleşmekten, şehirleştikçe doğaya daha duyarsız olmaktan geri dönmelidir.

Yukarıdaki tasnife tamamen dâhil olmayan, Kenan Hulusi Koray'ın genel olarak işlediği temaların dışından münferit metinler de vardır. Örneğin: *Denizin Zaferi,* teması doğrudan doğruya sanat ve güzellik olan bir fantastik hikâyedir. *Milyarder Mak Kinley'in Halıları* antika merakı etrafında yabancı temasını içerirken; *Bir Bahsin Sonu*, suç ve eğitim teması etrafında şekillenmiştir. *İncir Fidanları*, saplantı; *Ceylan Sesi* bir yönü itibariyle sapkın ilişki arzusunu konu alan bir roman denemesidir. Benzer şekilde bir hayvana karşı sapkın duyguları konu alan *Kiralık Eşek* de bu tarz bir temaya dâhil edilebilir. Hayvan ve hayvan sevgisinin ağır bastığı *Çakal Zehri* de genel anlamda bu temaya dâhil edilebilir.[1] Ancak bu hikâye özellik itibari bir sosyal yapı olan köyde yaygın bir yanlışı konu aldığından bu yönüyle köy temalı hikâyeler arasına da dâhil edilebilir. *Kamçı*, sosyal aidiyet veya yabancılarla münasebet temasını işler. *Tatil Maceraları,* yabancılara/azınlıklara değinir. *Güneş Balıkları'*nın teması çocuk/çocuklardır. *Ruhiyat Müderrisi* ise öğretmen öğrenci ilişkisi bağlamında pedagojik bir temayı ihtiva eder.

[1] Kenan Hulusi Koray'ın eserlerinin geneli dikkate alındığında -çalışmamızın yazarın edebi kişiliği ile ilgili olan bölümünde de ifade edildiği gibi- hayvan öğesi sıkça başvurulan bir unsurdur. Ancak hayvan konusu tek başına tematik olarak bir bütünlük arz etmez. Bu temanın ağır bastığı hikâyelerde hayvan olumsuz bir durumun nesnesi olmakla beraber, sevgi edimi olarak da ağır basmaktadır. Şu da bir gerçek ki Kenan Hulusi KORAY'ın eserleri söz konusu olduğunda hayvan tematik olarak olmasa da bir metafor, metonimi yahut bir imge olarak metin içinde özellikle de betimleme, eğretileme yahut benzetmelerde olumsuzlamayı güçlendiren bir etkendir.

SONUÇ

Bizde Batı etkisinde gelişen edebiyatta modernleşme sürecine genel olarak bakıldığında sanatta iki kaygının münavebeli olarak sürekli ön plana çıktığını görürüz. Bunlardan birincisi, Tanzimat edebiyatının ilk dönemini oluşturan toplumsal fayda gözetme kaygısıdır. İkincisi ise estetik kaygının ön plana çıktığı sanat anlayışıdır. Her iki anlayış da zaman içinde gelişirken bazen kendi içinde farklı kollara ayrılmakla beraber birbirinin alanına da girmiştir. Bu durum bazen bu anlayışların genelinde bazen de sanatkârların sanat ve düşünce hayatlarında ciddi kırılmalara neden olabilmiştir. Yedi Meşale topluluğunun meşhur mukaddimelerinde de belirttikleri gibi estetiği merkeze almakla beraber, bu faaliyeti bireysel aşk sızlanmalarına da dönüştürmek istememeleri, toplumcu kaygı yahut fayda amaçlı edebiyattan estetiğe yönelişlerine de bir şerh düşmektir. Meseleyi "Ayşe, Fatma terennümü" şeklinde ifade etmeleri her ne kadar hececi şiir anlayışına bir tepki olarak alımlansa da burada kast edilen estetik anlayışı bireysel aşk mızmızlanmalarına da indirgeme endişesinin şerhi olarak okumak mümkündür.

Bütün bu düşünceler etrafında Kenan Hulusi Koray'ın eserlerine bakıldığında Yedi Meşalenin mirasçısı olduğu Servet-i Fünûn edebiyatının estetik kaygısını sürdürürken uğradığı gelişim, değişim ve etkileşim sürecinin bu eserlere bir sanat alegorisi olarak işlenmiştir. İlk hikâyelerde Servet-i Fünûn dönemine yapılan göndermelerin yazarın hikâyeciliğinde ikinci evre olarak kabul gören realist yaklaşım sürecinde de alegorik olarak devam ettiğini gözlemek mümkündür. *Denizin Zaferi* ve *Rubab-ı Şikeste* hikâyelerinde hâkim olan Servet-i Fünun göndermesi, yazarın "Vakitçiler" etkisiyle toplumsal gerçekçiliğe ve köy gerçeğine dönüşünde de devam etmiştir. Bunun en önemli örneği: *Vakit/Kurun* gazetesinde *Bir Muharrir Kahramanlarını Arıyor* başlığıyla yayımlanan ve *Bir Otelde 7 Kişi* isimli kitapta *Köyde Cinayet* ismi ile yer alan hikâyedir. Bu metinde bir hikâye yazarının yazacağı hikâyelere gerçek kahramanlar bulmak için bir köye gitmesi sonucu karşılaştığı durumları konu alan hikâyesinde bahse konu yazarın isminin Ahmet Cemil olması bize Servet-i Fünun döneminin önemli romanlarından *Mâî ve Siyah* romanının Ahmet Cemil'ini hatırlatmıştır. İki renk etrafında gerçeğin ve hayalin karşılaştığı bir roman kahramanının yeniden bir başka yazarın hikâyesinde bu iki tem arasında ortaya çıkması bir sanat görüşünün de devamlılığının alegorisidir. Bu bağlamda Kenan Hulusi Koray'ın tema olarak farklı evrelerde değerlendirdiğimiz

hikâyeciliğinin ve sanat anlayışının bütünselliğini yahut sürekliliğini görmüş oluruz. Bunu görebilmek de yakın okumanın bir sonucudur. Aksi halde eserlerin biçimsel yönü üzerinden bilindik ezberleri tekrarda kalmaktan öteye gidemeyiz. Bu da bizi bir tarafta deneme niteliğinde yahut mensur şiir formunda yoğun anlatımlarla eserler kaleme alan doğayı seven doğa konularını işleyen Kenan Hulusi Koray ile diğer tarafta sosyal konuları köy gerçekliği bağlamında ele alan bir Cumhuriyet aydını Kenan Hulusi Koray bölünmüşlüğü ile karşı karşıya bırakır. Oysa çalışmamızda gördük ki Koray'ı onun sanatını ve eserlerini daha iyi değerlendirerek gelecekte bu yazarı anlamak ve yorumlamak isteyen araştırmacılara rehber olabilmenin yolu Koray'ın bütün eserlerine aynı teorik yaklaşımları uygulamaktan geçer. Biçimsel açıdan estetik kaygının ön planda olduğu öngörüsünde bulunduğumuz yazarın sosyal yönü ağır basan ya da korku, gizem veya fantastik atmosferin hâkim olduğu metinlerine de aynı estetik kaygının olabileceği düşüncesiyle yaklaşmak gereklidir. Zira bazı anlamsal yoğunluğu olan ve fantastik nitelikli metinlerde ütopik iletiler yahut alt metinler bulmak mümkündür. Bunun en güzel örneğini *Felekte Bir Macera* isimli hikâyede görülür.

Kenan Hulusi Koray'ın mensur eserlerine bakıldığında yoğun anlatımla birlikte ahenkli bir üsluba sahip olduğunu gördük. Bu eserlerde tematik anlamda övgünün yahut güzellemenin nesnesinin doğa, çocukluk ve kadın olduğunu gördük. Bir vakanın olduğu hikâyelerinde hâkim olan biçimin çerçeve yapı olduğunu fark ettik. Çerçeve yapı tarzında hikâyelerin en basit açıklaması elbette anlatıcının ya da yazar-anlatıcının olaya yaşanmışlık izlenimi verme amacında yatar. Psikanalitik açıdan bakıldığında ise çerçeve yapı hikâye kaleme almanın altında yatanın yazarın sesini olabildiğince fazla insana ulaştırma arzusuyla ilişkilendirmek mümkündür. Zira bu tarz hikâyelerde amacın anlatının alıcıları ile vericisi arasında körüklenen hikâye anlatma arzusu ve bu arzunun dinleyenlerde de oluşma arzusu gibi psikanalitik bir gerekçe vardır. Bu yapıdaki hikâyelerin kimi zaman yazarın bize yaşadığı izlenimini veren anılarıyla arasında ince bir çizgi hâkimdir. *Bir Hudut Oyunu, Zorla Hastalık, 910 Model* hikâyeleri yazarın çağdaşı bir başka yazarın anılarının eseri olduğu hikâye başlarında yazar tarafından da okura hissettirilmesi bunun en önemli kanıtıdır. *Hatıraların Hikâyesi* ise bir hatıra metni olmamakla birlikte bizzat tema olarak "hatıra"nın insan hayatındaki yerine vurgu yapması

açısından önemlidir. Yazar burada William Randall'ın "özyaratım" olarak ifadelendirdiği hatıraların/yaşanmışlıkların kurgudaki rolüne gönderme yapmıştır.

Kenan Hulusi Koray'ın hikâyelerinde yabancı milletlere mensup kahramanların geneline bakıldığında bu kahramanlardan figüratif unsur konumunda olanların genellikle olumsuzlandığı görmekteyiz. Bunların aksine bizzat hikâyeye yön verenlerin iyi veya kötü özelliklerinin zekice ön planda olduğunu yahut bunlardan anlatıcının aşkının nesnesi olanlarının mensup oldukları milletlere göre meziyetleriyle daha çok ön plana çıkanlar olduğunu tespit ettik. Bu ayrımı en R.B.K. pansiyonunda gözlemledik. Bu hikâyede mesleği yazarlık olan anlatıcının aşkının nesnesi olan hikâye kahramanının adeta bu anlatıcının tasavvurunun bir eseriymişçesine sanat ve edebiyata hâkim bir kişilik olduğunu tespit ettik. Anlatıcı ile âşık olduğu Anuçka arasında Türk ve Dünya edebiyatının karşılaştırmasının yapıldığı diyalog bu bağlamda son derece önemlidir. Yazarın yabancılara hususiyle de yabancı kadınlara yer verdiği diğer hikâyeler *Garsoniyer, Tasula, Oda Hizmetçisi, Küçük Yalanlar, Bir Beyaz Rus, Apartman Kapıcıları, Olimpiyat Bebekleri, R.B.K Pansiyonu, Bir Öpüş Altında, Sayfiyede Bir Numero, Altı Sene Evvel* olarak sayılabilir.

Gerçekçilik evresindeki hikâyelere örnek teşkil edenlerin birçoğunda mekânın köy olması çalışmanın başında Koray hakkında ifade edilen görüşler kapsamında, onun bu evrede köy gerçeğine yöneleceğinin önemli kanıtıdır. Bunda Sadri Ertem'in ya da "Vakitçiler"in önemli tesiri inkâr edilemez. Şu da var ki Koray'ın onlardan hususiyle de Ertem'den farkı işlediği gerçekliği hiçbir zaman metninde didaktik söylevlere boğmaz. Bilakis ortaya koyduğu gerçeklikle okuru başbaşa bırakır. Bu yüzden onun bazı hikâyeleri (özellikle de *Şehir Kurtaran Tencere, Belki Bir İllüzyon)* yazarın gerçek karşısındaki tutumunun doğrudan metne yansıdığı eserdir. Zira o, idealist bir yazar değil saf gerçekçidir. Bu sebeple Sadri Ertem'de gördüğümüz, köylülük teması etrafında modernleşme azminin önemi, Batıl inanışlara karşı akılcı ve bilimsel tavır, işçi sınıfına övgü, çevre teması etrafında ekoeleştirel yaklaşım Kenan Hulusi Koray'da bir malzeme olarak bazen bulunsa da bu malzeme analizin malzemesi değil, yazarın görüp eserlerine yansıttığı gerçeğin malzemesidir.

Koray'ın yaşadığı ve eserlerini verdiği döneme bakıldığında Yıldız Ecevit'in tespitiyle gerçeğin temsili olan "mimesis" ile gerçek üzerinde tasavvurlarını gerçeği değiştirerek metne aktarmayı düşünen yazarların çoğunlukta olduğu bilgisi (Ecevit,

2016) bu yazarlardan birinin de Kenan Hulusi Koray olduğu tespitine götürür. Bu tespitin en önemli çıkış noktası yazarın "korku" temalı hikâyeleridir.

Kenan Hulusi Koray'ın bazen hikâyelerinin ismine de yansıyan "tuhaf" kelimesi onun bu temadaki hikâyelerinin anahtarı gibidir. Elbette korkuyu besleyen gizemdir. Gizem de bu kelimelerle tasvir edilir. Ancak *Kavaklıkoz Hanında Bir Vak'a, Gece Kuşu Tuhaf Bir Ölüm* ve *Bir Garip Adam* hikâyelerinde olduğu gibi özellikle ölüm söz konusu olduğunda "tuhaf" kelimesinin bir sıfat şeklinde sıkça tekrarı ve genellikle bu hikâyelerin Anadolu'nun ücra yerlerinde gotik mekânlarda geçmeleri bize bu tema etrafındaki gerçeklik karşısındaki tutumu da yansıtır. Bu tutum Anadolu gerçeği karşısındaki *Bir Muharrir Kahramanlarını Arıyor* hikâyesindeki Servet-i Fünûn'un Ahmet Cemil'inin devamı olan Yedi Meşale'nin "Kenan Hulusi"nin tutumudur. Bu tutumu en iyi tahlil etmenin yolu da çalışmamızda *Han Duvarları* ile *Kavaklıkoz Hanında Bir Vak'a* metinleri arasında yaptığımız karşılaştırmalı okuma sonucu ortaya çıkan metinler arası tespitlerden geçer. Her iki metinde de durağı bir han yolculukta handaki kişi sayılarının bile aynı olması ve her iki metinde de mekânın İç Anadolu olması, iki metnin de zaman bakımından aynı yılı içermesi bu metinlerin birbirinden habersiz yazılmayacağı izlenimini doğurmuştur. Bu benzerlik içinde coğrafya karşısında gözlemci konumunda olan anlatıcıların yaklaşım farklılığı ise bu iki metin arasındaki diyalogun neticesidir. Bu diyalogda *Han Duvarları* şiirinde Anadolu'ya Anadolu'nun gerçeği ile buluşma iştiyakında olan memleketçi ve kolektif bir sesin hâkim olduğunu görürüz. Yolculuğun sonunda açan güneş, Anadolu'ya yolculuk yapan aydının üzerinde doğan yeni umutların imgesi olan bu kolektif duygunun güneşidir. Şiirde yaşanan olumsuzluklara rağmen metnin sesi bize umut vadeden bir atmosferden haber verir. Bu haliyle *Han Duvarları,* memleketçi aydının bir manifestosu gibidir. Korku bu metinde sadece ayılar ve kurtlarla dolu bir coğrafyada anlatılan masallardan ibarettir. Korku bütünüyle metne hâkim değildir. Bu haliyle Cumhuriyet aydını Anadolu'ya karşı korku ve ön yargılardan oluşan yabancılığı kırmış gibidir. *Kavaklıkoz Hanında Bir Vak'a* ise Kenan Hulusi Koray'ın sıkça başvurduğu yabancılaştırmaların bu metne de hâkim olduğu bir hikâyedir. Buradaki han, dağların eteğine saklanmış gotik bir mimaridir. Korku unsurları, Kenan Hulusi Koray'ın ölümü işlediği diğer korku hikâyelerinde olduğu gibi vahşi hayvanlardan daha çok tuhaf ölümler etrafında kendisini hissettirir. Bu hikâyede kolektif duygulardan ziyade gerek karakterler

gerekse atmosfer üzerinde hâkim olan bireysel bir duygu olan korku ve ölüm hissidir. Hikâyede gerilimi artıran, şehitlik, kahramanlık, yiğitlik gibi duygular yerine atmosfere hâkim olan gizem görülür. Hancının kendisine gelen ölüm sırası, olaydan önce tuhaf sözleri ve davranışları ile kendisini hissettirir. Hikâyede hâkim olan anlatım tarzı gerçekçi gözlemin değil sezginin eseridir. Her iki metin de iki sanat görüşünün kendi cephelerinden sözcülüğünü yapar. Şiirdeki memleketçi hava karşısında hikâyedeki gotik atmosfer, sezgiye dayalı birey odaklı ifadeler Serveti Fünun aydını Ahmet Cemil'in Cumhuriyet dönemindeki temsilcisi Yedi Meşale'nin nesir yazarı Kenan Hulusi Koray'ın "memleket edebiyatı"nın önemli bir temsilcisi olan Faruk Nafiz Çamlıbel ile diyaloglarının bir eseridir. Bu farklar memleketçi anlatış ile bireyci ve gerçek karşısında manüplatif tutumunun bir eseridir.

Anadolu'ya giden yazar, memleketçi aydın gibi kendinden emin değildir. O, Serveti Fünun aydını gibi bu coğrafya karşısında öz güvenini yitirmiş, tedirgin ve yabancıdır.

İster bir kronoloji çerçevesinde ele alınsın isterse anakronik olarak değerlendirilsin, bir yazarın metinleri, metne hâkim olan anlam, biçimsel özellikler, dil ve o metnin/metinlerin tarihsel (olayın geçtiği zaman ya da anlatma zamanı) tarafı dikkate alındığında bütün bu yönleri ile birlikte bütünsel olarak ele alınmalıdır. Yerine ve zamanına göre başvurulacak çoklu yaklaşımlarla metni değerlendirmek gereklidir. Kenan Hulusi Koray'ın eserlerine bahsini ettiğimiz bu bütünlüklü açıdan bakıldığında, bireysel duygular ve estetik endişeden, sosyal gerçeklik ve realist gözlemciliğe doğru bir evirilme görülür. Ama ister ahenkli anlatımın güçlü olduğu mensur şiir olma özelliğine sahip metinlerde olsun isterse gerçekçi gözlemin hâkim olduğu hikâyelerde olsun, sanatsal endişe sürekli kendisini sanat alegorileri ile hissettirir. Son dönem hikâyelerindeki sosyal gerçekliğin sunumu bile gerçekliğin kendisini tartışmaya açan gerçekçilik alegorisi ile kendisini hissettirir.

Kenan Hulusi Koray, korku temasının hâkim olduğu hikâyelerde modernizmin getirdiği kesinlik karşısında korkunun müphemiyetinin sağladığı özgürlüğe müracaat eder. Metinleri devrinin sosyal ve bilimsel gelişmelerinden habersiz değildir. Ama bu gelişmeler de kendilerini *Kıllı Maymun* hikâyesinde olduğu gibi bireysel yorumlardan ve alegoriden kurtaramaz. Eski bir anlatım biçimi olan çerçeve hikâyenin hâkim olduğu Koray tahkiyesinde, özellikle korku ve

fantastik temalı metinlerde Rus biçimcilerin etkisi olduğunu düşündüğümüz yabancılaştırma kendisini güçlü şekilde hissettirir.

Onun romancılık yanının ikinci dönem hikâyeciliği ile örtüştüğü bir aile tarihinin anlatıldığı *Osmanoflar* Koray'ın mensubu olduğu muhacir ailenin serüvenini anımsatır.

Bütün bu tespitler dikkate alındığında, Kenan Hulusi Koray edebiyat tarihimizin kendisinden sonra gelecek olan hikâyeciler üzerinde adı konulmamış pek çok tesirinin hissedildiği ve kısa ömrüne birçok edebi metin sığdırmış bir hikâyeci ve roman yazarıdır. Bunu anlamak için onun gazete sayfaları arasında kalmış metinlerini gün yüzüne çıkarıp bu metinler üzerine klasik bir takım yapısal değerlendirmeler üzerinden yorumlar yapmak elbette başlangıçta değerli ve ciddi emek isteyen çalışmalardır. Ancak arzu edilen yankıyı uyandırmak için bu metinlerin semantik ve semiyotik hatta yeri geldiğinde diyalojik bağlamda ciddi bir kritiğe tabi tutulması gereklidir. Çünkü her metin yazıldığı dönem itibariyle de varlığını sürdürdüğü zaman itibariyle bir organizma olan dilin ürünüdür.

KAYNAKÇA

Acer F. (2015) *Türk Romanında Balkanlar ve Balkan Türkleri*, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Basılmamış Doktora Tezi), Bursa.

Adil, F. "İki Hikâye Muharriri Hakkında", *Vakit,* No: 7695, 13 Haziran 1939, s.3.

Ahmet Haşim, "Yedi Gencin Eseri", *İkdam,* No: 11126, 13 Nisan 1928, s. 2. Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman, C: 1, İstanbul Matbaası, İstanbul, 1968. Akyüz, K. (1994). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri,* İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

Alangu, Tahir. (1968). *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman,* Cilt 1, İstanbul Matbaası, İstanbul.

Aliyazıcıoğlu, H. (2007) *"Kenan Hulûsi Koray'ın Edebî Kişiliği ve Hikâyelerinin*

Altuğ, T. (2012). *Dile Gelen Felsefe,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Alver, K. "Züppeliğin Sosyolojisi: Türk Romanında Züppe Tipler Örneği, *Hece Türk Romanı Özel Sayısı,* Ankara, 2002 s. 252-266

Argunşah, H. "Tarihi Romanın Yükselişi", *Hece Türk Romanı Özel Sayısı,* Ankara, 2002 s. 281-293

Bachelard, G. (2017) *Mekânın Poetikası,* çev: Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul.

Bahtin, M.M. (2016), çev: Okan N. Çiftçi, *Söylem Türleri ve Başka Yazılar* Metis Eleştiri, İstanbul.

Balcı Y. "Türk Romanında Aydın Sorunu", *Hece Türk Romanı Özel Sayısı,* Ankara, 2002 s. 281-293

Bauman, Z. (2017) *Modernlik ve Müphemlik*, çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Bezirci, A.(1983) *Ahmet Haşim, Bütün Şiirler,* Can Yayınları, İstanbul (Özel Basım)

Biliş, İ. H. "Edebî Portreler: Kenan Hulûsi ", *Varlık*, No: 394, 1 Mayıs 1953, s. 16.

Bonnefoy, Y. (2018). *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Din ve Mitolojiler Sözlüğü 1-2,* çev: Levent Yılmaz, Alfa Mitoloji, İstanbul.

Booth, W.C. (2012). *Kurmacanın Retoriği,* çev: Bülent O. Doğan, Metis Eleştiri, İstanbul.

Booth, W.C.(2016). *İroninin Retoriği,* çev: Suzan Sarı, Hece Yayınları, Ankara.

Bozok, H. "Notlar: Bir Otelde Yedi Kişi", *Yeni Edebiyat,* No: 12, 1 Nisan 1941. Bozok, H. "Kenan Hulûsi'nin Hakiki Çehresi", *Adımlar*, No: 7, Kasım 1943, s. 232.

Brooks, P. (2016). *Psikalanaliz ve Hikâye Anlatıcılığı,* çev: Hivren Demir Atay, Hakan Atay, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.

Çağrıcı, M. "Asabiyye", *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.3,İstanbul, 1991, s. 453-455.

Çetişli, İ. (1999). *Batı Edebiyatında Akımlar,* Kardelen Kitap Evi (Hilal Matbaası), Isparta.

Demir, A. "Korkunun Kıyılarında: Kenan Hulusi Koray'ın Hikâyeleri, *II. Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Sempozyumu Bildirile,*yay. haz: Arş. Gör. Betül Aydoğdu, Arş. Gör. Ayşe Demir, Arş. Gör. Galip Güner, Arş. Gör. Sevinç Yakut, Erciyes Üniversitesi Yayınları, No: 166, 2008, Kayseri.

Dereli Saltık, E. (2019). *Halit Ziya Uşaklıgil'in Hikâyelerinde Kadın Figürler,* Kriter Yayınevi, İstanbul.

Dervişoğlu, E. "Kurgu ile Gerçek Arasında Bir Çevirmen: Gaffar Güney", *Uluslar Arası Sosyal Araştırmalar Dergisi,*C. 11, S. 61, 2018 s. 83-88.

Dillon, S. (2017). *Palimpsest-Edebiyat, Eleştiri, Kuram,* çev: Ferit Burak Aydar, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Doğan M. C. (2012). *Yedi Meşale,* Kurgan Edebiyat, Ankara.

Doğan, A. (2018). *Tarih ve Mekân Odağında Türk Romanı İncelemeleri,* Hece Yayınları, Ankara

Ecevit, Y. (2016). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar,* İletişim Yayınları, İstanbul.

Eichenbaum, B. (1994). *Edebiyat Kuramı Rus Biçimciliği,* Yaba Yayınları, Ankara

Enginün, İ. (2005) *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Enginün, İ. , "Koray, Kenan Hulûsi", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi,* C: 5, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1982, s. 395.

Enki, Y. (2017). *Maskenin Düştüğü Yer (Korku Edebiyatı Yazıları),* İthaki Yayınları, İstanbul.

Ertem, S. (2007). *Türk İnkılabının Karakterleri,* Kaynak Yayınları, İstanbul.

Ertem, S. (2015). *Kaybolan Adam,* haz: Adnan Özyalçıner, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.

Fettâh, İ.A. "Cebriyye", *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 7, İstanbul, 1993, s. 205-208.

Freud S. (2015). *Uygarlığın Huzursuzluğu,* çev: A. Can İdemen, Cem Yayınevi, İstanbul.

Freud S. (2017). *Aşkın Psikolojisi,* çev: A. Can İdemen, Cem Yayınevi, İstanbul.

Freud S. (2017). *Rüyaların Yorumu (Tam Metin),* çev: Dilman Muradoğlu, Say Yayınları, İstanbul.

Geçgel H. (2014). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı,* Anı Yayınları, Ankara.

Gezgin, H. S. "Çalınan Tarla", *Kurun*, 20 Birincikânun 1937, No: 7163-1253, s. 3. Gezgin, H. S. , "Bahar Hikâyeleri", *Vakit*, No: 7682, 31 Mayıs 1939, s.3. Gezgin, H. S. , "Zavallı Kenan", *Vakit*, 26 Mayıs 1943, s. 3.

Gezgin, H. S. "Kenan Hulûsi ve 'Dörthanların Kulaksızı' ", *Kurun,* No: 7164-1254, 21 Birincikânun 1937, s. 3.

Gülseren C. (2000), *Malatya İli Ağızları, İnceleme - Metinler - Sözlük ve Dizinler,* Ankara

Gürbilek, N. (2019). *Ev Ödevi*, Metis Eleştiri, İstanbul.

Güvemli, Z. , "Eşeleme", *Yeni Adam,* No: 598, 13 Haziran 1946, s. 7.

Güvemli, Z. , "Ölen ve Kalan", *Vakit (Edebiyat Haftası),* No: 9085, 3 Haziran 1943, s. 4.

Hikmet M., "Hulûsi İçin", *Varlık,* No: 394, 1 Mayıs 1953, s. 17. Hikmet Münür, "Kenan Hulûsi Koray", Vakit, 28 Mayıs 1943.

Hikmet M., "Ölümün Karşısında", *Varlık*, C: 13, No: 240, 1 Temmuz 1943, s.25

ileri, S. *Kenan Hulusi Koray'a Mektup,* (çevrimiçi) https://edebiyatsultani.com/kenan-hulusi-koraya-mektup-selim-ileri/, 25 Ekim 2020.

İlkılıç, S. (2018). "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Franz Kafka'da Yabancılaşma Bağlamında Zaman ve Saat", *Tanpınar'ın Saklı Dünyası Arayışlar- Keşifler- Yorumlar* Editörler: Julian Rentzsch- İbrahim Şahin, Ankara. s. 130-165

İncelenmesi", Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

Jameson, F (2011). *Siyasal Bilinçdışı* Ayrıntı yayınları, İstanbul.

Kaplan M. (2004). *Şiir Tahlilleri-2 (Cumhuriyet Devri Türk Şiiri), Dergâh Yayınları*, İstanbul.

Kaplan M. (2004). *Tevfik Fikret (Devir- Şahsiyet- Eser),* Dergâh Yayınları, İstanbul.

Kaplan R. "Köy Romanı", *Hece Türk Romanı Özel Sayısı,* Ankara, 2002 s. 275-280.

Kenan Hulûsi. (1929). *Bir Yudum Su,* Muallim Ahmet Kitaphanesi, İstanbul.

Kenan Hulûsi. (1939). *Bahar Hikâyeleri,* Çığır Kitapevi, İstanbul.

Kenan Hulûsi. (1939). *Son Öpüş,* İnkilâp Kitapevi, İstanbul.

Kenan Hulûsi. (1940). *Bir Otelde 7 Kişi,* Vakit Matbaası, İstanbul.

Kesebir, E. "Kenan Hulusi Koray'ın Beşer Dakikalık Hikâyelerinde "Öteki" Kadınlar", *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* S. 13, Siirt, 2015 s. 54-62

Kitabenin fotoğrafı: *Varlık*, No: 348, 1 Temmuz 1949, s. 2.

Kocatürk, V. M. , "Vakitsiz Ölüm", *Varlık*, C: 13, No: 240, 1 Temmuz 1943, s. 490491.

Koçer, S."Onun Ölümüne Ağlıyoruz", *Vakit* (Edebiyat Haftası), No: 9085, 3 Haziran 1943, s. 4

Koray K.H. (2016). *Kavaklıkoz Hanı'nda Bir Vaka,* yay. haz: Birdal Akar, Abdullah Akan, Gram Yayınları, İstanbul.

Koray, K.H. (1983). *Kenan Hulusi Koray'dan Hikâyeler,* yay. haz: İnci Enginün, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Koray, K.H. (2004). *Yaz ve Aşk Hikâyeleri,* yay. haz: İnci Enginün, Doğan Kitap, İstanbul.

Koray, K.H. (2013). *Beşer Dakikalık Hikâyeler,* yay. haz: M. Kayahan Özgül, Kurgan Edebiyat, Ankara.

Koray, K.H. (2014). *Osmanoflar*, yay. haz: İsmail Dervişoğlu, Kapı Yayınları, İstanbul.

Koray, K.H. (2018). *Güzel ve Esrarengiz,* yay. haz: Doğan Hezer, Laputa Kitap, İstanbul.

Koşar, E. (2010) "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirlerinde Renklerin Simgelediği Zaman"*, Ahmet Hamdi Tanpınar,* Editörler: Abdullah Uçman, Handan İnci, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 3270, Anma ve Armağan Kitapları Dizisi, 22, Ankara.

Kropotkin, P. (2018). *Rus Edebiyatında İdealler ve Gerçeklik,* çev: Burak Ş. Çelik, Hece Yayınları, Ankara.

Levine C. (2017). *Biçimler (Bütün, Ritim, Hiyerarşi, Ağ)*, çev: Didem Dinçsoy, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Lovercraft H.P. (2018). *Edebiyatta Doğa Üstü Korku,* çev: Arif Dursun, Laputa Kitap, İstanbul.

MacKay, M. (2018). Roman Nedir?, çev: Fazilet Akdoğan Özdemir, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Meşe, N. (1996). *Kenan Hulûsi Koray'ın Hikâye ve Romanlarında Şahıslar*, Selçuk Üniversitesi, (Basılmamış Doktora Tezi), Konya.

Moran B. (2008). Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1-2-3, İletişim Yayınları, İstanbul.

Nayır, Y. N. , "Hulûsi İçin", *Varlık,* C: 13, No: 240, 1 Temmuz 1943, s. 491-493.

Nayır, Y. N. , "Hazin Bir Yıldönümü ve Bir Kitap", *Varlık*, C: 14, No: 262-263, 1-15 Haziran 1944, s. 363.

Nayır, Y.N. "Yarım Yüzyıllık Bir Olayı Anış", *Varlık,* (50. Yılında Yedi Meşale Özel Sayısı), No: 847, Nisan 1978, s. 2.

Nayır, Y. N. , Özcan, E. (1994) *Tanzimattan Günümüze Türk Öykü Antolojisi,* Varlık Yayınları, İstanbul.

Nayır Y.N. (2018). *Dost Mektuplar,* Varlık Yayınları, İstanbul.

Necatigil, B. (2016). Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Necatigil, B. (2016). *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Nizamettin Nazif, "Antolojide Yanlış Bir Yol III", *Kurun,* No: 7337-1427, 15 Haziran 1938, s. 3.

Okay, M.O. "Kaderin Eşiğinde Tanpınar", *Hece Dergisi, Arafta Bir Süreklilik Arayışı Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı,* Mart 2016, S.61, s. 15-24.

Okay, M.O. "Sevengil, Refik Ahmet", *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,*EK-2, s. 503-504, Ankara.

Örgen, E. "Türk Öyküsünde Fantastiğin Serüveni Üzerine", *Hece Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı,* 2018, Ankara, s. 221-225.

Randall, W. L. (2014). Bizi Biz Yapan Hikâyeler (Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Saba, Z. O. , "Hulûsi", *Varlık,* C: 13, S. 240, 1 Temmuz 1943, s. 489-490.

Solok C.K. (2016). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman,* Kapı Yayınları, İstanbul.

Solok, C. K. , "Bir Ölünün Arkasından Düşünceler", *Varlık,* C: 13, No: 240, 1 Temmuz 1943, s. 488-489.

Süreya, C. (2018). *Şapkam Dolu Çiçekle,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Şahin, İ. (2012), *Ahmet Hamdi Tanpınar Haz ve Günah,* Kapı Yayınları, İstanbul.

Şahin, İ. "Rüyasız Edebiyat: Kalp Ağrısı ve Zeyno'nun Oğlu", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları,* C. 10, S. 19, Ocak-Haziran 2018,

Şardağ, R. , "Edebî Musahabe: Sanatta Şahsiyete Doğru", *Vakit*, No: 7799, 29 Eylül 1939, s. 3.

Şardağ, R. , "Kenan Hulûsi'nin Ölümü", *Varlık,* C: 13, No: 240, 1 Temmuz 1943, s. 493-494.

Şardağ, R. , "Yeni Bir Hikâyecimiz: Kenan Hulûsi", *Varlık,* C: 7, No: 144, 1 Temmuz 1939, s. 400-403.

Şener, M. "İ'tikâf", *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,* C. 23, İstanbul, 2001, s.457-459.

Şklovski, V. (2017). Modern Kurgu Tekniğinin İcadı-Don Kişot Nasıl Yapıldı?, çev: Alper Çeker, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul.

Tanpınar, A. H.(2001). *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul.

Tanpınar, A.H. (2016). *Edebiyat Üzerine Makaleler,* Dergâh Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, A.H. (2017). *Hikâyeler,* Dergâh Yayınları, İstanbul.

Tayyar F., 'Yedi Meşale', Uyanış Mecmuası, C.65, No:1688-3, Sene:73, 1928.

Todorov, T. (2017). *Eleştirinin Eleştirisi*, çev: Mehmet Rifat, Sema Rifat, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Toparlak, B. (2017). Türkiye-Bulgaristan İlişkileri (Kitap Tanıtımı), *Journal of History and Future,* Volume3, Issue 1.

Topses, M.D. (2012). Türkiye'de Kan Davası Geleneğinin Sosyolojik Çözümlemesi, *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi,* Cilt 4, No:2, Çanakkale.

Tosun, Necip. (2014). *Modern Öykü Kuramı,* Hece Yayınları, Ankara.

Touraine A.(2018). *Modernliğin Eleştirisi*, çev: Hülya Uğur Tanrıöver, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Tümay, S. M. , "Kenan Hulûsi'ye Dair", *Vakit* (Edebiyat Haftası), No: 9085, 3 Haziran 1943, s. 4.

Ulutürk, Y. (2011). *Meşale Dergisi (İnceleme – Tam Metin),*Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya.

Uşaklıgil, H.Z. (2019). *Sanata Dair,* C.1. haz: Eren Yavuz, Büyüyen Ay Yayınları, İstanbul.

Uzun, Y. (2020). *Fantastik Edebiyat ve Masal- Analitik Psikoloji Yaklaşımına Göre-*, Kriter Yayınları, İstanbul.

Yakıştıran B. "Soluk Alan Bir Roman: Hava"(Buket Uzuner'in Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları- Hava Romanına Ekofiminist Bir Başkası), *Ekoeleştiri (Folklor ve Edebiyat İncelemeleri)* Editörler: Adil Çelik- Altuğ Ortakçı

Yaprak, T. (2020) *Roman ve Biçim,* Hiperyayın, İstanbul.

Yavuz, Y.Ş. "Kader", *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 24, İstanbul, 2001, s. 58-63.

Yetiş, K. "Türk Romanında Aile", *Hece Türk Romanı Özel Sayısı,* Ankara, 2002 s. 271-274.

Yöntem, A.C. (1931). *Türk Edebiyatı Antolojisi,* Maarif Vekaleti, (İstanbul Devlet Matbaaası), Ankara.

Yumuşak, F. "Kenan Hulusi Koray'ın Korkutan Öyküleri, *Milli Folklor,* S.97, 2013, s. 137-138

EKLER



YANKILARI

Sönen bir "meşale,,...

Bundan on altı yıl önce manzum ve mensur eserler yazan yedi genci iddialı bir başlık altında birleşmiş görmüştük: yedi meşale!

Edebiyatımızın oldukça loş, oldukça karanlık bir çağında tutuşan bu yedi meşaleye pek genç de olsalar, içimizden dilediğimiz, sönmemeleri, yaşamaları ve günü gelince edebiyat ülkesini gerçekten aydınlatmaları idi.

Bu dileğimiz yerine gelmişti: Sabri Esat da, Vasfi Mahir de, Yaşar Nabi de, Cevdet Kudret de bugün edebiyatımızın övünmesi gereken kalemlerine sahip bulunuyorlar.

Kenan Hulusi Koray'ı unuttum sanmayınız. "Yedi meşale" içinde hikâyeleri, nesirleri ve romanlariyle seçkin bir yer tutan bu genç ve sevimli arkadaşı en sonraya bırakmam, kaderin onu vakitsiz söndürmüş; onu arkadaşlarından ayrı anışım, talihin onu onlardan pek erken ayırmış olmasındandır.

Kenan Hulusi'nin Adapazarında hastalanarak öldüğünü duyunca içimden:

— Eyvah, edebiyatın bir meşalesi söndü! sızlanışı çıktı.

Kenan, çok gençti, çok sevimli idi; çok istidatlı idi. Güzel güzel yazıyordu; güzel güzel yazacaktı. Fakat merhametsiz ölüm ve saygısız hastalık onu bize de, edebiyata da çok gördü.

Allah rahmet eylesin.

* * *

Bir müsabaka ve üç şampiyon..

Ankara'da sessiz, sadasız, gürültü yeniden yazacaklardı ve bunlar arasında birinciliği alanlara Halkevi mükâfat verecekti. Hulâsa edilecek kitaplardan birisi, Xenophon'un Anabasis'i idi. Bunu hulâsa edenler arasında birinciliği Türk Maarif Cemiyeti Yenişehir lisesi öğrencilerinden Ferit Okay kazanmıştır.

İkincisi Halide Edib'in "Ateşten Gömlek" romanı idi. Bunu da Siyasal Bilgiler okulu birinci sınıf öğrencilerinden Ziya Çoker kazanmıştır.

Üçüncüsü de Eflâtun tarafından yazılan Sokrat'ın müdafaası eseri idi. Bunu da Ankara Hukuk Fakültesi üçüncü sınıf öğrencilerinden Kemal Çetinsoy kazanmıştır.

Ankara Halkevi bu müsabakalarda kazanan gençlerimize Maarif Vekilliği tarafından bastırılan klâsik tercümelerden birer tam takım vermek suretiyle onları mükâfatlandırdı. Fakat onlar için asıl alkış ve mükâfat bütün aydınların, bütün kalem sahiplerinin takdirleri olacaktır.

Halkevlerimizden buna benzer müsabakalar, gençlerimizden de bu türlü başarılar bekliyoruz.

* * *

Adetâ üzülüyorlar!

— Harp ne zaman bitecek?

— Sulh ne zaman yapılacak?

diye sora sora kalemlerinde tüy biten ve yahut bu olmıyacak suali sormıya utanan gazeteler,

i hasebiyle baş-
nulmuştu. Mü -
ehiv eseri ola -
şmuharririmizin
Tashih ve iti -

asındaki
er

— Tütün inhisa-
üzere, Eğe mın
kiz milyon okka
ın mübayaası i-
übayaa için 500
Bu meyanda ban
tünler de alına-
rhun tütünleri -
nhisara m[illegible]en-



cenazesi dün ge-
ayfamızda bula-

Akisler:

Antoloji

*Usuldendir: Yükselmek için si -
nek kanadından bile mahrum olanlar,
eski şöhretleri merdiven yapmak is -
terler.*

*Ali Canibin, mektepler için hazır-
ladığı antolojiye giremiyen Kenan
Hulûsi Bey isminde bir genç de bu
usule müracaat etmiş: Yirmi sene -
dir yazılan eserleri beğenmiyor!*

*Antoloji, maalesef bir mezarlık -
tır. İtiraf edelim ki, oraya girmiş ol-
maktan, dışarda kalan âcizlerin has-
kandıkları kadar mes'ul değiliz.. Zi-
ra, antolojiye, ancak tekâmülünü bi-
tirmiş bir edebiyatın tanıtlığı isim-
ler girebilir!*

*Fakat Kenan Hulûsi Bey beyhude
hayıflanmasın. O, yalnız bu antolo -
jiye değil, hiçbir antolojiye giremi -
yecektir. O, eski Mısırın, mezarsız
kalmış bedbaht ruhları gibi tüneksiz
kalacaktır!*

*Biz, hiçbir şey yapmadıksa, lisanı
birçok molozlardan temizliyerek zah-
metsizce yürünebilecek düz ve mun-
tazam bir yol haline getirdik.*

*Fakat, edebiyata reklâm gürültü-
sile girip bir hafta sonra unutulmak
marifetinden başka hüner gösteremi-
yen Kenan Hulûsi Bey ve emsali,
bizim açtığımız asfalt yol üzerinde
bile yürümesini beceremediler!*

*Elinde kalem, bir kötürümün kol-
tuk değneğine dönen bu zate haber
verelim: Kendisine, şöhret âleminde,
zahmetsizce oturup keyif sürecekleri
bir koltuk gösteremiyeceğiz.. Ne ya -
palım? Edebiyatın darülâcezesi yok!*

Yusuf Ziya

olunma
det ev
birine
Mustaf
eşyasın
gelmişl
vinden
rek ev
sonra d
sma sa
mış ve

Me

Mü
iyi

İki
gu) ga
det Be
lesi ha
yan bi
zı, med
allik a
talâk i
faydas
lâtının
kemele
köylüle
ret edi
bütün
dirilme
du.

Bu
darlar
rüşmey
kuk fa
kat Ah

Konuşma

Göz terbiyesi

Yazan : *Kenan Hulûsi*

Harp ve açlık en büyük mürebbidir derler. Doğrudur!. Alman tarihçisi Emil Ludvige verdiği bir konuşmada, İtalyanlar üzerinde son asrın en büyük terbiye denemelerinden birini yapan Mussolini de bunu böyle söylemişti: Harp ve açlık en büyük mürebbidir!. Ya tabiat,.. Bizâtihi tabiat, acaba harpten ve açlıktan daha mı az mürebbidir?.

Ruso, kafasında yarattığı çocuğa, bir gün, belki de insanlık tarihinin beklediği rüştü ve terbiyeyi vermek lüzumunu hissettiği vakit, onu, tabiatın kaprsından başka bir yere götürüp bırakmamıştı.

Tabiatın kapısından başka bir yer!. Ruso, harp ve açlığın verdiği sonsuz irade terbiyesile beraber, aynı zamanda kulak, göz ve ruh terbiyesini de veren bir mürebbi aramıştı. Ve bütün maksadı, ilk insanların, yani tabiat terbiyesini henüz almış ve medeniyete yaptığı istihalede bunu kaybetmemiş insanların, ilk günlerine dönmekti. Düşünüyordu ki, böyle bir çocuk ve arkadaşları, insanlık âlemine, bir filiz kadar taze duygularla yeni bir cemiyet olarak gelecekler..

Ruso haklıydı. Çünkü tabiat, nerede olursa olsun mücadelenin verdiği terbiyeden başka kulak ve gözlerimizin terbiyesini de daima düşünmüştür. Ekmeğini denizde kazanan bir balıkçı tayfası, yahut güneş altında sapan kullanan bir çiftçi, mücadelenin vereceği nimetlerde beraber aynı zamanda deniz ve kır âleminin verdiği ruh terbiyesini de alacaklardır, Ve, başka bir yazımda dediğim gibi, şehir çocuklarının harp içinde elde ettikleri bir tabiat müsavatını, onlar sulh içinde deniz ve kırda kazanırlar..

Sadece, biz, bütün medeni vasıtalarımızla bir gün tabiatı baştanbaşa istilâ ve ona hükmettiğimiz vakit, yani tabiatın mürebbi kudretini de elimize aldığımız gün bu mürebbiliği nasıl kullanmaya başladık?.

Tabiat tarihinde bizim için hiç bir vakit inkâr edilemiyecek en büyük hakikat, tabiate hükmetmeden evvel, tabiatın bizi ihmal etmeyişidir. Ve tabiat o zamanlar aramızda hiç bir vakit bir hukuk gayrılığı da tanımıyordu.

Bir dağ eteğinde kurulmuş bir çoban kulübesinin manzarasında gözümüzü terbiye edecek yeşil bir hendese ile, kulaklarımızdan ruhumuza giden yol üzerinde su ve kuş sesleri, bir kule yahut bir şatoda yaşıyan bir asilzadenin refahı kadar bize ayni şeyi verirdi. Yani en büyük mürebbi olan tabiat, kendi ormanları içindeki kuş sesleri ile kulaklarımızın terbiyesini veriyor, ve steplerindeki insan ayağı değmemiş uzaklıklar, yahut sarp dağlar ve sakin bir deniz kenarındaki itidal ile de göz lerimizin huzur içinde istediği dinlenmeyi temin ediyordu.

Biraz evvel de söylediğim gibi, tabiatı doğrudan doğruya biz elimize aldığımız vakit, onun üzerimizdeki bu büyük mürebbi kudretini bizde bulunan nasıl bir fazlalıkla doldurmaya çalıştık?. Bir gün ormanlar içerisinden, yahut dağ ve deniz eteklerinden köy, kasaba ve daha ziyade iç şehirlere doğru yayılmaya başladığımız dakika, kısaca tabiattan uzaklaştığımız gün, tabiatın ses terbiyesile göz terbiyesini bırakmıştık. Artık, ne büyük ormanlar içerisinden bize doğru gelen vahşi uğultuyu işitecek, ne bir ağaç altına kurulmuş soframızın üzerinden kulaklarımızı dolduran kuş seslerini duyabilecek ve bir güneş doğumunu seyretmek için de vakit bulabilecektik.. Halbuki kulaklarımızı terbiye eden rüzgâr ve kuş sesleriyle, gözlerimizin terbiyesini veren bir şeye ihtiyacımız vardı. Belki de musikinin doğuşu, yeni bir bakımdan böyle bir ihtiyaç ile olmuştur. Ve belki de gözlerimizi tabiatın terbiyesinden mahrum ettiğimiz dakika, insan el ve zekâsının yaptığı san'at eserleri, tabiatın göz terbiyesinde bize verdiği büyük ihtimamın yerini böyle aldı. Bugün se, şüphesiz ki, ikinci bir Nuh tufanına kadar, bu göz terbiyesini, ancak müzelerimizde bulunan, yahut büyük meydanlara diktiğimiz hakiki san'at eserlesimizle temine çalışıyoruz.

Fakat bir dakika, birden başka olan milletleri bir tarafa bırakalım: Biz, kendi göz terbiyemizi, kendi şehirlerimiz içinde nasıl temin ediyoruz?

Burada, şehirlermiz içinde diyorum. Çünkü, bir köy delikanlısı, bugün bile, tabiatta bunu kendi kendisine temin fırsatını buluyor. Çünkü tabiat, bizim bütün tazyikimize rağmen, bizden nimetlerini esirgemiyecek kadar cömerttir. Ve şehire ayak basmamış insan, tabiattan

(Sonu 10 uncu sayfada)

Haftanın (EDEBİ) Akisleri

On senelik bir ayrılıktan sonra, iki haftadır, şair Mehmet Akif İstanbulda bulunuyor. Bu münasebetle "Asım„ Müdâil'nin eserlerini kısa bir tahlilden geçiren Faruk Nafiz "Yedi gün„ de şu satırları yazmıştır:

"Mehmet Akif'in yedi ciltlik safahatını okuyanlar, feragatin, gayri endişeliğin ve hususi bir görüşle ahlâkın ne demek olduğunu bir bakışta anlarlar. Bu yedi cildi doldıran şiirlerden hemen hiç birisi, şahsî teessürün ifadesi değildir. Otuz seneden fazla sanatla uğraşan heyecandan heyecana geçen ve nihayet bütün tenkitlerin üstünde bir şair olan Mehmet Akif'in şiirlerinde şahsî tesirini yad etmesi, sesini yalnız cemiyetin ahengine uydurması ve herkesi doğru bildiği yola sevketmek istemesi, şairlikten de üstün bir kahramanlıktır. Altı safahatın teşkil ettiği baha biçilmez "Safahat„ ın üstünde, "Asım„ , yükseekliği Bühevl ile boy ölçüşen bir san'at âbidesidir.

Diyebiliriz ki "Asım„ ın her sayıfası bir şairi lâyemut etmeğe kâfidir!„

* * *

Şair ve romancı.. Hudutlarının şimdiye kadar tesbit edildiğini zannettiğimiz bu iki kıt'a hakkında muharrir Sadri Etem, bu hafta yaptığı bir musahabesinde, yeni bir görüşle nazarı dikkatimizi çekiyor:

"Bu iki adamı çok defa birbirine karıştırırlar. Niçin?

Şiir ihtiras ve lirisimdir; herşeyden evvel derunî bir infilâktır. Bu infilâkı yapamayan şair ağzı ile kuş tutsa nafiledir.

Romana gelince, roman ya hayatı olduğu gibi yahut olması mümkün veyahut da olması mukadder olan şekilde tetkik ve tahlil eder.„

Daha sonra şunları ilâve ediyor:

"Nâzımla nesir arasındaki fark hayatî görüş farkıdır. Nesir, tahlilin, tetkikin ve ilimleşen kafanın ve görüşün lisanıdır. Nazma nazaran daha genç olan nesir artık fikir ve tahlilin dili olmuştur.

Dün şiir nasıl ilime rehberlik ettiyse bugün de roman ayni işi yapıyor!„

Ya şair ne yapıyor?. Sadri Ertem bunu söylemiyor. Fakat öyle görülüyor ki, kavak da balığa çıkmakla meşgul!..

* * *

Cemil Sena "Varlık„ mecmuasında "Fikir kırıntıları„ na devam ediyor; bir misal:

"Hakkımızı aramakta nezaket ve sabır, aleyhinize çevrilmiş bir silâhdır. Hakkınızı kahramanca isteyiniz. Ve başkalarının hakkı önünde, bir mihrapta imiş gibi eğiliniz!„

* * *

Gene ayni mecmuada Cevdet Kudret'in de bir nesri var; "Gençlik„ başlığını taşıyan bu yazıyı beraber okuyalım:

"Gitmek uzaklara, çok uzaklara gitmek, gündüzün bitmediği, zamanın geçmediği yere gitmek... Bir türlü ölmemek, yaşamak, herkes için ve herkeste yaşamak!..

Gitmek uzaklara; bütün insanların bana ve benim bütün insanlara benzemediğim yere gitmek... Hiç kimsenin ölmediği, öldürmeği öğrenemediği, savaşın olmadığı yere! Orada toprak mezar olsun diye yaratılmamıştır; köprüler altında yatmak için kurulmamıştır; kaldırımlar üstünde sürünmek için döşenmemiştir; kanunlar herkes için yapılmıştır ve insanlardan hiç birinin karnı ötekinden daha aç değildir; sırtı daha giyimli değildir; malı daha üstün değildir!.

Gitmek, uzaklara; insanların ölmediği, herkesin herkeste yaşadığı yere gitmek!...

* * *

Fıkra:

Hitlere bir seyahat tavsiye edilse idi..

Lisenin birinci sınıfında bir gün dersimiz Makedonya idi. Bütün bir sene, İskenderin fütuhatlarını dinlemek için hazırlanan sınıfta çıt yoktu. Hocamız kral Filipi bir hançerle derste öldürdükten sonra:

— İskender kral olduğu zaman, dedi; genç bir delikanlıydı. Fakat daha on sekiz yaşında iken babam, demişti; her yeri zaptedecek, bana yapacak büyük ve şerefli bir iş bırakmıyacak!

Hepimiz biribirimize baktık. Sınıfın arka sıralarında pusu kuran üç dört kişi vardı ki, lisenin bu birinci sınıfında, kral İskenderle aynı yaşta idiler. Belki de az sonra yaşlarından ileri gelen bir galatı hisle İskenderin bütün fütuhatına iştirak edecekler; Granik çayı kenarlarında Pers ordusunu yendikten sonra Medlerin altın hazinelerini ellerine geçireceklerdi. Fakat, içerlerinden biri daha akıllı çıktı. İskenderin hazinelerini eline geçireceği yerde o sene marangozluk sanatını altın bir bilezik gibi takıp kendi branşının kralı oldu.

İskender lise talebelerinin kafalarında büyük bir kubbe gibi hissettikleri ilk diktatörlerdendir. Çocuk, İskenderde yalnız bir kralın icraatını değil, Makedonya dağlarından Nil vâdileri ve İndüs membalarına kadar uzun bir seyahatin hikâyesile dolar. Bu itibarla küçük hayalini en fazla avlayan eğlencelerden biri İskenderdir.

Acaba, böyle bir seyahatte İskender de yalnız Med harplerinin intikamını mı almak istemiştir? Şüpheli bir nokta! Tarihin ilk diktatörlerinde büyük bir seyahat arzusunun gizli olduğunu zannederim. Memleket zaptedebilmek hırsını, yalnız iktısadî bir mücadele ve bir nüfus genişlemesi olarak almayalım. Sezarı Galyaya koşturan arzu, sadece Roma konsüllük kupasını elinde taşıyabilmek meramı değildir. Eğer böyle olsaydı gek âlâ diğer konsül Pompenin yerine Afrika yahut İspanyanın valiliğini alabilirdi. Fakat Sezar buralarını biliyordu; ve zengin Galya seyahat iştiyakını tatmin edecek yegâne memleketti. Nitekim Galyayı zapteden Sezar orada artık durulmuştu. Romaya döndüğü zaman dahilî ıslahat hareketlerine geçti; ve bunu bakımsız toprakları yeniden uyandırabilmek maksadile büyük mikyasta tatbik etmeğe çalıştı. Yalnız Sezarda değil, bütün fatihlerde, bir mücadele ve genişleme hırsının yanı başında, altın memleketler tahayyül eden bir seyahat arzusunun imajlarını da aramalıyız.

Bugün Hitler, iktidar mevkiine geldiğindenberi vatanında mahpus kalmış biridir. Hitler yalnız bedeni ile değil kafasile de seyahat etmemiş biridir. Hitler Avusturyayı ilhakla bir daüssılayı ve çocukluk günlerinin içinde kalmış seyahat arzularını teskin etmişti. Hitleri normal ibreye getirmek istiyenlerin yapacakları bir şey vardı: Hitlere seyahat tavsiye etmek..

Kenan Hulûsi