



**T.C.
GİRESUN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**YAHYA AKENGİN'İN HAYATI, SANATI VE ESERLERİ ÜZERİNE BİR
İNCELEME**

A REVIEW ON YAHYA AKENGİN'S LIFE, ART AND WORKS

DOKTORA TEZİ

**HAZIRLAYAN
İlhan KAROĞLU
ORCID: 0000-0002-7853-4526**

**TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. Ali İhsan KOLCU**

GİRESUN-2021

JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünün 22/06/2021 tarihli toplantısında oluşturulan jüri, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora öğrencisi İlhan KAROĞLU'nun "Yahya Akengin'in Hayatı, Sanatı ve Eserleri Üzerine Bir İnceleme" başlıklı tezini incelemiş olup aday 30/06/2021 tarihinde, saat 11.30'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Aday çalışma, sınav sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Jürisi	Unvanı, Adı Soyadı	İmzası
Üye (Başkan)	Prof. Dr. Enver TÖRE	
Üye	Prof. Dr. Ali İhsan KOLCU	
Üye	Prof. Dr. Fatih Arslan	
Üye	Doç. Dr. Hatem TÜRK	
Üye	Doç. Dr. Emine Bilgehan TÜRK	

ONAY

... / ... / 2021

Enstitü Müdür V.

YEMİN METNİ

Doktora tezi olarak sunduğum “Yahya Akengin’in Hayatı, Sanatı ve Eserleri Üzerine Bir İnceleme” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

30/06/2021

İlhan KAROĞLU

“Babamın aziz hâtırasına...”

ÖN SÖZ

Türk edebiyatı Tanzimat'tan itibaren, büyük ölçüde Batı'daki gelişmelerin etkisiyle, çağın getirdiği zevk anlayışı ve yaşam biçimlerine bağlı olarak yeni anlatım, biçim, biçem ve içeriği kendi bünyesine almanın imkânlarını aramıştır. Modern çağla irtibatın mahiyeti hakkında bu süreçteki değerlendirmeler; dönem dönem edebiyat ve sanatta estetik zeminden uzaklaşmaya, politik ve ideolojik tavır alışa yol açmıştır. Bu bağlamda poetik ve ideolojik yaklaşımların iç içe geçtiği bir dönemde, 1946'da doğan ve erken yaşta şiire ilgi duyan Akengin'in, dünya görüşüyle uyumlu bir sanat ve edebiyat muhitine ihtiyaç duyması kaçınılmaz olmuştur. Akengin bu bağlamda 1968'de Hisar dergisinde ilk şiirinin yayımlanmasıyla kaygı, beklenti ve hayalleriyle örtüşen bir topluluğa adım atmış olur.

Akengin, şiirini yukarıda işaret edilen kutuplaşmalardan özellikle uzakta tutmak isteyen bir şairdir. Bununla birlikte şiirle başladığı edebiyat yolculuğu zamanla roman, tiyatro, radyo oyunu, senaryo yazarlığı ve öykülerle genişledikçe estetik kaygının yanında toplumsal, politik, ideolojik tutumlar da belirmeye başlar. Nitekim farklı türlere açılmanın tetikleyicisi büyük ölçüde; yaşam algısını, sanatçı ve aydın duyarlılığını daha geniş kitlelere aktarma amacı taşır. Bu bağlamda 1960'lardan bugüne sosyal, politik, ideolojik ve edebî yönelimlerin; Akengin'in duyuş ve düşünüşünü, eserlerinin estetik ve tematik çizgisini etkilediğini söylemek mümkündür.

Bu çalışma 1960'dan bugüne Türk edebiyatının yarım asrı aşan yolculuğunu deneyimleyen, farklı türde eserleri ile öne çıkan Yahya Akengin'in edebiyatımızdaki yerini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Beş bölümden oluşan çalışmanın "Hayatı" başlıklı ilk bölümünde Akengin'in aile geçmişiyle başlayarak, çocukluğu, eğitimi, mesleki yaşamı, kültürel ve sanatsal faaliyetleri ile edebiyat muhitindeki mücadelesi ortaya konulmuştur.

"Sanatı" başlıklı ikinci bölümde Akengin'in şiir, tiyatro, roman ve öykü anlayışı ele alınmış böylece yaşamı, fikriyatı, dönemi ve edebiyat görüşü ile eserleri arasındaki ilişkinin boyutu tespit edilmiştir.

“Eserleri” başlıklı üçüncü bölümde şiirleri, romanları, öyküleri, tiyatro eserleri, radyo oyunları, senaryosu, hatıratları ve denemeleri alt başlıkları ile Akengin’in kitaplarına, dergi sayfalarında kalmış ya da yayımlanmamış eserlerine yönelik analitik bir değerlendirmeye gidilmiştir.

Birçok türde eserler vermiş olsa da Akengin, kendisini öncelikle bir şair ve romancı olarak ifade etmektedir. Bu iki türde ortaya koyduğu eserler diğer eserleriyle kıyaslandığında hacmi ve Akengin’in Türk edebiyatındaki yerini tespiti bakımından derinlikli bir incelemeyi gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda çalışmamızın “Şiir ve Romanlarında Tema” başlıklı dördüncü bölümünde Akengin’in şiir ve romanlarında izleğin zamanla aldığı seyir; “Şiir ve Romanlarında Yapı” başlıklı beşinci bölümde şiir ve romanlarındaki yapısal özellikler ortaya konulmuştur.

“Sonuç” bölümünde ise elde edilen bulgular ortaya konulmuştur.

“Kaynakça” başlığı altında tezde atıf yapılan, yararlanılan kaynaklar verilmiştir. Kaynakçaya ek olarak alfabetik sıraya göre sıralanan süreli yayınlardaki Akengin’in şiir, yazı ve röportajları kronolojik sıraya göre dizilmiştir. Benzer bir sıralama ile Akengin hakkında yazılan yazı ve akademik çalışmalar “Süreli Yayınlar Bibliyografyası” alt başlığı ile ortaya konulmuştur. Ayrıca tezde bahsi geçen eser ve yazar adları belirten “Dizin” oluşturulmuş, “Ekler” başlığı altında ise Akengin’e farklı dönemlere ait fotoğraflarına yer verilmiştir.

Yahya Akengin’le tez çalışması sürecinde yapılan mülakatlar yazılı kaynaklar yoluyla elde etme imkânı bulunamayacak birçok bilgi ve veriye ulaşmak; sanatkârın eserlerine yaklaşımını tetkik etmek bakımından çalışmaya zenginlik katmıştır. Bununla birlikte sanatkârın eserine yaklaşımının görecelik barındırdığını göz önünde bulundurarak çalışmanın daima bilimsel yaklaşımın kılavuzluğunda ilerletilmesi gözetilmiştir. Bu bağlamda çalışmada bilimsel yaklaşımın bir neticesi olarak eserlerden yola çıkılarak ulaşılan bulgularla yazarın görüş ve niyetleri arasında kimi örtüşme ya da farklılıklar gözlemek olasıdır.

Tez sürecinde akademik çevrenin, arkadaşlarımla desteğini daima yanımda hissettim. Bu süreçte beni destekleyen, motive eden Doç. Dr. Hatem Türk, Doç. Dr. Lokman Taşkesenlioğlu ve Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Akif Korkmaz hocalarıma

III

müteşekkirim. Tezin oluşma ve nihayete erme sürecinde fikir alışverişinde bulunduğum, desteğini yanında hissettiğim Kâmil Yıldız, Dr. Yavuz Selim Uğurlu ve mesai arkadaşlarıma ayrıca teşekkür etmek isterim.

Bilgi birikimi, tecrübesi, alan hâkimiyeti, çalışma tutkusu ve hoşgörüsüne tanık olma şansı bulduğum danışmanım, değerli hocam Sayın Ali İhsan Kolcu'ya tez sürecindeki desteği, anlayışı ve açtığı ufuk için müteşekkirim.

Hayat boyu çıktığım her yolculukta bana güvenen, inanan sevgili aileme özveri, anlayış ve destekleri için minnettarım.

İlhan KAROĞLU

Giresun 2021

ÖZET

1946'da Bayburt'ta doğan Yahya Akengin, 1968'de Hisar dergisinde şiirinin yayımlanmasıyla edebiyat muhitine ilk ciddi adımını atar. 1960'lar şiirde biçim ve içeriğin tartışma zemini bulduğu, kutuplaşmaların ivme kazandığı; 1970'ler ise ideolojik gerilim ve sokak olaylarının etkisiyle edebiyat ve sanatın gittikçe politize olduğu yıllardır. Bu süreçte şiirini ideolojik söylemden uzakta tutan Akengin, bireyin iç dünyasını odağa almakla birlikte kaçınılmaz olarak toplumsal hayata yönelik hassasiyet de geliştirir. Bu hassasiyetler 1980 sonrası şiirinde devam etmekle birlikte son dönem şiirlerinde milliyetçi duyarlılığa yaslanmış görünür. Divan, halk ve modern şiirin katışıklığında bir estetik kurmayı amaçlayan Akengin'in şiirinde ana aks serbest nazım olarak belirse de biçim ve içerikte geleneğin unsurları kendisini gösterir. Son dönemde ise güçlenen milliyetçi söylemle birlikte hece vezninde yazdığı şiirlerde bir artış gözlenir.

1980 sonrası; şiir yanında tiyatro, roman, senaryo ve öyküleriyle de öne çıkan Akengin, tiyatro eserlerinde toplumsal ve tarihi meseleler üzerinden milliyetçi duyarlılığı derinleştirir. 1981'de başladığı roman yolculuğunda ise bireysel ve toplumsal sorunlardan politik ve ideolojik gerilimlere geniş bir çerçeve sunar ve şiirinde dile getirmekten kaçındığı Türkiye'nin 1950 sonrasının sancılı dönemlerini odağa alır. 2017'de yayımladığı öykülerinde ise yaşlı insanların deneyim, kaygı ve hassasiyetlerini konu eder.

Akengin; şiir ve kurmaca eserleri, yazı, hatırat ve kültürel faaliyetleriyle Türk edebiyatına milliyetçi, muhafazakâr duyuş bağlamında önemli katkı sunmuştur. Bu çalışma onun hayatı, sanatı ve eserleri üzerine bütüncül bir yaklaşımı; şiir ve romanlarındaki tematik ve yapısal unsurları ortaya koymayı amaçlar.

Anahtar Sözcükler: Yahya Akengin, şiir, roman, tiyatro, öykü.

ABSTRACT

Yahya Akengin, was born in Bayburt in 1946, took his first serious step into literary environment in 1968 with the publication of his poem in Hisar magazine. The 1960s were the years when form and content in poetry found a basis for discussion, and polarization gained momentum whereas the 1970s were years when literature and art were increasingly politicized by the effect of ideological tensions and street events. In this process, Akengin, who keeps his poetry away from ideological discourse, focuses on the inner world of the individual, and moreover, he inevitably has sensitivity to social life. These sensitivities continued in his post-1980 poetry, and in his recent poems he has seemed to lean on nationalist sensibility. Although the main structure appears as free verse in Akengin's poem, which aims to establish an aesthetic in the mix of divan, folk and modern poetry, elements of tradition manifest themselves in form and content. Recently, the poems written in the syllabic meter have brought about an increase with the strengthening nationalist rhetoric.

In post-1980, Akengin, who stood out with his poems as well as theatre, novels, screenplays and stories, emphasizes nationalist sensitivity over social and historical issues in his theatrical works. In his novel writing study, which he started in 1981, he provides a broad framework from individual and social problems to political and ideological tensions and focuses on the painful periods of Turkey after 1950, which he avoided expressing in his poetry. In his stories published in 2017, he discusses the experiences, anxiety and sensitivities of older people.

Akengin has made a substantial contribution to Turkish literature in the context of nationalist and conservative sensation with his poetry and fiction works, writing, memoirs and cultural activities. This study discusses his life, art and work as holistic approach and it aims to reveal the thematic and structural elements in its poems and novels.

Key Words: Yahya Akengin, poetry, novel, theatre, story.

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ	I
ÖZET	IV
ABSTRACT	V
İÇİNDEKİLER	VI
KISALTMALAR DİZİNİ	X
TABLolar DİZİNİ	XI
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	6
I. HAYATI	6
1.1. Aile Geçmişi	6
1.2. Doğumu, Çocukluğu	8
1.3. Eğitim Hayatı	10
1.4. Evlilik ve Askerlik	17
1.5. Meslekî Hayatı	19
1.5.1. Sultandağı'nda Öğretmenlik	19
1.5.2. Ankara Etlik'te Öğretmenlik	21
1.5.3. Gazi Eğitim Enstitüsü ve ODTÜ'de Öğretmenlik	23
1.5.4. Kültür Bakanlığında Baş Müşavirlik	25
1.5.5. TRT Ankara Radyosu'nda Yayınlar Müdürlüğü	28
1.6. Hisar Dergisi	29
1.6.1. Hisar'a Adım Atış	29
1.6.2. Yeni Yayınlar Köşesi	31
1.7. Sosyal ve Kültürel Faaliyetleri	36
1.7.1. Yazarlar Birliği	36
1.7.2. İLESAM	38
1.7.3. TÜRKSAV	40
1.7.4. Bayburt Dede Korkut Kültür ve Sanat Şöleni	41
1.8. Kendi Muhitiyle Münakaşaları	42
1.8.1. Yavuz Bülent Bakiler'le Biten Dostluk	43
1.8.2. Mehmet Kaplan'a Serzeniş	46
1.8.3. Tarık Buğra'yı Aşmak	48
1.8.4. Romanının Sevinç Çokum'la İmtihanı	49
İKİNCİ BÖLÜM	51
II. SANATI	51
2.1. Şairliği	51
2.2. Tiyatroculuğu	59
2.3. Romancılığı	63
2.4. Öykücülüğü	69
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	75
III. ESERLERİ	75
3.1. Şiirleri	75
3.1.1. İstesem	75
3.1.2. Akşamla Gelen	78
3.1.3. Çağ Sürgünü	80
3.1.4. Saatler ve Çehreler	84

3.1.5. Ötelerden	87
3.1.6. Kimselere Anlatmadım	89
3.1.7. Sözümüz Var	91
3.1.8. Eylül Kuşatması	93
3.1.9. Hasat	96
3.1.10. Kırk Yıldan Şiirler	98
3.1.11. Kitaplarına Almadığı Şiirler	99
3.1.12. 2014 Sonrası Şiirleri	103
3.2. Tiyatro Eserleri	105
3.2.1. Enver Paşa ve Büyük Ümitler	105
3.2.2. Eski Çarıklar	110
3.2.3. Aile Bağları	114
3.2.4. Son Köylü	119
3.2.5. Kulübe	123
3.2.6. Sağlık Olsun	127
3.3. Radyo Tiyatroları	131
3.3.1 Ceylan Vurmak	131
3.3.2. Nene Hatun	134
3.3.3. Plevne Günleri	135
3.4. Romanları	137
3.4.1. Özlem Yokuşları	137
3.4.2. Dönüş Acıları	141
3.4.3. Yaralı Dağlar	149
3.4.4. Oğuz Dede	153
3.4.5. Sarkaç	159
3.4.6. Aşka Verilmiş Muhtıra	164
3.4.7. Karınca Düşü	168
3.5. Öyküleri	173
3.5.1. Hünkâr Nine	173
3.5.2. Gün Batımında Ressam	175
3.5.3. Mavi Mezar	177
3.5.4. Selami'nin Aynaları	180
3.5.5. Altınkapı	181
3.5.6. Korona Günlükleri	184
3.5.7. Bestekâr	186
3.6. Senaryo	189
3.6.1. Hücumdadır Mezar Taşları: Alparslan Malazgirt	189
3.7. Hatırat	192
3.7.1. Siyasetname ya da Bir Seçim Hikâyesi	192
3.7.2. Bir Semaverlik Muhabbet	196
3.8. Denemeleri	201
3.8.1. Gece Yarısı Yazıları	201
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	205
IV. ŞİİR VE ROMANLARINDA TEMA	205
4.1. ŞİİRLERİNDE TEMA	205
4.1.1. Aşk	205
4.1.2. Gurbet	210
4.1.3. Sıla	215

4.1.4. Modernleşme.....	219
4.1.5. Hüzün	224
4.1.6. Mazi	231
4.1.7. Tabiat.....	237
4.2. ROMANLARINDA TEMA.....	249
4.2.1. Bireysel Temalar	249
4.2.2. Toplumsal Temalar	262
4.2.3. Politik Temalar	285
BEŞİNCİ BÖLÜM.....	313
V. ŞİİR VE ROMANLARINDA YAPI	313
5.1. ŞİİRLERİNDE YAPI	313
5.1.1. Vezin.....	313
5.1.2. Kafiye.....	325
5.1.3. İmge	330
5.1.4. Üslup	339
5.2. ROMANLARINDA YAPI	349
5.2.1. Kişiler.....	349
5.2.1.1. Anneler	349
5.2.1.2. Babalar	353
5.2.1.3. Öğrenciler.....	360
5.2.1.4. Öğretmenler.....	363
5.2.1.5. Akademisyenler	366
5.2.1.6. Esnaf.....	368
5.2.2. Mekân.....	371
5.2.2.1. Taşra	371
5.2.2.2. Ankara	376
5.2.2.3. İstanbul	380
5.2.2.4. Yurt Dışı	383
5.2.3. Anlatıcı ve Bakış Açısı	387
5.2.4. Zaman.....	397
5.2.4.1. Nesnel Zaman.....	397
5.2.4.2. Vaka Zamanı.....	403
5.2.4.3. Anlatma Zamanı	409
5.2.5. Anlatım Teknikleri.....	414
5.2.5.1. İç monolog	414
5.2.5.2. Diyalog.....	417
5.2.5.3. İç Çözümleme	423
5.2.5.4. Montaj	427
5.2.5.5. Özetleme	436
5.2.5.6. Anlatma	444
5.2.5.7. Gösterme	452
5.2.5.8. Geriye Dönüş	458
5.2.5.9. Betimleme	464
5.2.5.10. Mektup-Hatırat.....	471
5.2.6. Üslup	476
SONUÇ	485
KAYNAKÇA	490
DİZİN.....	523

EKLER.....	528
ÖZ GEÇMİŞ	540

KISALTMALAR DİZİNİ

Ags.: Adı Geçen Söyleşiler
AKDITYK: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu
ANAP: Anavatan Partisi
Bkz.: Bakınız
Çev.: Çeviren
Der. : Derleyen
DTCF: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi
DYP: Doğru Yol Partisi
Ed.: Editör
Haz.: Hazırlayan
İLESAM: Türkiye İlim ve Edebiyat Eseri Sahipleri Meslek Birliği
MEB: Millî Eğitim Bakanlığı
MHP: Milliyetçi Hareket Partisi
ODTÜ: Orta Doğu Teknik Üniversitesi
RP: Refah Partisi
s.: Sayfa
SSCB: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
TRT: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
TÖB-DER: Tüm Öğretmenler Birleşme ve Dayanışma Derneği
TÜRKSAV: Türk Dünyası Yazarlar ve Sanatçılar Vakfı
Yay.:Yayınları
YKY: Yapı Kredi Yayınları

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1: Akengin'in Serbest Nazım ve Hece Vezniyle Yazdığı Şiirlerin Sayısı.....	317
Tablo 2: Akengin'in Hece Vezniyle Yazdığı Şiirlerin Dörtlük Sayısı, Ölçü ve Durakları.....	323

GİRİŞ

Türk şiiri, 19. yüzyılın ortalarından itibaren biçim ve içerikte kimi değişimleri tecrübe ederek yatağını bulmaya çalışır. İlk ciddi kırılma Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın adımları sayesinde belirirken politik ve sosyal sorunlara duyarsız Tanzimat ikinci kuşağı estetik düzeyde arayışlara yönelir. Ara Nesil, Servet-i Fünun ve Fecri Âti sonrası farklı anlayışlar bu tavrın devamı niteliğindedir. Özellikle Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp ve Ali Canip Yöntem'in önderliğinde başlayan Millî Edebiyat hareketi, Beş Hececilerin halk şiirinden istifade ederek oluşturdukları millî duyarlılık eksenli şiir estetiği aruzun karşısında hecenin güç kazanmasının önünü açar. Ahmet Haşim ve Yahya Kemal kendi sanat anlayışları temelinde aruzda güçlü örnekler verse de Nazım Hikmet'ten Garipçilere oradan II. Yeni'ye uzanan süreçte serbest nazım Türk şiirindeki konumunu güçlendirir.¹

Bu sürecin parçası olan; 16 Mart 1950'de başladığı yayın faaliyetini, 1957-1964 yılları arasındaki ara dışında, Aralık 1980'e kadar sürdüren Hisar; aruz, hece ve serbest nazma sayfalarını açan bir dergi hüviyetindedir. Dünya ve ülke gündeminin sanat ve edebiyatta politik ve ideolojik tutumu olağanlaştırdığı 1960-1980 arası dönemde Hisar topluluğu; sanat ve edebiyatı her tür ideolojinin uzağında konumlandırmayı amaçlar. İlk şiir kitabını 1969'da yayımlayan Akengin'in şiir verimi; Hisar'ın apolitik, millî, geleneğe yaslı, yaşayan Türkçeyi benimseyen sanat anlayışıyla koşuttur. Nitekim Hisar'ın genç şairlerinden oluşu; şiirinin biçim, biçem ve içeriğinde topluluk hassasiyetlerini gözetme kaygısını öne çıkarır. İlk şiirlerinde daha ziyade serbest nazmın biçimsel olanaklarını deneme çabasına girse de şiir estetiğini ancak 1970'lerin ortalarından itibaren kurabilecektir. 1971'de Ankara'ya taşınmasıyla taşranın sükûnetinden başkent atmosferine -buna 1970'lerin kaotik ortamını da eklemeliyiz- dâhil oluş onu; yorucu, yıpratıcı bir uyum dönemine sürükler. Bu beklenmedik tecrübe şiirinde kimi değişimleri tetikleyecek, kent yaşamı ve modernleşmeye kuşkulu yaklaşıp yitirilen bireysel, toplumsal geçmişe ve onun uzamı tabiata yönelecektir. 1980'lerden 2000'lere uzanan süreçte toplumsal hayattaki değişim ve kabullerin hızı karşısında kuşkulu tavrını sürdürmekle birlikte son dönem şiirlerinde tabiat ve tarihin dünyasında dinginlik arayacaktır. Aşk maceraları başta

¹ Ali İhsan Kolcu, **Cumhuriyet Edebiyatı I: Şiir**, Salkımsöğüt Yay., (2. Baskı), Erzurum, 2009, s. 13-19.

olmak üzere başlangıçta kendi yaşamını onarma çabasındaki Akengin, toplumsal yaşamdaki aksaklıklardan rahatsızlık duyacak; bireysel ve toplumsal yaşamı onarma çabası güç kaybettikçe tabiat ve maziye yönelecektir. Bu yönelim şiirinin içeriği yanında biçiminde de kimi kaygıların önünü açacak ve son dönemde hece vezniyle yazdığı şiirlerde artış gözlenecektir.

Akengin'in şiir yanında romana yönelişi 1981'de yayımladığı ilk romanıyla başlar. Hisar topluluğunun dağılması, 1980 sonrası sosyal yaşam, politik atmosfer ve edebiyat muhitindeki değişimler onun yeni türlere yönelmesiyle koşuttur. Şiirini kutuplaşmanın uzağında konumlandırmakla birlikte romanlarında politik, ideolojik ve sosyal meselelere yönelir. 1970'lerin ortalarından 1980 Eylül'üne değin yazdığı kimi şiirlerinde döneme ilişkin sükûnet çağrısı yapsa da bu süreci derinleştirdiği romanlarında ihtilal öncesi kaosu tetikleyicisi gördüğü Marksist, materyalist, devrimci ideoloji ve uzantılarının karşısına milliyetçi söylemi oturtacaktır. Bu bir anlamda 1980 öncesi milliyetçi refleksin haklılığını açıklama çabasıdır.

Türk romanı, 1950'lere değin Doğu-Batı sorunsalını merkeze alırken 1950 sonrası; sınıflaşma, sömürü, ezen, ezilen ve buna bağlı ekonomik ve sosyal sorunlara yönelir. 1980 sonrası ise politik, ideolojik ve sosyal değişimin tesiri altında bir dünya görüşüne yaslanmaktan, klasik gerçekçi yöntemden uzaklaşır.² İçerikteki dönüşümle koşut olarak 1980 sonrası romanda; kurgu, bakış açısı ve anlatım teknikleri bağlamında postmodern anlatıya yöneliş gözlenir. Akengin, 1980 sonrası Türk romanındaki bu arayışların uzağında, geleneksel ve modern anlatı öğelerinden istifade ederek bir roman anlayışı geliştirir. Üslup, kurgu, anlatım tekniği, anlatıcı ve bakış açısı unsurlarına bakıldığında postmodern anlatıya mesafeli olduğu görülür. Bütüne ulaşma çabası taşıyan sanat telakkisi, her tür çözülmeyi onarmayı amaçlar. Vaka zamanı 1950'lerden 2000'lere uzanan romanlarında, ideolojik, politik ve sosyal hareketlilikleri; çözülme, yozlaşma ve dağılmanın önüne geçecek savlarla tamir etmek ister. Nitekim devrimci, sol romancıların 1980 öncesinin koşullarını egemen güçlere karşı verilen mücadele ve maruz kalınan işkence ve haksızlıklar şeklinde betimleyişi

² Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III: Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya**, (Haz. N. Aksoy, O. Berk), İletişim Yay., (2. Baskı), İstanbul, 1994, s. 11-17.

karşısında Akengin, 1980 öncesi milliyetçi refleksi komünizme ve emperyalist planlara karşı vatan savunması telakki eder.

Akengin'in romanlarında; şair duyarlılığı ve nahifliğini çağrıştıran tematik unsurları, şiirinin lirik dokusuyla uyumlu karakterleri bulmak da mümkündür. Ancak dikkat çeken; şiirinde apolitik bir şairin romanında büyük ölçüde politize olmasıdır. Bunda kaotik ortamın durulduğu 1980 sonrası romana yönelmesinin etkisi yanında türün buna imkân tanınmasının da rolü olduğunu söylemeliyiz. Nitekim 1980 sonrası yazmaya başladığı tiyatrolarında Osmanlı'nın gerileme sürecinden Milli Mücadele'ye oradan yakın dönem toplumsal değişimlere uzanacaktır. 2000'lere gelindiğinde tiyatro yazmayı bırakan Akengin'in 2000 sonrası yazdığı son iki romanında ideolojik ve politik söylem daha kesif ve keskindir. Ancak kendisine alan açan politik içerik ideolojisinin güdümünde kalmasına yol açarken romanındaki kusurları gidermesine imkân tanımaz. İletisini karakterlerin yaşantısı yoluyla vermekten uzaklaşan romanı, anlatıcının egemenliğinde bir fikri inşa sürecine evrilir.

Sokak çatışmaları ve ideolojik gerilimlerin durulduğu 1980 sonrasında tiyatro ve romana yönelişle beliren keskin söylem, 2007'deki emekliliğinin imkânlarıyla daha geniş alan açsa da son dönem eserlerinde durulmayla karşılaşılır. İlk öykü kitabını 2017'de yayımlayan Akengin; yaşamının olgunluk, yaşlılık döneminde karakterleri odağa alırken bireyin dünyasına yönelir. Romanlarında iç dünyasıyla dış dünyanın gerçekleri arasında sıkışan karakterler; bu açmazı büyük ölçüde sosyal yaşamın yozlaşmış ilişkileriyle ilintileyerek kendi içine kapanma ve dış gerçekliği yadsıma yolunu seçer. Bu kötücül bakış, karakterlerin maziyle duygusal bağını artırdıkça toplumdan kendilerini soyutlama eğilimini tetikler. Oysa son dönemde yöneldiği öykülerinde maziyle duygusal bağını tamir edebilmiş, dış dünyanın gerçeklerini kabullenmiş karakterlerle karşılaşılır. Romanlarında dış dünyaya ve kendi yazgısındaki yarılmaya öfke duyan ve bu yüzden çoğunlukla çatışma yaşayan karakterlere nazaran öykülerinde dış dünya ve kendi gerçekliğini kabullenmiş, yaşamını bu kavrayış zemininde anlamlandırma çabasında karakterlerle karşılaşırız.

Bu durulma Akengin'in sanat ve yaşam deneyimiyle de koşuttur. Şiire başladığı ve Hisar'a dâhil olduğu yıllar politik ve ideolojik gerilimin sanat ve edebiyatta da kutuplaşmayı tetiklediği bir dönemdir. 1973'te yazmaya başladığı Hisar'ın Yeni

Yayınlar köşesinde bu kutuplaşmanın tarafı olarak milliyetçi, muhafazakâr yayınları öne çıkarmayı ve toplumsal bilinci bu yönde diri tutmayı amaçlar. Ancak iki hatıratına da bakıldığında kendi muhitinin türlü engellemelerine maruz kalmış bir yaşamın resmedildiği görülür. Kendisine yönelik bu yıpratma çabaları sanat ve edebiyatta, bürokrasi ve siyasette arzu ettiği başarı ve ilgiye ulaşamamasına büyük ölçüde gerekçe kılınır. 2010 yayımladığı son hatıratı, düşünsel boyutta solla mücadele etmiş bir aydının sağla hesaplaşmasına ve uğradığı haksızlıkları ortaya koyma çabasına dönüşür. Bu serzeniş geçmişiyle hesaplaşma barındırdığı kadar onu kabullenme niyeti de içerir. Bu bir yönüyle türlü ilişkiler ağının güçlükleri içinde yaşam ve sanatının getirdiği noktayla barışık olma adımıdır. Öykü ve son dönem şiirlerinde beliren dinginlik bu yaklaşımın mahsulüdür.

Akengin üzerine dört yüksek lisans tezi çalışması yapılmıştır. Betül Hastaoğlu, “Yahya Akengin’in Hayatı, Şiirleri ve Sanatı Üzerine Bir Araştırma”³ adlı çalışmasında Akengin’in hayatı, mizacı ve eserleri hakkındaki değerlendirmeden sonra şairin şiirlerini muhteva, biçim, dil ve anlatım bağlamında incelemiştir. Zeynep Gözde Kozlu, “Yahya Akengin’in Romanlarında Yapı ve Tema”⁴ başlıklı çalışmasında Akengin’in yaşamöyküsünü ortaya koyduktan sonra romanlarını tema, yapı, dil ve anlatım bağlamında ele almıştır. Hilal Uludağ, “Yahya Akengin’in Tiyatroları ve Tiyatroculuğu”⁵ başlıklı çalışmasında altı tiyatro ve bir senaryosunu tema, yapı, dil ve üslup bakımından incelediği yazarın tiyatroculuğunu ortaya koymuştur. Serpil Öztürk Özküçük ise “Yahya Akengin’in Romanlarında Yapı ve İzlek”⁶ adlı çalışmasında yazarın romanlarını olay örgüsü, kişiler, zaman, mekân ve tema başlıkları altında incelemiştir. Yüksek lisans çalışmaları dışında Akengin’le ilgili kitap hüviyetinde müstakil bir çalışma henüz yayımlanmamıştır. Bununla birlikte eserleri ve sanatını inceleyen akademik makale ve yazılar söz konusudur.

Akengin’in; sanattan edebiyata, politikadan sosyal meselelere uzanan süreli yayınlardaki yazıları, kitaplarına almadığı şiirleri, henüz yayımlanmamış şiir ve

³ Betül Hastaoğlu, “Yahya Akengin’in Hayatı, Şiirleri ve Sanatı Üzerine Bir Araştırma”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep, 2010.

⁴ Zeynep Gözde Kozlu, “Yahya Akengin’in Romanlarında Yapı ve Tema”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2017.

⁵ Hilal Uludağ, “Yahya Akengin’in Tiyatroları ve Tiyatroculuğu”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2020.

⁶ Serpil Öztürk Özküçük, “Yahya Akengin’in Romanlarında Yapı ve İzlek”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep, 2021.

yazıları çalışmamıza dâhil edilmiştir. Bu yolla hayat, fikir, eser, sanat bağlamında onun edebiyatımızdaki yeri belirgin kılınmaya çalışılmış; şiir ve romanında öne çıkan tematik ve yapısal unsurlar belirlenerek bu iki türdeki duyarlılığı ortaya konulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

I.HAYATI

1.1. Aile Geçmişi

Yahya Akengin'in dedesi Alişan Efendi'nin dedesi Uzun Emin Ağa, Rize'nin Anzer köyünden 1820'lerde üç kardeşiyle birlikte Soğanlı Dağları'nın arkasındaki vadilere doğru göç eder.⁷ Üç kardeşten Bayburt'un Everek (Örence) köyüne yerleşen ve hayvancılıkla geçimini sağlayan Uzun Emin Ağa, Tercan'ın Pekeriç köyünden bir kızla evlenir. Ali, Mustafa ve bir kız kardeş bu evlilikten doğan üç çocuktur. Babalarını erken yaşta kaybedince dul kalan annelerine köyün zenginlerinden Ermeni Agop talip olur. Anne ve çocuklar bu evliliğe yanaşmasa da Agop ısrarcıdır. Agop'un baskısı iki kardeş Ali ve Mustafa'yı silah kullanmaya zorlar. Agop'u öldüren iki kardeş ailesiyle birlikte, o dönem Bayburt'a hâkim olan Koca Bey'e sığınır. Koca Bey, Agop ailesinin baskılarına rağmen aileyi korumaktadır. Ancak payitahttan bir paşanın Koca Bey'i ziyarete geldiğini öğrenen Agop'un annesi oğlunun kanlı gömleğiyle paşanın huzuruna çıkarak Ali ve Mustafa'nın cezalandırılmasını ister. Olayı iki taraftan da dinleyen paşa, kan bedelinin ödenmesini uygun görür. Bunun üzerine Koca Bey, Ali'nin ailesine geçimini sağlamaları için Everek köyündeki arazilerine karşılık Pulur nahiyesine bağlı köylerden birine yerleşebileceklerini söyler. Böylece ailenin karar kıldığı yer Yahya Akengin'in de doğacağı Zarani (Güçlü) köyü olur.

Ali'nin dokuz çocuğundan biri olan Alişan Efendi -Yahya Akengin'in dedesi- 1887'de bu köyde doğmuştur. Bayburt'ta başladığı Medrese eğitimini Pulur'da tamamlayan Alişan Efendi, 1905'te imamlık yapmaya başlar. Ancak Birinci Dünya Savaşı başladığında orduya alınarak Bayburt'ta Menzil Komutanlığında görevlendirilir. Ağabeyi Rüşan ve kardeşi Nazım ise savaşta şehit düşer. Rusların Bayburt'u işgali yakınlaşınca ailenin köyden göç ettiğini öğrenen Alişan Efendi, Bayburt'taki Menzil Komutanlığı dağıtılınca göç yolundaki ailesine Suşehri'nde

⁷ Akengin'in aile büyükleri, yaşamı, eserleri, sanatı hakkındaki değerlendirmelere kendisiyle yaptığımız röportajların da katkısı olmuştur. 20-21 Nisan 2019, 20-21 Ağustos 2019, 23-24 Şubat 2020 tarihlerinde yapılan bu mülakatlar tezimizin dipnotlarında (Ags.) şeklinde belirtilmiştir. Akengin'in aile geçmişiyle ilgili önemli bir kaynak ise M. Fahri Yılmaztürk'ün şu çalışmasıdır: M. Fahri Yılmaztürk, **Bayburt'un Manevi Bekçileri**, Bayburt Eğitim Kültür ve Hizmet Vakfı Yay., İstanbul, 2009.

ulaşır. Ancak babası hastadır ve çok geçmeden g yolunda yaşamını yitirmiştir. Alişan Efendi, Yozgat'ta iki yıllık muhacirlikten sonra Bayburt'un işgalinden kurtulduğu 1918 yılında ailesiyle köyüne döner. nce Ağlar Baba'ya daha sonra Vehbi Hayyati Hazretleri'ne intisap eder ve yıllarca birçok talebe yetiştirir. şiire de ilgi duyan Alişan Efendi'nin Avni mahlasıyla söylediği şiirlerden bazıları oğlu Nureddin Akengin'in gayretleri ile bugüne taşınabilmiştir:

Bu zâif Avnî'ni hakîr hâli var
Yaradan Sübhân'e ilticâsı var
Înâyet bâbında çok ricâsı var
Lütûf kıl bağışla Muhtâr'a bizi
Bu zâif Avnî'de yoktur sermâye
Hakikat Habîbin methin eyleye
Aşkın âteşini çeke ağlaya
Lütûf kıl bağışla Muhtâr'a bizi⁸

 evlilik yapan Alişan Efendi'nin beşi erkek, yedisi kız olmak üzere on iki çocuğu olur. Yahya Akengin'in babası Nureddin, Rus işgalinden ötürü ailenin yerleştiği Yozgat'ın Yudan köyünde 1917'de doğmuştur. Alişan Efendi'nin ilk hanımı Sara'dan olan büyük oğlu Nureddin, işgalin bittiği 1918'de ailesiyle köylerine döndüğünde bir yaşındadır. Ancak yedi yaşındayken annesini kaybedecek ve üvey annenin şefkatiyle büyüyecektir. Babası Alişan Efendi'nin yanında bir yandan çiftçilik yapacak diğer taraftan kendisini dînî ilimlerde geliştirecektir. Asabi bir karakter olduğu için çevrede Deli Molla diye anılmıştır.

Rukiye Hanım'la 1938'de evlenen Nureddin Bey'in bu evlilikten iki erkek dört kız olmak üzere altı çocuğu olur. Nureddin Bey ikinci çocuğuna kadar babası Alişan Efendi ile aynı evde kalır.⁹ üçüncü çocuğu Yahya ise ailenin taşındığı diğer evde dünyaya gelir.

⁸ M. F., Yılmaztürk, **Bayburt'un Manevi şahsiyetleri**, s. 298.

⁹ Akengin, dedesi Aliřan Efendi'nin evini şöyle anlatır: "Evde yemeklerin yapıldığı bir aşhane kısmı; aşağıda oturułan, sohbet edilen, misafir ağırlanan bir selamlık kısmı ile çıkışında da avluya uzanan odalar vardı. Evin kırmanı denilen kırlangıç örtülü çatı tavanı vardı. Yontulmuř, işlenmiş odunlar dolanarak kubbe oluştururdu. Kerhiz denilen taştan bir su deposuyla da evin su ihtiyaı giderilirdi." (Ags.)

1.2. Doğumu, Çocukluğu

Nureddin Bey; baba evinin avlusuna bakan ve bir oda, salon ve mutfaktan müteşekkil başka bir eve taşınmıştır. Yahya, bu evde 9 Şubat 1946'da doğar.¹⁰ Nureddin Bey'in daha sonra babasının evinin bir benzeri niteliğinde yaptığı ikinci ev ise Yahya'nın çocukluğunun geçtiği ev olur.¹¹ Babası Nureddin Bey, gurbetteki hocalık vazifesinden döndüğü zamanlarda köyde çiftçilik, kardeşleriyle birlikte hayvan alım satımı yanında bakkallık yapmaktadır. Yahya'nın çocukluğu ailenin bu uğraşısına eklenmiş bir dünyadır:

Ailemizde amcamlarla birlikte hayvan alıp satımı yapılıyordu. Ben ilkokul üç, dörtten itibaren koyunları pazara götürmeye başladım. Bu, yıllarca devam etti. Sabah erkenden koyunları götürüyorum. Büyükler arkadan geliyordu pazar yerine. Ben tabii, satılması için dua ederdim çünkü bazen satılmazdı. Pazara hayvan götürdüğüm için bana harçlık verirlerdi. Sonra biz celeplik yapardık. Tercan Yaylalarında, Otlukbeli'nde koyunların başına çoban tutulurdu. Ben de bazen gidip gelirdim. Koyun kırkımında, eşek kervanıyla yünleri getirilirdi. Temmuz ayında Erzincan'dan trenle İstanbul'a satmaya götürülürdü. Bunlar ticari faaliyetin bir boyutuydu. Köyümüz otuz hanelikti. Köyde bir dükkân vardı, biz ikincisini açmıştık. Sebze, kuruyemişten manifaturaya kadar birçok şey bulundurmaya çalışırdık. Köy küçük olduğu için ağabeyimle çevre köylere satış yapmaya giderdik¹²

Tüm bu meşguliyetlerle örülü aile yaşamı yanında Yahya'nın dedesinin evi misafirlerin ağırlanıp koyu sohbetlerin yapıldığı, şiirlerin okunup ilahilerin söylendiği bir konak hüviyetindedir. Ağlar Baba¹³ ve Dede Paşa¹⁴ konağın önemli misafirleri

¹⁰ Yahya Akengin, doğum tarihiyle ilgili şu tespiti yer verir: "Nüfus cüzdanımda doğum tarihim 1 Şubat 1946 yazar. Eskiden bugün olduğu gibi bebekleri günü gününe kaydetmek yokmuş. Köyün muhtarı çocukları toptan kaydettirir, yuvarlak bir tarihle doğum tarihi yazılırmış. Bu yüzden 1 Şubat'tan şüphelendim. Anneme sordum. Bir hesap çıkardı. Ben annemin verdiği bilgilerden yola çıkarak doğum tarihimin 9 Şubat 1946 olduğu sonucuna vardım." (Ags.)

¹¹ Yahya Akengin, babasının yaptığı evle ilgili hatırasında kalanları şöyle ifade eder: "İlkokul üçüncü sınıftayken babam yeni bir ev yapmaya başlamıştı. Babam duvar ustaları getirtmişti. Evin inşası sırasında ustalara yaz sığağında su taşırdım. O yüzden inşaatlar hoşuma gider. Sonra ev bitti, biz oraya geçtik. Dedemin evinin birebir modeli taş duvarlı bir evdi. Bu evde büyüdüm. Evlerin hemen yakınında bir tarlamız vardı. O tarlada sebze yetiştirilirdi. Onlar da bahçeciliğin ilk örnekleridir." (Ags.)

¹² (Ags.)

¹³ Ağlar Baba (1879-1958) Bayburt'un Oruçbeli (Siptoros) köyünde doğmuştur. Dini, tasavvufi şiirleriyle öne çıkan Ağlar Baba üzerine yapılmış müstakil bir doktora çalışması için bakınız: Necdet Tozlu, "Ağlar Baba Divanı", (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale, 2002.

¹⁴ Asıl adı Musa Baştürk olan Dede Paşa (1884-1974) Bayburt'un Aşağı Lori (Yazıbaşı) köyünde doğmuştur. Yahya Akengin, Dede Paşa'yı hatıratında şöyle anlatır: "Asıl adı Musa Baştürk olan Dede Paşa'nın, tasavvufi yaşayan âbide bir şahsiyet olduğunu şimdi çok daha iyi anlıyorum. Mevlâna gibi, bir ayağı şaşmaz hakikatin üzerinde sabit duran, diğer ayağı bütün evreni ve insanları dolaşan pergel misâli; O da her fikrin her meşrebin insanına sevgiyle yaklaşır, bunlara tahammülün doruklarında otururdu. Tevâzûnun, bir yaşama tarzı haline nasıl getirildiğini onun hayatı ve kişiliği yansıtır." Yahya Akengin, *Siyasetname ya da Bir Seçim Hikayesi*, Bilgi-tek Yay., Ankara, 1996, s. 47.

arasındadır. Yahya'nın çocukluk döneminde Bayburt şiirle yaşamın iç içe geçtiği bir atmosferi solumakta, tüm bu etmenler onun kimlik ve kişilik oluşumunu yavaş yavaş belirlemektedir:

Uzun kış gecelerinde nice doyumsuz sohbetlere dalınırdı. Köroğlu, Kerem ile Aslı, Arzu ile Kamber, Tâhir ile Zühre, Emrah ile Selvi hikâyeleri, “yarın akşam kaldığımız yerden devam ederiz...” cümlesiyle bağlanır, biz çocuklar ertesi akşamı iple çekerdik.

O konaklarda, Zihni'den, İrşâdi'den, Celâli'den, Ağlar Baba'dan, Hicrânî'den, Erzurumlu Emrah'tan, Sümmânî'den beyitler seslendirilirdi. Yunus'un ilahileri yankılanırdı.

Bayburt'ta bu gönül sultanlarının şiirleri “beyit” olarak adlandırılır, şiirleri; ermişlerin, evliyaların hikmetli sözleri olarak kabul ve saygı görürdü. Dokunaklı, duygulu özel ezgilerle söylenirdi.

Bu konak sohbetlerinde biz çocuklar; terbiyeli, uslu uslu kapı hizasında oturmak kaydıyla bulunabilirdik. Sadece, kulak misafiri olma hakkımız vardı¹⁵

Alişan Efendi'nin yanı başında Bayburt'un manevi iklimine tanıklık eden Yahya, dedesinin şiirlerini de yazar. Ancak dedesi yazdırdığı şiirleri Yahya'nın da bilemediği bir sebeple yırtıp atar. Yıllar sonra dedesinin yazıya geçirmekten imtina ettiği şiirler, Akengin'in babası Nureddin Bey'in hafızasında kalanlarla bir araya getirilerek bugüne taşınır.¹⁶ Şiir okuyuşuyla da öne çıkan Nureddin Bey; Yunus, Zihni, Karacaoğlan ve Emrah'ın şiirlerini dillendirip aşk deyişlerini terennüm edişiyle oğlu Yahya'da etki bırakmıştır. Muhafazakâr bir çevrede yetişen Akengin'in dikkatini çeken ise şiirlerdeki beşerî aşk teminin dahi ilahi aşk olarak anlamlandırılmasıdır:

Emrah'ın o dünyevi aşklarını hep ilahi aşkla bağdaştırırdı. Doğrudan beşerî aşk olduğunu kabullenmek istemezdi. Belki de baba ciddiyeti zedelenir diye düşünüyor olmalıydı. Bazen coştugu olur ve “Aşksız insanın hayvandan ne farkı var.” derdi. Belli ki Yunus'tan almıştı bunu da¹⁷

Dedesinin konak sohbetlerinde de benzer eğilim söz konusudur. Nitekim Dede Paşa'nın mırıldandığı türküyü yorumlayışı muhitin dînî duyarlılıktan beslenen muhafazakâr ve geleneksel anlayışını belirgin kılar:

¹⁵ Y. Akengin, **Siyasetname ya da Bir Seçim Hikâyesi**, s. 46.

¹⁶ Akengin, dedesinin şiirlerinin derlenme sürecini şu şekilde ifade eder: “Birkaç şiiri babamın hafızasında kalmıştı. Kültür Bakanlığı Yayınları arasında yer alan Âşık Hicrânî kitabını çıkaran eski Milletvekili Sabri Özcan San, dedemin şiirlerini de kitaba almak istediğini söylemişti. Geldim, babama sordum. Babam, hafızasında olanları bana yazdırdı. Ben de şiirleri verdim. Böylece o kitapta dedemin bazı şiirleri yer almış oldu.” (Ags.). Akengin'in bahsettiği Sabri Özcan San'ın çalışması için bakınız: Sabri Özcan Can, **Âşık Hicrânî**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1987.

¹⁷ (Ags.)

Konak sohbetlerinde bazen, güzel sesiyle türküler mırıldandığı da olurdu.

“Al elmanın dördünü

Sev yiğidin merdini

Seversen bir güzel sev

Çekme çirkin derdini...”

Bu hali yadırgayanların olduğunu da bilir ve izah ederdi:

— Buradaki “güzel”in Cenabı Allah olduğunu, “yiğit”in Peygamber Efendimiz, dört elmanın da dört büyük halife olduğunu düşünsek ne mahzuru vardır benim beğim¹⁸

Bu muhit birbirini tamamlayan bir bütünlük içindedir. Şiir yazmak için rüya âleminde pir elinden bade içmiş olmak esas kabul edilerek şairin tabiatüstü, dinsel yanı öne çıkarılır. Şaire evliyalığın atfedildiği bu iklimde Yahya’nın ilk şiir denemelerinde sessizliği tercih etmesi kaçınılmaz olur: “Hâsılı ben o çevrede şiir yazmakta olduğumu açığa vuramazdım. En azından tiye alınma endişesi taşırdım.”¹⁹

1.3. Eğitim Hayatı

Yahya’nın annesi Rukiye Hanım, amcası İskender Aksaç’ın öğretmen oluşunun da etkisiyle, ailede oğlunun okumasını isteyen kişilerin başında gelir. Ancak köyde okul yoktur. Rukiye Hanım’ın babasının köyü Bayrampaşa’da ise üç yıllık eğitim veren ilkokul vardır. Rukiye Hanım, oğlu Yahya’nın Bayrampaşa’da okumasını ve bu süreçte anneannesinin yanında kalmasını ister. Ancak anneanne yaşamını yitirince Yahya, annesinin büyük amcaoğlu Karabey’in yanında kalır ve okul macerası böylece Bayrampaşa’da başlamış olur. Annesinin etkisiyle rol modeli İskender Aksaç gibi okumak isteyen Yahya’nın henüz yedi yaşındayken aileden kopuşu onda aile özlemini ve gurbet duygusunu kabartır: “Baba ocağından ayrıldım. Tatillerde ancak köyüme giderdim. Ama köyümü, ailemi çok özlerdim. Gidip gizli köşelerde ağlardım. Gözyaşımı siler, dayımların evine gelirdim.”²⁰ Çocuk yaşta aileden ayrılış onda duygusal etkiler yaratırken gurbet-sıla arasında bir yaşam onun hayat serüveninin ana güzergâhı olacaktır.

¹⁸ Y. Akengin, *Siyasetname ya da Bir Seçim Hikâyesi*, s. 47.

¹⁹ (Ags.)

²⁰ (Ags.)

Bayrampaşa’da üç yıl eğitim alan Yahya, ilkokul eğitimini beş yıla tamamlamak için Demirözü nahiyesindeki mektebe kaydedilir.²¹ Yahya’yı dördüncü sınıfta annesinin amcası İskender Aksaç; beşinci sınıfta ise tarih merakını harekete geçiren Münir Duman okutur. Köyü Güçlü ile Demirözü arasındaki yedi kilometrelik yolu yürüyerek gidip gelmektedir. Bir süre aile dostlarında, kış yaklaşıp köye ulaşım güçleşince bir hafta İskender Aksaç’ın yanında kaldıktan sonra babası Mamahatun (Tercan) Cephesi şehidi büyük halasının yanında kalır. Hayatı acılarla yoğrulmuş olan büyük halası efkârlandığında Şair Vehbi’nin “Bütün dünya benim olsa gamım gitmez nedendir bu” dizesini tekrarlayan kederli bir kadındır.

Büyük halasının babasının şehitliği yanında Yahya’nın dedesinin iki kardeşi de savaşta şehit düşmüştür. Vatan savunmasında verilen şehitler, göç yollarındaki sefaletler, düşman zulmünün ailenin belleğinde tazeliğini koruduğu bir atmosferde dünyayı tanımaya başlayan genç Yahya’nın ilerleyen dönemdeki politik, ideolojik ve bireysel tercihlerinde millî hassasiyeti öncelmesi kaçınılmaz olacaktır:

Öncelikle, ailemizden Rus saldırıları ve işgallerinde verilmiş şehit dedelerimizin hatıraları ile büyütülmüştüm.

Yöremizde cereyan etmiş olan Ermeni katliamlarının canlı tanıkları ile iç içe yaşıyorduk. Millî Mücadele mucizesini algılıyorduk. “Vatan Millet Sakarya” tekerlemesiyle küçümsenir olmasını içine sindiremeyenlerdendim²²

İlkokulu Demirözü’nde bitiren Yahya’nın öncelikli hayali Bayburt’ta ortaokul okumaktır. Ancak öğretmenleri Erzurum Yavuz Selim İlköğretmen Okulu sınavlarına müracaat etmesini salık verir. Başvurusunu yapan Yahya, Bayburt’ta girdiği sınavda soruların kolay olduğu düşüncesine yenik düşer. Sınavı ilk önce bitiren aday olmak heyecanı ile soruları aceleyle cevaplamıştır. Sınav salonundan çıkıp merdivenleri inerken soruları zihninde tekrar gözden geçirdiğinde aceleciliğinin kurbanı olduğunu anlar. Merdivenlerden dönüp yanlış cevaplarını düzeltmek için sınav salonuna girmek istediğinde ise hocalardan ret cevabını alır ve telafisi imkânsız bir hata yaptığını kabullenir. Sınav sonuçlarının açıklandığı gün, içinde küçük de olsa bir umut taşıyarak Demirözü’ne gelmiştir. Ancak kazanamadığını öğrenir ve herkesten kaçır gibi kamyonla geldiği Demirözü’nden köyüne tek başına yürüyerek döner:

²¹ Akengin’in o günü şöyle anlatıyor: “O üç yılı bitirince babam beni yazdırmaya Demirözü’ne götürdü. Dayım da Demirözü’nde öğretmen. Kaydolacağız. Önce pazara oradan okula kayda gittik. Ama ayağımda çanak var. Öğrenciler benim o halimi görünce gülmeye başladılar. Onlar da köyde çanak giyiyorlar ama okula lastik ayakkabıyla geliyorlar. Beni okulda çanklı görünce haliyle güldüler.” (Ags.).

²² Yahya Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, Akçağ Yay., (2. Baskı), Ankara, 2013, s. 19.

Kazanamadığımı öğrendim. Tabi benim emsallerimden kazananlar var. Köyümüzden de bir kişi kazanmış, ben daha da üzüliyorum. Köye yürüyerek dönerken gözümünden yaşlar boşanıyor. Tarlaların arasında gözyaşları ile yürürken bir kadın “Yavrum niye ağlıyorsun?” diye gözyaşlarımı silmeye çalışıyor. Bu olay gözümde hep tablo gibi canlanır²³

Erzurum’u kazanamayan Yahya’yı babası Bayburt’ta ortaokula kaydettirse de okul günü yaklaştıkça ailede farklı sesler çıkmaya başlayacaktır. Demirözü’nde amca oğlu İsmail’le ilkokulu beraber okumuşlar ancak ekonomik gerekçelerle amcası, oğlu İsmail’i Bayburt’ta okutmaya yanaşmamaktadır. Yahya’nın okula gitmesi, İsmail’in de okula gitmesine yol açacağı kaygısı ailenin çözmesi gereken bir soruna dönüşür. Dedesi Alişan Efendi’nin de telkiniyle Yahya’nın kaydolduğu okula gitmemesine karar verilir.²⁴ Okula gidemeyen Yahya; baharda çerçilik yapmakta, kışın köydeki bakkala bakmakta, okula gidememenin hüznünü esnaf olacağı düşüncesiyle dindirmeye çalışmaktadır. Ancak okula gönderilmemesinin yarattığı hüznün gittikçe artar. Yahya’nın bu halini gören Rukiye Hanım, oğlunun önünün kesilmesine razı olmaz. Nureddin Bey, alınan kararın oğlunu ve eşini yıprattığını görünce yeni bir karar verir: Oğlunu gelecek yıl okula gönderecektir.

Babasından okula gönderileceği sözünü alan Yahya; ağabeyi ile çerçilik yaptığı günlerde Demirözü’nde İskender Aksaç’la karşılaşır. Dayısı Yahya’ya öğretmen okulu sınavlarına müracaat etmesini tembih eder. Bu imkân anne ve oğulda yeni bir heyecan yaratır ancak annesi Erzurum’da okumak için girilecek sınavı Bayburt’ta okumasına dahi sorun çıkaran aileden gizlemeye karar verir. Yahya sözde, dükkân ihtiyaçları için Bayburt’a gidecek gerçekte ise öğretmen okulu sınavına girecektir.

Sınav olduktan aylar sonra bir gün sandıkları yükleyip köylere satış yapmaya hazırlandığımız esnada bir akraba geldi. Anneme: “Sana bir müjdem var.” dedi. Annem, “Nedir?” deyince “Şu çoraplardan bir tane verirsen söylerim.” dedi. Annem “Olur.” deyince o da “Yahya Erzurum’daki enstitüyü kazandı.” dedi. Öğretmen Okulu ama hâlâ Köy Enstitüsü diye düşünüyor²⁵

²³ (Ags.)

²⁴ Akengin, o günleri şöyle anlatıyor: “Amcalarım dedemle aynı evde kalıyorlar. Amcaoğlu İsmail’le beraber okula gitmiştik. Benimle emsal. Diyor ki amcalarım: ‘Şimdi ağabeyimiz Yahya’yı okutmak için ev tutar, okutursa bizim başımıza da iş açar, İsmail’i niye okutmayalım, derler. Mesele, masraf çıkar.’ Dedemi ikna ettiler. Babam da dedemin sözünden çıkamıyor tabi. Okula göndermekten cayıyorlar. Kaydım yapıldığı halde Bayburt’taki okula gidemedim.” (Ags.)

²⁵ (Ags.)

Yahya'nın sınavı kazanmasıyla anne-oğulun mücadelesi meyvesini vermiş ve ailenin diğer bireyleri de Yahya'nın okumasına destek çıkmaya başlamıştır. Dedesi Alişan Efendi, torununu Erzurum'daki mülakatlara bizzat götürür. Önce Bayburt'a oradan otobüsle Erzurum'un Ilıca nahiyesine giden Yahya'yı günlerce devam edecek bir mülakat süreci beklemektedir. Alişan Efendi otelde Yahya ise okulun yatakhaneinde kalmaktadır. Akengin'in o günlere ilişkin anımsadıklarına bakıldığında dedesi Alişan Efendi'ye gösterilen hürmet karşısında duyduğu şaşkınlığın hafızasında hâlâ tazeliğini koruduğu görülür:

İmtihanlar günlerce sürüyor. Dedem gündüzleri okula geliyor. Bir gün okulda bir zât gelip dedemin eline kapandı. Hakkı Bey'miş. Okulun kütüphane memuru ama aynı zamanda şair, hattat, müzisyen ve itibar gören bir şahsiyetti. Erzurumlu İbrahim Hakkı Efendi'nin torunuymuş²⁶

Mülakatlar esnasında torpili olanların kazanacağı yönünde dedikodular dolaşsa da Yahya, dedesi sayesinde mülakatı kazanmak, böyle bir izlenime yol açmak istemez. Gerçekte ise dedesinin böyle bir düşüncesi olmadığı gibi mülakatların buna imkân veren bir yapısı da yoktur. Dedikoduyu üretenler sadece başarısızlıklarına kılıf bulmak telaşındadır. Günlerce süren mülakatların sonunda idare binasının önünde akşam vakti yakılan ampulün ışığında kazananların adları okunur. Kazanalar arasında Bayburt'tan ilk sırada Yahya'nın ismi vardır.

Başvuru için gerekli evrakları tamamlayarak Erzurum'a kayda giden Yahya, ortaokul kaydından dolayı Bayburt'tan tasdikname almadan kaydolmayacağını öğrenir. Bayburt'a döndüğünde dedesiyle karşılaşması tasdiknameyi hızlıca almasını sağlar.²⁷ Aynı gün Erzurum'a dönen Yahya'nın öğretmen okulu serüveni böylece 1959 Eylül'ünde başlar.

Erzurum İlköğretmen Okuluna kadar Bayburt'un geleneğe yaslı yaşamında soluk alan Yahya, Erzurum'da kendi inanç ve değer yargılarından farklı düşünce yapısı ve hayat anlayışıyla tanışmaya başlar. Bu yüzden “yetiştği çevrenin bağına bağlı” ile

²⁶ (Ags.). Akengin, benzer bir olaya mülakatı kazandıktan sonra da şahit olur: “Erzurum caddelerinde yürürken yine bir zât gelip dedemin eline sarıldı. Bayburt'un ileri gelen ailelerindenmiş. Erzurum'da memurluk yapıyor. Hasbihâlden sonra dedem beni ona bırakıp Bayburt'a dönmeye karar verdi. Ben de raporları hallettikten sonra döneceğim. Heyet raporunu çıkarmak için uğraştığım bir hafta boyunca o evde kalmıştım.” (Ags.)

²⁷ “Bayburt'a indiğinde dedemle karşılaştım. Durumu anlattım. İlkokul müfettişi Ali Bey ile ortaokulun müdürü yanındaydı. Dedemi tanıyor. Müfettiş müdür beye ‘Hemen halledin.’ dedi. Müdür beyle okul gittik. Bir yıl kayıtlıdır ama hiç derse gelmemiştir, şeklinde şerh düşülerek diplomamı verdiler.” (Ags.)

okulda “zaman zaman dînî değerleri toptan reddeden” anlayış arasında sıkıştığı görülür: “Benim gibi nice Anadolu çocuğunun ortak yazgılarından biri de buydu.”²⁸

Ancak okul ona yeni bir alan açmıştır. Bayburt’un onu denetleyen, sınırlayan dar, kapalı muhitinden koptukça iç dinamiklerini harekete geçireceği ve keşfedeceği bir dünyaya kapı aralar. Farklı düşüncelere sahip öğretmenlerle karşılaşmak eleştirel düşünmenin önünü açtığı gibi okuma serüvenini de hızlandırmakla kalmamış, daha nitelikli hale getirmiştir. Nitekim mazbut bir çevrede büyümenin etkisiyle şairlik tutkusunu gizleyen ve matematikteki başarısıyla yetinen Yahya, Bayburt’ta açığa vurmaktan çekindiği şiir merakını Erzurum’da yeşertir ve yarışmaya gönderdiği *Çal Çoban Çal* şiiriyle aldığı ilk ödül ve övgülerle edebiyat yolculuğuna ilk adımını atmış olur:

Erzurum Yavuz Selim İlköğretmen Okulu orta üçüncü sınıftayken bir şiir yarışması düzenleniyor ve ben de katılıyorum. Aradan aylar geçiyor bir ses yoktu. Yarışma unutulmuştu bile. Yılbaşı eğlence gecesindeydik. Erzurum Nene Hatun Kız Öğretmen Okulu öğrencileri de okulumuzun konuklarıydı. Türküler, skeçler, halaylarla devam eden programımızın bir yerinde Türkçe öğretmenimiz Hasan Bozalp sahneye çıkmış, o yarışmanın sonuçlarını açıklıyordu. Üçüncü olduğumu öğreniyorum, öğretmenimiz şiirimi okuyor, sahneye çağırılıyor. Bütün salon beni alkışlıyor. Tam bir rüya âlemindeyim. Hele misafir kız öğrencilerin alkışları beni benden alıp götürüyor. “Çal Çoban Çal” adlı o şiirimin bitiş kısmı hâlâ aklımdadır:

*“Dağların başında vardır hatıraların
Kurtlar kuşlardır sır ortakların
Benim de vardır hatıralarım
Dağ başında değil ama köşe başlarındadır
Çal çoban çal...”*

İşte o rüya gecesinden sonra matematikle vedalaşıyor, şiir yolculuğunda karar kılıyorum²⁹

Akengin, daha sonra Türk Hava Kurumunun çıkardığı Uçan Türk dergisine gönderdiği *Türk Pilotunun Sesi*³⁰ şiiri yayımlandığı için gönderilen parayla ilk telif hakkını alacaktır. Bu parayla kendisine bir gömlek alırken arkadaşlarını da sinemaya götürür.

²⁸ Y. Akengin, *Bir Semaverlik Muhabbet*, s. 19.

²⁹ Y. Akengin, *Bir Semaverlik Muhabbet*, s. 24.

³⁰ Yahya Akengin, “Türk Pilotunun Sesi”, *Uçan Türk* Cilt 10, Sayı 119, Şubat 1964, s. 5.

Bu gelimeler sonrası sanatkâr yönü taltif edilen, edebiyata benliğiyle katılan ve bu yolculukta edebî ürünler ortaya koymaya namzet bir Yahya Akengin vardır. Bu övgüler okumalarını hızlandırdığı gibi dış dünyaya şiir ve romanların ışığında bakan bir duyarlılığı da harekete geçirir. Artık iç âleminde “Kiralık Konak”taki Naim Efendi’yi bir köy konağına yerleştiren, Nedim’in şiirlerindeki Sadabad’ı, Göksu’yu köyünün deresiyle özdeşleştiren, “Hep O Şarkı” romanındaki Münire’yi okul arkadaşlarının “dalgın çehrelerinde keşfetmeye” koyulan bir dünya inşa etmiştir.³¹ Bu düşsel yolculuk okulda ilgisini daha ziyade şiire yöneltir ve şairlik hevesi onu yeni dizeler karalamaya sevk eder. *Çocuk*³² şiirinde öğrencilik dönemindeki bu heyecanını şöyle şiirleştirir:

On beşinde bir şairin içini
Resmin arkasına yazmışsın kaçak
Yaklaşınca resim öğretmeni,
Bir mısra yarım kalmış bak

Bu defa, 1964’ün yazında tatildayken -beşinci sınıftan altıncı sınıfa geçtiği yaz- köyünde üç perdelik bir tiyatro kaleme alır. Dönemin ve eğitim sürecinin etkisinde yazıldığı anlaşılan ve metnine ulaşılamayan piyesin temasını Akengin şöyle özetler:

Köye yeni gelen bir öğretmenin macerasını konu ediniyordu. Köyü aydınlatmaya çalışıyor. Muhalifler öğretmene cephe alıyor. Köyden bir kız, öğretmene aşık oluyor. Öğretmen köyü terk ederken çoban çeşmesinde kızla buluşuyor. Çoban çeşmenin yanı başında kaval çalıyor, öğretmen ise Faruk Nafiz’in *Çoban Çeşmesi* şiirini okuyor³³

Akengin’in piyesini beğenen öğretmenleri, oyunu sahneleme kararı alırlar. Tarih Öğretmeni Aykut Demirel’in provalarından sonra oyun, önce okul yemekhanesinde sonra Erzurum ve köylerinde sahnelenmeye başlanır. Aykut Demirel’in tayini çıkınca oyunun provalarını Resim Öğretmeni Süleyman Saim Tekcan³⁴ üstlenince oyun birçok yerde sahnelenme imkânı bulur.

³¹ Yahya Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 22., Akengin, hayâli kahramanları roman karakterinin dünyasına taşıma eğilimini “Aşka Verilmiş Muhtıra” romanında Selim karakteri üzerinden yoğun bir şekilde işler. Bakınız: Yahya Akengin, **Aşka Verilmiş Muhtıra**, Akçağ Yay., (3. Baskı), Ankara, 2009.

³² Yahya Akengin, **Akşamla Gelen**, Hisar Yay., Ankara, 1973, s. 38-39.

³³ (Ags.)

³⁴ Süleyman Saim Tekcan, 1940 Trabzon doğumludur. Ressam, grafik sanatçısı, sinema oyuncusu ve öğretim üyesidir. Akengin’in piyesini yazdığı 1964’te Erzurum Yavuz Selim Öğretmen Okuluna tayin olmuştur. Akengin, tiyatronun prova aşamasında hocasıyla ilgili anısını şöyle anlatır: “Provaları yeni Resim Öğretmeni Süleyman Saim Tekcan devam ettirdi. Şu anda Türkiye’nin önde gelen özgün baskı ressamıdır. Provada arkadaşların lakaytlıklarına kızıp “Bu sizin arkadaşınız diye küçümsemeyin. Bu önemli bir oyundur.” diye fırça atardı.” (Ags.)

Öğretmen okulunda beşinci sınıfa kadar not ortalaması belli bir seviyenin üstünde olanlar, Yüksek Öğretmen Okulunda parasız yatılı okuma hakkını kazanmaktadır. Başarılı öğrencilerden isteyenler, altıncı sınıfa geçmeden Yüksek Öğretmen Okulunun hazırlık sınıfına geçebilmektedir. Derslerinde başarılı olan Akengin, İstanbul Çapa Yüksek Öğretmen Okuluna kayıt yapma hakkı kazanır. Ancak bu hak sadece fen bölümü için geçerlidir. Akengin, çoğu öğrenci için bir fırsat olan bu imkânı, İstanbul’u çok sevmesine rağmen, edebiyat okumak arzusuyla geri çevirir. Bir yıl daha öğretmen okulunda okuyacak ve edebiyat okuma hayalini eğitim enstitüsünü kazanarak gerçekleştirecektir;

Elbette büyük bir fırsatı elimle itmiş oluyordum. Doğrusunu söylemek gerekirse şimdi o günlere dönüp baktığımda, ne güzel karar vermişim, diyor ve bundan kıvanç duyuyorum. Çok şükür daha sonra edebiyat öğrenimini yapma fırsatını elde etmişim. Ama fakültede değil, Eğitim Enstitüsünde oldu. Sonra da edebiyat lisansını tamamlamıştım³⁵

Akengin’in öğrencilik yılları; edebiyat merakı, sıra özlemi ve ilk gençlik heyecanlarıyla güncelin rüzgârında yön bulmaya çalışır. 27 Mayıs’ın gölgesinde geçen öğrenciliğinde Yeni İstanbul, Son Havadis ve Tercüman gazeteleri; Millî Yol, Orkun, Varlık, Türk Dili ve Hisar dergileriyle farklı ideoloji ve edebiyat anlayışlarını takip eder.³⁶

1965’te Erzurum Yavuz Selim İlköğretmen Okulundan mezun olduktan sonra Zonguldak Eflâni ilçesi, Kutluören köyüne sınıf öğretmeni olarak atanır. İki bin nüfuslu Eflâni’den yürüyerek ancak altı saatte ulaşılabilen köyün tek öğretmenidir:

On dokuz yaşımdayım. Tek öğretmenim. Köy okulunun lojmanı mezarlığın içerisinde. Gece gaz lambasının ışığında korkumu bastırmak için kitaplar okuyorum. Ama aklım fikrim imtihan sonuçlarında. Bir de Erzurum’da sevdalım var. Mektuplaşıyoruz. Ben buradan kurtulacak mıyım, diye düşünüp duruyorum. Kazanırsam Erzurum’dan bana telgraf çekmelerini tembih etmişim. Bazen Eflâni ilçesine bana bir posta, telgraf gelmiş mi baksınlar diye çocukları gönderiyorum. Bir ay sonra telgraf geldi. Kazanmışım, mülakat için Erzurum’a gideceğim³⁷

³⁵ Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 25., Akengin, edebiyat lisansını Anadolu Üniversitesinde 1989-1991 yılları arasında tamamlar.

³⁶ Yahya Akengin, **Gece Yarısı Yazıları**, Akçağ Yay., Ankara, 2015, s. 73.

³⁷ (Ags.)

Erzurum Eğitim Enstitüsünde bir hafta süren mülakatlarda da başarılı olan³⁸ Akengin, birkaç aylık öğretmenliği sonrası tekrar öğrenciliğe dönüş yapmıştır. İki yıllık eğitim sürecinde divan edebiyatı derslerine giren Sıtkı Dursunoğlu'ndan oldukça istifade eder. Hocası Dursunoğlu bir gün derse Akengin'in Devrim³⁹ gazetesinde yayımlanan şiiriyle gelir:

Bir derste Sıtkı Dursunoğlu not defterinden 375, dedi. Ayağa kalktım. Sen şiir yazıyorsun, değil mi? Devrim gazetesinde şiirini okudum. O şiir senin olamaz, dedi. Ne o öyle hüznü, karamsar, ümitsiz. Bu yaşı şiiri olamaz, dedi. Sanki bana bir poetika verdi. Ben hüznü çok meyilliyim. O vakit dedim ki hüznü, tamam ama karamsarlık, ümitsizlik olmayacak⁴⁰

Akengin, hocasının kritiğinden hareketle şiirinde bazı dikkatleri öne aldığını ifade etse de hüznündeki ümitsiz hava yaşamının, mizacının ve sanatının önemli bir bileşeni olarak varlığını koruyacaktır.

1.4. Evlilik ve Askerlik

Akengin'in gençlik döneminde aşk ilişkilerinden özellikle ikisinin onda güçlü etki bıraktığını söylemek mümkündür. Erzurum ve Sultandağı'nda yaşanan bu aşk ilişkilerinin durulmasıyla Akengin'de evlilik düşüncesi belirmeye başlar. Ankara'da bıçkı dikiş öğretmenliği yapan Sabahat Hanım'la dördüncü dereceden akrabadırlar. Aile de tanıdıkları bir çevreden olmasından ötürü evliliğe sıcak bakınca Akengin'le Sabahat Hanım 1971 yılı başında evlenirler. Sabahat Hanım, önce kurs öğretmenliği yapar daha sonra Ankara Kız Meslek Lisesinde öğretmenliğe başlar. Evlendikleri yıl Akengin, Afyon Sultandağı'nda öğretmendir. Altı ay Sultandağı'nda kalan çift, Akengin'in Etlik Lisesine tayini çıkınca Ankara'ya taşınır. Bu evlilikten oğulları Gültekin 1971'de, Çağatay ise 1975'te dünyaya gelir.

Akengin, Ankara Etlik Lisesindeki dört yıllık görevinden sonra kısa dönem yedek subaylığını 1975'te Isparta'da yapacaktır. Kısa dönem yedek subaylığın ilk defa

³⁸ Akengin mülakat günlerini şöyle aktarmaktadır: "Sınavda Ahmet Haşim soruldu. Tabi çok iyi bildiğim bir konu. Hocalar şaşırıyor. Tarihten Fransız İhtilali'nde terör sorusu geliyor. Coğrafyadan okyanus iklimi sorusu soruluyor. Bizdeki Karadeniz iklimini andırır, diyorum. Hoca, Bak çok iyi gidiyordun, şimdi bu olmadı, diyor. Mülakatlar bitiyor, yine bir akşam vakti idarenin önünde lamba yanıyor. Edebiyat bölümünü kazananların ikinci sırasında Yahya Akengin yer alıyor. İşte o zaman rahat bir nefes alıyorum." (Ags.)

³⁹ Devrim gazetesinin koleksiyonları taranmış ancak sayıların eksikliğinden ötürü bahsi geçen şiire ulaşılammıştır. Akengin ise yaptığımız görüşmede bu şiirin kendisinde de mevcut olmadığını belirtmiştir.

⁴⁰ (Ags.)

uygulamaya sokulduğu bu dönemde yaşı ilerlemiş olanlar da askerlik görevini yerine getirmektedir. Ancak 1970'lerin ideolojik kutuplaşmaları asker arasında da yayılmıştır.⁴¹

Bir taraf Tercüman, diğer bir taraf Cumhuriyet okuyor. Gazetelerin altından birbirlerine hırsla bakılıyor, laf atılıyor, faşo, komi lafları dolaşıyor. Onların türküleri, bizim türkülerimiz var. Onları Hekimoğlu bizimki Çırpınırdı Karadeniz⁴²

Bu kutuplaşmaya karşın askerlik günlerini resmettiği *Tekmil*⁴³ şiirinde sevdiklerine, sılaya duyduğu özlemi şiirleştirdiğini görürüz:

Isparta düzündü bu akşam,
Tekmil aldım yıldızlardan,
Tekmil verdim anılara...
Kayan bir yıldızı, göçen bir sevgiliyi,
Ufuklardan ve yıllardan sora sora
Bu gün de bitirdim askerliği

Dört aylık askerlik sonrası bir şafak vakti Ankara'ya indiğinde yaşadığı duyguları betimlediği *Çöpçüler Ateş Yakmış* şiirinde ise 1980 öncesi kutuplaşmalardan yılmış bir benin huzur arayışı belirgindir:

Ocak başlarında sevdalar anlatılan yurdum.
Hani senin o bin yıllık muhabbetin⁴⁴

Akengin, 1980 İhtilali'ne değin sürecek bu kaotik ortamı şiirinde sitemkâr bir söylem düzeyinde dile getirirse de romanlarında -ilk romanını 1981'de yayımlayacaktır- bu döneme ilişkin keskin bir dil kullanacak ve milliyetçi refleksin haklılığını açıklamaya çalışacaktır.

⁴¹ Yahya Akengin'le tanışıklığı Zonguldak Eflâni'deki öğretmenlik günlerine dayanan ve dostlukları bugüne değin süren Ali Kemal Temuçin'le 22 Ağustos 2019'da Ankara'da yaptığımız mülakat, Akengin'in dönemin kutuplaşmalarından askerliğinde de uzak kal(a)madığını gösterir niteliktedir: "Yahya ile dostluğumuz Zonguldak Eflâni'deki öğretmenlik günlerimizde başladı. Erzurum Eğitim Enstitüsünde ikimizin de sosyal, siyasal yapılanmamız yavaş yavaş belirmeye başlamıştı. O, sağa evrildi; ben, sola evrildim. Ama bizim dostluğumuzu bu tercihler hiçbir zaman etkilemedi. Bunun somut bir örneğini vereyim: Benim Kızılcahamam'dan arkadaşım Atilla, 1975'te Isparta'da askerliğini yapıyor. Arkadaşlarla hem gezmiş oluruz hem de Atilla'yı görmüş oluruz diyerek Isparta'ya arabamızla gittik. Duyduk ki Yahya Akengin ve İsmail Şekerci de Isparta'da asker. Hemen anons ettirdik, geldiler. Yıllar olmuş, sanıldık birbirimize, oturduk sohbet ediyoruz. O dönemde dilde yenileşme tartışmaları yavaş yavaş başlamıştı. Ben konuşurken "Buna doğru dürüst yanıt vermedin?" dedim. Yahya, "Ne yanıtı, cevap varken yanıt nerden çıktı şimdi?" dedi. Görüşmeyeli yıllar olmuş, özlem gideririz diye düşünürken başladık dil tartışması yapmaya. En son yanımızdaki arkadaşlar konuyu değiştirmişti. Bizim, Yahya ile sosyolojik sorununuz olmadı, olamazdı zaten, olsaydı kırk yıllık arkadaşlık olmazdı. İdeolojik yapılanmamızda fark var ama hem onun ideolojik yapısında hem de benim ideolojik yapımda ötekileştirme yok."

⁴² (Ags.)

⁴³ Yahya Akengin, *Çağ Sürgünü*, Hisar Yay., Ankara, 1977, s. 20-21.

⁴⁴ Yahya Akengin, *Saatler ve Çehreler*, Ocak Yay., Ankara, 1982, s. 61.

1.5. Meslekî Hayatı

1.5.1. Sultandağı'nda Öğretmenlik

Erzurum Eğitim Enstitüsünü 1967'de bitiren Akengin'in Ankara'da çekilen kurada ataması Afyon Sultandağı Ortaokuluna çıkmıştır. Kura sonrası Erzurum'a dönüp eşyalarını alacak ve ilçe statüsüne yeni alındığı için haritalarda bulamadığı Sultandağı'na trenle gidecektir. Erzurum'dan Sultandağı'na uzanan bu seyahatini şiirleştirdiği *Yolcu Gönüm*'de Anadolu panoraması yanında çocukluktan gençliğe sekiz yıllık macerasının şehri Erzurum'a ve sevdiğine veda etmenin hüznünü işler:

Erzurum Garı'nda bir tren,
Sırtına sonbaharı yükleniyor
Dalından düşmüş yaprak gibi yolcular,
Rüzgârlara boyun eğmiş, biri de ben...
(...)
Uyuyor şimdi şehir içinde bir şehir
Bir daha göremeyeceğim sevdiğimdir...
Şafağında güneşler bensiz de ıştır
Yollar, bana da bir ezik teselli taşır⁴⁵

Akengin, dört yılını geçireceği bu küçük ilçenin tren istasyonuna bir gece vakti iner:

Gecenin ortasında indiğim Sultandağı tren istasyonunda çevreye bakıyorum, hiçbir hayat belirtisi yok gibi. Girdiğim istasyon binasında, on dört numara gaz lambası ışığında, okkalı resmi şapkalı, uykusuzluktan göz kapakları şişmiş, patates burunlu orta yaşlı memur telefonla konuşuyor. Konuşması bitince “Ben buraya tayin oldum...” diye başladığım cümlemi tamamlatmadan, yüzüme de bakmadan, ilgisiz bir ses tonuyla “Dışarıda posta arabası gitmediyse yakala...” diyor⁴⁶

Köhne bir otelde tahtakurularıyla mücadele ederek gaz lambası ışığında on beş gün geçirdikten sonra öğretmen arkadaşlarıyla ev tutan Akengin'in kalacağı ev, İsmet Paşa'nın Büyük Taarruz öncesi Sultandağı'nda bir gece konakladığı tarihi, ahşap bir evdir. Posta arabasının bu evin önünden her geçişi Akengin'de düşsel bir yolculuk başlatır:

Hemen her gece o arabanın takırtıları ile içim ürperir, bana da bir haber gelmiş olabilir diye düşünürdüm. Ortada beklediğim somut bir şey yoktu. Nereden geleceği, ne

⁴⁵ Yahya Akengin, “Yolcu Gönüm”, **Hisar**, Sayı 108, Aralık 1972, s. 13.

⁴⁶ Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 16.

olduğu bilinmeyen bir şeyleri hep beklemektir bu. Dört yılının geçtiği o bekâr evinde bu benim hiç bitmeyen rüyamdı. Kafdağı'nın ardındaki peri kızından selam beklemek gibi bir şeydi.

Belki de Batı Cephesi komutanının konuk olduğu bir evde yaşamaktan ileri gelen bir hayaldi⁴⁷

Okumalarını genişlettiği, şiir yazmaya yoğunlaştığı dünyasına Sultandağı'nda ortak birilerini bulamasa da zaman zaman arkadaşlarıyla bohem vakitler geçirerek kendisini oylar. Sultandağı'nın kısıtlı imkânlarına karşın 1960'larda modern ve sosyal yaşamıyla bir şehir izlenimi veren Akşehir'e, "kendine özgü havası ile biraz kasvet"li de olsa Afyon'a arkadaşlarıyla gitmek onun için sosyalleşme olanağıdır:

Tiyatrolar, konserler eksik olmazdı. Hıdırlık Tepesindeki dağ otelinde Akşehir gölüne karşı muhabbetlerimizde bazen şiir ve edebiyat da yer tutardı. Fakat içimde hep "Büyükşehir" mahşeri kaynayıp duruyordu. İmkân buldukça bazen İstanbul'a, bazen Ankara'ya gidip gelmeyi ihmal etmiyordum⁴⁸

Akengin'de, şiir ve romanlardaki betimlemelerin de etkisiyle, İstanbul'da yaşama arzusu kendisini daima hissettirir. Henüz gitmediği İstanbul üzerine 1972'de *Taşra Şairleri*⁴⁹ şiirini yazar. Sultandağı'nda çalışırken ilk defa gittiği İstanbul'da şiir ve romanların tesiri altındadır:

İstanbul'a ilk gidişimde gezip gördüğüm yerlerden biri de Emirgân oldu. Tahayyül ettiğim kadar güzeldi. Emirgân bahçelerindeki çaylar zannettiğim kadar pahalı değildi. O ilk gidişimde Sirkeci'de bir yağmura yakalandım. Bilerek, isteyerek yürürdüm o yağmur altında, iliklerime kadar ıslandım. Halit Ziya Uşaklıgil'in Mai ve Siyah romanının kahramanı şair Ahmet Cemil'i izliyor gibiydim. Pabuçları delikti, su alıyordu. Bir zengin konağına doğru, şımarık bir kıza ders vermek için acele eder gibiydi.

O yağmur altında "ahmakça" yürüyüp ıslanırken, plakçı dükkânlarından taşan bir şarkı sokakları dolduruyordu:

Orda başladı aşkımız orda oldu ayrılık

Orda verdik el ele yine orada ayrıldık

*İstanbul'u artık hiç sevmiyorum*⁵⁰

Ancak İstanbul'da yaşama düşüncesi Hisar'la iletişime geçmesiyle yarım kalacaktır. Şiirlerinin Hisar'da yayımlanmasını hedefleyen Akengin, derginin yazı İşleri Müdürü İlhan Geçer ve sahibi Mehmet Çınarlı'ya Sultandağı'ndan şiir ve mektuplar göndermektedir. Ankara'da Folklor Araştırma Semineri yapılacağı ve

⁴⁷ Y. Akengin, *Bir Semaverlik Muhabbet*, s. 157.

⁴⁸ Y. Akengin, *Bir Semaverlik Muhabbet*, s. 28.

⁴⁹ Yahya Akengin, "Taşra Şairleri", *Türk Edebiyatı*, Sayı 11, Kasım 1972, s. 23.

⁵⁰ Y. Akengin, *Bir Semaverlik Muhabbet*, s. 27.

Türkçe öğretmenlerinden müracaat edenler arasından seçilenlerin yaz seminerine katılacağına dair 1967-1968 eğitim-öğretim yılının sonuna doğru okula bir yazı gelir. Gönderdiği şiirler henüz yayımlanmamış olan Akengin; Ankara'daki bu seminer dolayısıyla Hisar dergisiyle de görüşme şansı yakalayacaktır. O yaz, seminerlerden fırsat bulduğu bir gün önce Hisar'ın idarehanesine gider. İlhan Geçer'in Sosyal Sigortalar Kurumundaki makamında olduğunu öğrenince şiir dosyasıyla Geçer'i ziyarete gider. Bu görüşmeyle Akengin'e Hisar'ın yolu açılırken derginin Ankara'da çıkıyor oluşu yeni rotanın İstanbul yerine Ankara olmasını kaçınılmaz kılar. Şiirleri dergide yayımlanmaya başlayan Akengin, bu görüşmeden üç yıl sonra 1971'de Sultandağı'ndan Ankara'ya tayinini alarak dört yıllık Sultandağı macerasını ve İstanbul ihtimalini sonlandırmış olur. 1999'da yayımlanan *Kıyıda* şiiri ondaki İstanbul tutkusunun, canlılığını hâlâ koruduğunu gösterir:

Tutmuşken yollarımı İstanbul'un hayali,
Ankara Ovası'na Yıldırım hüznüyle çöktü akşam
Yakama yapışan Aksak kibir de benimdi
Açılıp durdu kendi kendimle aram⁵¹

Ankara tercihi onun sanatını da önemli ölçüde belirleyen bir adım olacaktır. Zira Ankara şiirinin peyzajı olmaktan hayli uzak kalacak, şiirinin uzamı ekseriyetle öteleri arzulayan bir duyarlılığı resmedecektir.

1.5.2. Ankara Etlik'te Öğretmenlik

Akengin'in Eylül 1971'de Sultandağı'ndan Ankara'ya gelişi bazı güçlükleri ortaya çıkarır. Bunlar, atandığı Etlik Lisesinden kaynaklı olmaktan ziyade şehir ve güncelin atmosferinden kaynaklanır. Sultandağı'nın sakin ve sıcak dünyasından başkentin kalabalık, gerilimli, ilişkileri mesafeli ve soğuk atmosferine adım atmıştır. Keza daha önce yaşadığı Bayburt ve Erzurum da samimi ilişkilerin ve sükûnetin hâkim olduğu küçük taşra şehirleridir. Ankara ise onun için insanî ilişkileri belli bir mesafeden öteye taşımayı güçleştiren yapısıyla güven duygusunu zamana yayan bir şehirdir. Buna 12 Mart 1971 muhtırasının gölgesinde bir başkentin atmosferini de eklediğimizde Akengin'in bu dönemde kaygı, kuşku, güven bunalımı, şüphe gibi onu

⁵¹ Yahya Akengin, "Kıyıda", *Türk Edebiyatı*, Sayı 311, Eylül 1999, s. 10.

yoran duygularla boğuştuğunu görürüz. Hisar'ın Ankara'sına gelmiş ancak 1960'lardan bu yana ivme kazanan ideolojik gerilimler başkenti çoktan sarmıştır. Hisar ailesine dâhil olması onu bu kamplaşmanın doğal tarafı yaparken karşı mahfil sol, devrimci ideoloji gücünü artırmaktadır. Akengin bunu somutlaştırmak için Ankara'daki Sanat Sevenler Derneğinin⁵² değişen havasını öne çıkarır.

O sıralarda en faal kültür sanat mekânlarından biri, Sanat Sevenler Derneği'di. Derneğin kuruluşunda katkı ve destekleri olan Hisar yazarı Munis Faik Ozansoy, başbakanlık müsteşarıydı. Fakat Sanat Sevenler Derneğinde ibre sola doğru hızla kayıyordu. Oradaki bazı toplantılara katılıyordum. Hisar Dergisinde yazdığımı bilen bazı sol çizgideki yazarlar Hisar'ı küçümsüyorlar ve bana "Sen yeteneklisin... Bu geri kafalılarla bir yere varamazsın... Hazır yolun başında iken konumunu değiştirmelisin..." gibi tavsiyelerde bulunmaktan geri kalmıyorlardı⁵³

Oysa öteden beri solla doku uyumsuzluğu yaşayan Akengin için Hisar'da karar kılış; milliyetçi, muhafazakâr duyarlılığın işaret ettiği bilinçli bir tercihtir. Bu tür söylemler onda bir kafa karışıklığına yol açmasa da ideolojik kutuplaşmalardan ve ikili ilişkilerin soğukluğundan duyulan rahatsızlık belirgindir. Nitekim taşranın içtenliğinden yoksun bu yeni ve alışılmadık ortam onu içten içe bunalımlara sevk edecektir. 1973'lerde yoğun olarak yaşadığı bu bunalımlı hâl onu, Bayburt'a yakın oluşu nedeniyle Erzincan'a tayinini aldırma kararına kadar götürür:

Günün birinde Bakanlığa gittim, taşrada bir okul müdürlüğüne talip oldum. Bakanlık Başmüşaviri Şair Coşkun Ertepinar'ın araya girmesiyle Erzincan Ellinci Yıl Ortaokulu Müdürlüğüne atamam yapıldı. Eşimin de tayinini yaptırmak için girişim başlattım. Fakat eşim bu Erzincan işine muhalefet ediyordu⁵⁴

Ataması gerçekleştiği yaz "havayı yoklamak" için Erzincan'a gittiğinde "artık küçük şehirde de kolay kolay huzur bulamayacağı"nı anlayacaktır. Ankara'da kalacak ve "büyükşehir çıkmazını şiirlerine yansıtarak" nefes almaya çalışacaktır. Böylece "Akşamlı Gelen" ve "Çağ Sürgünü" onun Ankara'daki ruh halini de yansıtan şiir kitapları olarak yerini alacaktır. Bu şiirlerde belirgin olan duyarlılık ise kent sarmalından uzaklaşmak, sılıya ve onun tabiatına uzanmak arzusudur.

⁵² Akengin'in "Aşka Verilmiş Muhtıra" romanında yer verdiği Sanat Sevenler Derneği ekseriyetle Marksist, devrimci ideolojiyle bağlı olanların bir araya geldiği bir mekândır. Roman kahramanı Selim; Ege'nin bir ilçesinden -Akengin'in Sultandağı'ndan gelişini hatırladığımızda benzerlik arz eder- Ankara'ya yeni geldiği için yoğun bir yalnızlık hissi yaşar. Şehre tutunma ve çevre edinme çabası içinde derneğe her uğradığında kendisi ile mekân ve insanları arasında doku uyumsuzluğu yaşar. Bakınız: Yahya Akengin, **Aşka Verilmiş Muhtıra**, Akçağ Yay., (3. Baskı), Ankara, 2009.

⁵³ Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 29.

⁵⁴ Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 31.

1.5.3. Gazi Eğitim Enstitüsü ve ODTÜ’de Öğretmenlik

Akengin, Etlik Lisesindeki dört yılından sonra öğretmenliğine Gazi Eğitim Enstitüsünde devam etmek için askere gitmeden önce dilekçe vermiştir. Tayininin yapıldığını askerlik dönüşü öğrenir ve sağ-sol kavgasının tırmandığı bir dönemde 1975’ten 1978’e kadar üç yıl Gazi Eğitimde Enstitüsünde öğretmenlik yapar.

Milliyetçi bir duruşu benimseyen Akengin sadece sol anlayışla değil “İslamcı” kesimle de uyuşmazlıklar yaşamıştır. Solla uyuşmazlığını olağan karşılayan Akengin, “İslamcılar”la uyuşamamayı ve onların “solla yakınlaşma” temayülleri sergilemesini tetkik ettiğinde milliyetçilerin pasivize edilmeye çalışıldığı sonucuna varır. Nitekim bunu Gazi Eğitimde Enstitüsünde çalışırken tecrübe edecektir. Maveria dergisinin kurucularından M. Akif İnan da Gazi Eğitimde çalışmaktadır. İnan, Akengin’e Maveria’da “Çağ Sürgünü” kitabıyla ilgili bir tanıtım yazısına yer vereceklerini söyler. Ancak bahsi geçen yazı bir türlü yayımlanmaz, nedeni ise daha sonra anlaşılır. İnan, kitapta yer alan *Yolumuz Aşka Doğru*⁵⁵ şiirinin “Mırıldanır yanık Rumeli türküsünü Kemal Paşa/Yanık topraklar üstünden ufka doğru/Ve bir daha başlar, yolumuz aşka doğru...” dizelerindeki Atatürk vurgusu nedeniyle tanıtım yazısının yayımlanmadığını belirtir.⁵⁶

İlerleyen süreçte de İslamcı kanatla ortak bir zemin bulamakta zorlanacak olan Akengin, etnik yaklaşımdan uzak bir milliyetçi duruşu benimse de “ırkçı, faşist karalamalarına” yer yer maruz kalır. Ülke genelinde öğretmen sürgünlerinin siyasi bir hal aldığı ortamda Akengin, Tercüman gazetesinde Millî Eğitim Bakanlığının yaptığı sürgünleri eleştiren “Süleyman Nazif’in Torunları”⁵⁷ başlıklı bir yazı yazar. Süleyman Nazif’in, İstanbul’un işgali sonrası yazdığı “Kara Bir Gün” makalesinden dolayı Malta’ya sürülmesi ile milliyetçi eğitimcilerin sürgün tayinleri arasında bağ kurduğu yazı Akengin’in de Gazi Eğitimden sürgün edilmesine yol açar. Önce Ankara Cebeci Ortaokuluna depo tayinle gönderilir. Altı aylık depo tayinden sonra Keçiören’in arka mahallelerinde yer alan Osman Hamdi Bey Ortaokuluna görevlendirilir. Okul müdürü bir yıl önce Gazi Eğitimden öğrencisidir. TÖB-DER üyeliğinden dolayı okul müdürlüğüne getirilmiştir.

⁵⁵ Y. Akengin, “Çağırır Uzaklar”, s. 14.

⁵⁶ Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 34-37.

⁵⁷ Yahya Akengin, “Süleyman Nazif’in Torunları”, **Tercüman**, 13 Mart 1978, s. 2.

Ben şimdi onun emrinde çalışacaktım. Derslerime giriyor, başka hiçbir şeyle ilgilenmiyordum.

Bir gün öğrenci müdürüm bana haber gönderiyor: “Hocaya söyleyin bana hiç itibar etmiyor ama yeni bir sürgüne uğrayabilir...” Aldırmadım. Zamanımın çoğunu Hisar idarehanesinde geçiriyordum⁵⁸

Baskı, tehdit ve ablukanın yoğunlaştığı bu dönemde ailesinin Ankara’daki ticarethanesi bombalanan Akengin, başka ülkede bir azınlık mensubu olarak yaşamanın “daha hür” bir dünya sunacağı duygusunu yoğun olarak hissettiği günlerden geçer. Bu dönemdeki ruh halini yansıtan *Bölünmüş Rüyalara* şiiri yaşadığı buhranın etkisini resmeder:

Dağlarında hayal kurulmayan toprak
Sokaklarında hür gezilmeyen şehir
Eder de insanı vatanında tutsak
Aklıma sokak lambaları gelir⁵⁹

1978’de bu defa Keçiören’e sürgün yiyen Akengin, Kasım 1979’da Süleyman Demirel başkanlığında kurulan azınlık hükümeti döneminde Gazi Eğitim Enstitüsündeki görevine iade edilir. Ancak “dış kaynaklı ideolojilerin etki alanına” dönüşen ve gittikçe politize olan mesleğinden soğumuştur. Bu yüzden roman, tiyatro ve şiire zaman ayırmasına olanak veren bir kurumda çalışmak ister. Kültür Bakanlığına geçme düşüncesi bu umuttan beslenir.

Yine de Akengin, 1983’te öğretmenlik günlerine kısa bir süreliğine de olsa dönecektir. Kültür Bakanlığında başmüşavirlik görevini yürüttüğü dönemde, ODTÜ Dekanı Prof. Dr. Ahmet Edip Uysal’dan cumartesi günleri üniversitede ders vermesi için teklif gelmiştir. Akengin, teklife sıcak baksa da Kültür Bakanlığında çalıştığı için yazılı izin gereklidir ancak Müsteşar Kemal Gökçe izin yazısını geciktirmektedir. Akengin, müsteşara derslerin boş geçmesinden dolayı duyduğu rahatsızlığı belirtir. Müsteşar Paşa hoşnutsuz bir yüz ifadesiyle “Yahya Bey böyle bakkaldan kibrit ister gibi izin istenmez ki...” diye çıkışınca Akengin, uygun bulunmadığı takdirde ret cevabının yazılmasının gerekliliğini ifade eder.⁶⁰ Çok geçmeden onay yazısı gelir ve 1980 sonrası üniversitelerde ideolojik gerilimin durulduğu bir ortamda Akengin, üç aylığına ODTÜ’de dersler verir.

⁵⁸ Y. Akengin, *Bir Semaverlik Muhabbet*, s. 39.

⁵⁹ Yahya Akengin, “Bölünmüş Rüyalara”, *Hisar*, Sayı 188 (263), Ekim 1979, s. 21.

⁶⁰ Y. Akengin, *Bir Semaverlik Muhabbet*, s. 74.

1.5.4. Kültür Bakanlığında Baş Müşavirlik

Gazi Eğitim Enstitüsüne dönmeyen Akengin, Hisar'da şiirleri de yayımlanan Ali Naili Erdem'e Kültür Bakanlığına geçme niyetini açar. Erdem, bakanlığın Yayınlar Dairesi Başkanlığını üstlenmesini  nerse de Akengin, m şavirliğin kendisi için daha uygun olacağını söyler. Bunun  zerine Kültür Bakanı Tefvik Koraltan'ı arayan Erdem, birinci dereceden müşavirlik sözü alır. Akengin otuz üç yaşındadır ve bakan Koraltan, baş müşavirlik için onu genç bularak ikinci dereceden m şavirlikle başlatıp daha sonra birinci derece göreve y kselteceklerini söyler. Bakanın kaygısını fark eden ve bunu makul karşılayan Akengin, kararnamesinin üçüncü dereceden müşavirlik olarak çıktığını görür. Bakanın son talimatının bu yönde olduğu söylenince görevlendirmeyi kabul etmeyerek bakanlıktan ayrılır ve Ali Naili Erdem'e talebinden vaz geçtiğini bildirir:

Ali Naili Erdem'i aradım. "Efendim size bilgi verme gereğini duyduğum için arıyorum. Çok şükür açıkta değilim, bir mesleğim var... Talebinden vazgeçiyorum." dedim ve teşekkürlerimi ifade ettim. Telefonun öbür ucunda Ali Naili Erdem'in ses tonu değişmişti: "Hoppala... Bu noktadan sonra bu iş senin işin olmaktan çıkar, Ali Naili Erdem'in meselesi olur Yahya..." diyordu⁶¹

Erdem'in araya girmesiyle birinci dereceden müşavirlik görevine atanan Akengin, bakanlıkta yayın işlerinden sorumludur. Akengin'in müsteşarlığı dönemindeki gözlem ve tecrübelerine yer verdiği hatıratına bakıldığında bakanlıkta iş ve işleyişin siyasi kaygılardan öteye geçmediği düşüncesinde olduğu görülür. Ona göre bürokratların konumlarını öncelediği bu anlayış 12 Eylül'den sonra daha kesif bir hâl almıştır. 12 Eylül  ncesi "kültür devrimcilerindir, diye ayaklanan Marksist sosyalist kesim" bir gecede rozet değiştirip Atatürk rozeti takarak yeni gelen askeri yönetime yanaşmışlardır. 1980 askeri darbesi için "Bir insanı susuzluktan inleyecek hale getirdikten sonra bulanık su da verseniz sevinir."⁶² tespiti yapan Akengin; bürokrasi, basın ve siyasette 12 Eylül'  ranta çevirme telaşı gözlemler. On göre Anadolu'da; 27 Mayıs Darbesi sonrasında olduğu gibi bir Kenan Evren efsanesi, entelektüel çevrelerde ise "kısıık sesli bazı soru işaretleri" hâkimdir. Genel havaya bakıldığında ise toplum, 1980 öncesi yorgunluğun rehabetini yaşamaktadır.

⁶¹ Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 43.

⁶² Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 49-52.

Akengin, toplumsal kutuplaşmayı bitirdiği için 12 Eylül'ü onaylasa da zaman zaman II. Abdülhamit dönemi jurnalciliğini andıracak derecede evhamlara yol açtığı gerekçesiyle 13 Eylül'ü tasvip etmez. Darbe öncesi planlamalar rafa kaldırılmış bakanlıktaki projeler paşaların gölgesinde yürütülmektedir.⁶³ Akengin, geçmiş husumetlerin ihbar mektupları ve karalamalara dönüştüğü bu süreçte⁶⁴ düşüncelerini 12 Eylül sonrası da dile getirmekten çekinmez.⁶⁵

Akengin'e göre Turgut Özal iktidarında bu hava bir derece kırılmıştır. Dönemin bakanı Mükerrerem Taşcıoğlu kadrolaşmaya gitmek arzusuyla Akengin'den bir liste oluşturmasını istemektedir. Bakanın bu isteğine temkinli yaklaşırsa da 12 Eylül sonrası ve Özal iktidarıyla bakanlık bürokrasisinde "Marksist ve masonların gittikçe mevzi kazanmalarının" önüne geçmek amacıyla liste hazırlamaya koyulur. ANAP Genel Başkan Yardımcısı Halil Şıvgın ve Başbakanlık Müsteşarı Hasan Cemal Güzel'in de desteğini alan Akengin, bakanlığı "köhne" yapısından kurtarmak düşüncesiyle arkadaşlarıyla yeni bir liste üzerinde çalışır. Ancak hazırlanan listeyi gören bakanın yüz ifadesi değişmiştir. Özel kalem müdürünün de listeyi görmesiyle bakanlıkta haber yayılır:

Aynı gün öğleden sonra Bakanlık çalkalanmaya başladı. Biz, 12 Eylül'de göreve getirilen emekli generallerin de alınmasını istiyorduk. Üç yıl önce Atatürk rozeti operasyonları ile "millî birlik ve beraberlik" nutukları atmaya başlamış olan "devrimci" bir başka deyişle eyyamcı bürokratlar da buna dâhildi⁶⁶

Bakan, aynı gün yapılan toplantıda Akengin'in liste verdiğini doğrular ancak itibar etmeyeceğini söyler. Hedef tahtasına oturtulan Akengin ne bakana ne de Halil Şıvgın'a ulaşabilmektedir. Başbakanlık müsteşarıyla görüştüğünde ise meselenin neden bu kadar yankı uyandırdığını öğrenecektir:

⁶³ Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 77., Akengin Kültür Bakanlığındaki 12 Eylül sonrası günlerini şöyle özetler: "Ben "12 Eylül'e evet, 13 Eylül'e hayır." diyorum. 12 Eylül döneminde Kültür Bakanlığında bürokrattım. Bakanlıktaki sivillere adam gözüyle bakılmıyordu." (Ags.)

⁶⁴ Akengin, bu süreçte yaşadığı karalama kampanyasını hatıratında şöyle aktarır: "Çok sonradan öğreniyorum ki benim hakkımda da bir ihbar geliyor. Deniliyor ki, "Yahya Akengin, Bakanlık arabası ile Kayseri olaylarına silah götürmüştür..." Bir işlem yapılmadığını gören Müsteşar Kemal Paşa, günün birinde Bakan Cihat Baban'ın yanına geliyor. O sırada Müsteşar Yardımcısı Burhanettin Yılmaz da Bakan'ın yanındadır. Kemal Gökçe, Cihat Baban'a elindeki yazıyı göstererek, "Efendim Yahya Akengin hakkındaki bu yazıyı hatırlatmak istemiştım..." diyor. Bakan "Paşa o yazının aslı bana geldi ve bir işlem yapmaya gerek görmedim... Fakat size nerden ulaştı..." Müsteşar Paşa susuyor, Cihat Baban devam ediyor: "Paşa ben o çocuğu biliyorum. Eli kalem tutan bir gençtir..." diye ekliyor. "İşin tuhafı, Kayseri olaylarının cereyan ettiği günlerde ben Kültür Bakanlığına henüz geçmemiştim..." Bakınız: Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 51.

⁶⁵ 12 Eylül sonrası Millî Eğitim Bakanlığında getirilen emekli Orgeneral Hasan Sağlam'ın başkanlığında toplanan okuma yazma seferliğiyle ilgili kurula Kültür Bakanlığının temsilen katılan Akengin, hatıratında toplantıdaki görüş ayrılıklarına değinir. Bakınız: Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 168-170.

⁶⁶ Y. Akengin, **Siyasetname ya da Bir Seçim Hikâyesi**, s. 64-65.

Konuyu Başbakanlık Müsteşarıyla görüşmeye başlıyoruz. Temaslarımız esnasında, meseleleri somut noktalara getirdiğimiz günlerden birinde, Sayın Müsteşar aynen şunları söylüyor: “Bakanlıktaki kadro değişimi konusunda, masonları kızdıracak isimlerden kaçın...” Bende bir şafak daha atıyor, o sayfayı da kapatıyoruz. Şunu belirtmeliyim: Sayın Müsteşarın fikrinden ve dünya görüşünden yana en ufak bir endişemiz yoktu ama ülkenin görünmeyen söz sahipleri hükümlerini icra edebiliyordu⁶⁷

Kültür ve Turizm Bakanı Mükerrer Taşçıoğlu’nun da desteğini çekmesiyle Akengin, bakanlıkta “günah keçisi” ilan edilir. Bu yalnızlaştırma sürecindeki rahatsızlıklarını dile getirdiği mektubunu “zata mahsus” olmak üzere bakana yazar:

Sayın Bakan’a özetle; bütün bu gelişmelerin, kendisinin ve partisinin Genel Başkan Yardımcısının inisiyatifıyla cereyan ettiğini hatırlatıyor, bir bakanın, maiyetindeki insana tuzak sayılacak böyle bir sonuca yol açmasından duyduğum üzüntüyü belirtiyor, bu hoş olmayan durumu düzeltmenin yine kendisinden beklenebileceğini ifade ediyorum. Ayrıca benim çizgimin, fikrim ve zikrimin çok açık olduğunu, bunları yazılarımla kitaplarımla kamuoyuna sunmuş bir insan olduğumu, fikir ve inançlarımla gurur duyduğumu dile getiriyorum⁶⁸

Bakan Taşçıoğlu, bu defa mektuba ve yazıdaki üsluba sinirlenince Akengin, yol ayrımına geldiğini ve kurumda devam etmesinin bir fayda getirmeyeceğini görür. Kültür ve Turizm Bakanlığındaki⁶⁹ sıkıntılı sürecin devam ettiği bu günlerde TRT’den gelen teklif ona yeni bir alan açar. Böylece 1979’da başladığı bakanlıktaki görevini 1985’te TRT Ankara Radyosu’na geçişiyle sonlandırmış olur.

⁶⁷ Y. Akengin, **Siyasetname ya da Bir Seçim Hikâyesi**, s. 65.

⁶⁸ Y. Akengin, **Siyasetname ya da Bir Seçim Hikâyesi**, s. 65-66.

⁶⁹ Akengin’in 1979’da göreve başladığı dönemde kurum, Kültür Bakanlığı adını taşıırken 1983’te Turizm Bakanlığı ile birleştirilerek Kültür ve Turizm Bakanlığı olarak tek çatıda toplanmıştır. Altı yıllık görevinin ilk dört yılını Kültür Bakanlığı, son iki yılını Kültür ve Turizm Bakanlığı çatısı altında yürüten Akengin; turizmin öncelikli hale getirilmesinden ötürü kültür ve turizmin tek bakanlık çatısı altında toplanmasını doğru bulmaz. Akengin, hatıratında Kültür Bakanlığında verdikleri sunumdan sonra Kenan Evren’in “Biz, bu Bakanlığı çok da gerekli görmüyorduk, bir başka bakanlığa bağlamayı düşünüyorduk. Fakat şimdi anlıyorum ki çok önemli bir bakanlıktır, devam etmesi gerekir.” dediğini aktarır. Ancak “Aradan fazla bir zaman geçmeden, yapılan kabine yapılanmasında Kültür Bakanlığı, Turizm Bakanlığına eklenmişti”r. Detaylı bilgi için Bakınız: Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 64.

1.5.5. TRT Ankara Radyosu’nda Yayınlar Müdürlüğü

Akengin’in TRT Ankara Radyosu Tiyatro ve Eğlence Yayınları Müdürlüğüne 1985 yılındaki geçişi sadece kendisi için değil kurum açısından da yeni bir durumdur. O güne değin yapımcılar yayın müdürü olarak göreve getirilirken Akengin, dışarıdan atanan ilk müdür olmuştur: “Bazı prodüktörler kendilerini dev aynasında görüyor ve benim emrimde çalışmayı içlerine sindiremiyorlardı.”⁷⁰ Buna karşın kuruma belli bir ideolojinin hâkim olduğunu gören Akengin, bu yapıyı kırmak için farklı görüşe sahip yazar ve sanatçılara da radyoda yer vermeye başlar; radyo oyunu yazmaları konusunda onları teşvik eder. Mustafa Necati Sepetçioğlu ve Peyami Safa’nın eserlerinden uyarlamalar yaptırır. Ancak bu tavrı “önce sessiz sonra açık bir dirençle” karşılaşır ve “ılımlı” olması yönünde uyarı ve telkinler gelmeye başlar. Akengin, “zaten ılımlı olduğu” düşüncesiyle uygulamalarını değiştirmeyince kendisine karşı oluşan cephe genişlemeye başlar:

Tabi kaprisin ve egonun tavan yaptığı bir ortamdı. Beni yetersizlikle itham edemiyorlardı çünkü TRT’ye geçtiğimde eser sahibi, edebiyat dünyasında tanınırlığı olan biriydim. Onlar da iftira ve yalanlarla beni yıpratmaya çalıştılar⁷¹

Aleyhinde yürütülen kampanya sonrası müdürlüğünden tiyatro oyunları seçme yetkisi alınır. Cem Duna’nın genel müdürlüğü döneminde kızağa çekilse de idare mahkemesini kazanarak görevine döner. Kurumda baskılarla boğuştuğu bu dönemde Akengin, bir taraftan da Hisar’dan şair arkadaşı Kerim Aydın Erdem’in TRT genel müdürü olmasına destek vermektedir. Erdem, genel müdür olmuş fakat Akengin’e mesafeli durmakta ve bazı kesimleri rahatsız eden adımlarını “idare etmek”le yetinmektedir. Erdem’den beklediği desteği göremeyen Akengin, kurumdaki durum kendisi açısından tahammül edilemez noktaya gelince görevinden istifa eder. Genel müdürlükçe 1992’de Yayın Değerlendirme Müdürlüğüne atadığında bunu “kızağa çekilmek”le eşdeğer gören Akengin, emekli olduğu 2007’ye kadar bürokrasinin iç çekişmelerinden uzakta, başta İLESAM olmak üzere kültürel ve sanatsal faaliyetlere ağırlık verme kararı alır.⁷²

⁷⁰ Y. Akengin, *Siyasetname ya da Bir Seçim Hikâyesi*, s. 83.

⁷¹ (Ags.)

⁷² Y. Akengin, *Siyasetname ya da Bir Seçim Hikâyesi*, s. 94.

1.6. Hisar Dergisi

1.6.1. Hisar’a Adım Atış

Akengin’in çocukluğu şiire kıymet verilen bir ortamda geçer. Erzurum Yavuz Selim İlköğretmen Okulunda yarışmalara gönderdiği şiirlerin taltif edilmesiyle edebiyata ilgisi daha sistemli hale gelen Akengin edebiyat dergilerini mümkün olduğunca takip etmeye başlar. 1960’ların politik ve ideolojik gerilimlerinin gölgesinde ekseriyetle Orkun, Millî Yol, Varlık, Türk Dili ve Hisar gibi farklı yelpazeden dergileri okur. Bunda adı geçen dergilerin tanınırlığı yanında, farklı kesimlerin yaklaşımlarından haberdar olma düşüncesi de etkili olur. Edebiyat merakının filizlendiği bu dönemde Varlık ve Türk Dili dergileri “çekiciliği” ve “yaygınlığı”yla öne çıksa da dünya görüşüyle bu dergiler arasında bir uyumsuzluk hisseder. Millî Yol, Orkun ve nihayet Hisar ise onun edebiyat birikimi ve ilgisini doyurmaları yanında dünya görüşüyle örtüşen dergiler olur.

Varlık, Hisar ve Türk Dili dergilerini yoğun olarak takip eden Akengin’in okuyucusu olmaktan öte, bir parçası olmayı arzu ettiği dergi Hisar’dır. Akengin’e göre gençlik döneminde takip ettiği dergilerden Varlık, ideolojik güdümlü bir edebiyat anlayışına yönelirken Türk Dili Dergisi ise Varlık’la benzer bir tutum geliştirmekteydi:

Varlık dergisi, zamanla sol ideoloji güdümlü bir edebiyat anlayışına hızla yelken açmaya başlamıştı. Türk Dil Kurumu’nun yayın organı Türk Dili Dergisi de benzer bir doğrultuya giriyordu. Türkçe üzerine oynanan oyunlar sonucu yapay bir dil olgusu ile karşı karşıya olduğumuzu düşünmeye başlamıştım. Şiirde “İkinci Yeni” akımı bu dergileri teslim almış gibiydi. “İkinci Yeni” akımının, Türkçenin ifade sınırlarını genişletmek gibi bir işlevi olduğunu da gördüğümü, bundan yararlanmaya çalıştığımı da itiraf etmeliyim⁷³

Akengin’e göre Hisar, “yaşayan Türkçe anlayışını benimsemekte; geleneği ret ve inkâr etmeden yeniliği yakalamaktan yana” bir tavır göstermektedir. 1967’de Afyon Sultandağı’nda öğretmenliğe başladığında hedefi, Millî Eğitim Bakanlığı aracılığıyla düzenli olarak okula gelen Hisar dergisinde şiirlerini yayımlatabilmektir. Bu amaçla, şiirlerini Hisar’a göndermekle yetinmez; Yazı İşleri Müdürü İlhan Geçer’e, derginin sahibi Mehmet Çınarlı’ya kendisi hakkında bilgiler, dergiye yönelik değerlendirmeler içeren mektuplar yazar.

⁷³ Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 17.

Ancak tüm bu adımlar bir netice vermemekte, şiirleri derginin sayfasında yer bulamamaktadır. Akengin, süreci ilerletmek için bu defa şiir dosyasıyla Ankara'ya gidip dergi yöneticileriyle tanışmayı planlar. Millî Eğitim Bakanlığının Ankara'da düzenleyeceği Folklor Araştırma Semineri'ni tanışma için bir fırsat olarak görür. Seminer, 1968 Yaz'ında, okulların tatilde olduğu bir dönemde, gerçekleşecektir. Seminer için gidecek ancak asıl sınavını Hisar'ın kapısını çaldığında verecektir. Bu heyecanla Hisar'ın idarehanesine gittiğinde İlhan Geçer'in Sosyal Sigortalar Kurumunda olduğunu öğrenir. Dergiden kuruma geçen Akengin, görüşmede şiir ve mektuplarına değindiğinde Geçer, genç şairi hatırlar. Dosyadaki şiirleri okuyan Geçer, dergide yayımlanacak şiir olarak "Babilo"yu uygun bulur ancak şiirin ismini değiştirmesini önerir:

Beğendiği şiirin adı da Babilo'ydu. Ama "Bu isim olmaz." dedi. "Ya, bir ara modaydı yabancı kadın isimleri." dedi. "Sen böyle şeylere itibar etme ama bu şiiri beğendim. İsmi değiştir." dedi. Şiirin ismini değiştirdim ve *Gelinlik*'te karar kıldım⁷⁴

Oysa Babilo,⁷⁵ Geçer'in düşündüğü gibi yabancı bir kadın ismi değil, Akengin'in, Erzurum Eğitim Enstitüsündeki aşkının adının harflerinden oluşturduğu bir terkiptir. Ancak yeni görüşme şansı bulduğu Geçer'e bunu söyleyemez. Akengin'in "sıcak ve samimi" olarak nitelediği bu görüşmede Geçer'in yayımlanmasıyla "ilgileneceğini" söylediği *Gelinlik* şiiri, Hisar'ın 1968 Eylül sayısında yerini alır.⁷⁶ Böylece ulusal bir dergide ilk defa şiiri yayımlanan Akengin, Hisar'ın sayfalarında yer edinmeye başlayacaktır. *Gelinlik*'in yayımlanmasından bir ay sonra Ekim 1968'de *Bu Yalnızlığım*⁷⁷, Ocak 1969'da *Solmasaydı*⁷⁸, Haziran 1969'da *Kahkaha*⁷⁹, Ağustos 1969'da *Damarlarımdaki Şarkı*⁸⁰, Aralık 1969'da ise *Buğulu Camlar Önünde*⁸¹ şiirleri yayımlanır.

⁷⁴ (Ags.)

⁷⁵ Akengin, şiirin ismini *Babilo* koymasını şöyle açıklar: "Bu şiirde bahsedilen benim Erzurum Eğitim Enstitüsünden platonik aşkımdı. Tatillerde Ankara'dan 8.15 treniyle Erzurum'a gelirdi. Ailesi Ankara'ydı. Platonik kalmaya mahkûmdu çünkü Erzurum'a geldiğinde nişanlıydı. İlhan Geçer isme takıldı ama aslında o yabancı bir kadın adı değildi. O platonüğimin isminin harflerinden oluşturduğum bir terkipti. Diyemedim tabi. Gelinlik kız olduğundan ilhamla şiire bu ismi verdim o anda." (Ags.)

⁷⁶ Yahya Akengin, "Gelinlik", *Hisar*, Sayı: 57, Eylül 1968, s. 23.

⁷⁷ Yahya Akengin, "Bu Yalnızlığım", *Hisar*, Sayı: 58, Ekim 1968, s. 23.

⁷⁸ Yahya Akengin, "Solmasaydı", *Hisar*, Sayı: 61, Ocak 1969, s. 24.

⁷⁹ Yahya Akengin, "Kahkaha", *Hisar*, Sayı: 66, Haziran 1969, s. 7.

⁸⁰ Yahya Akengin, "Damarlarımdaki Şarkı", *Hisar*, Sayı: 68, Ağustos 1969, s. 15.

⁸¹ Yahya Akengin, "Buğulu Camlar Önünde", *Hisar*, Sayı 72, Aralık 1969, s. 27.

Akengin'in "Bana sıcak bakan ve Hisar'a girmeme vesile olan"⁸² dediği İlhan Geçer ise Hisar'ın Kasım 1969 sayısının "Yeni Yayınlar" köşesinde Akengin'in ilk şiir kitabı "İstesen"le ilgili tanıtıcı bir yazı yazacaktır.⁸³

Akengin'in şiirleri dışında Hisar'daki yazılarının ilki ise Şubat 1970 sayısında "Okuyucu Gözüyle" köşesinde "Edebiyat Aynası Önünde Biri"⁸⁴ başlığı ve "Sultandağ'dan: Yahya Akengin" dipnotuyla yer alır. Ocak 1971'de ise "Hisar'dan Biyografiler" sayfasında "Yahya Akengin" başlığıyla kendisi hakkında kısa bir tanıtıma yer verilir:

Yahya Akengin, edebiyat dünyasına dergimiz sayfalarında yayınlanan şiirleriyle girmiş genç şairlerimizden biridir. 1946 yılında Bayburt'ta doğdu. Yavuz Selim Öğretmen Okulunu, Erzurum Eğitim Enstitüsü Edebiyat bölümünü bitirdi (1967). Halen Sultandağı Ortaokulu Edebiyat Grubu öğretmenidir.

Öğretmen okulunda iken düzenlenen bir şiir yarışmasında (Çal Çoban Çal) adlı bir şiirinin derece almasından sonra sürekli olarak şiirle uğraşmaya başlayan Akengin, tiyatroyu çok sevmekte ve bu alanda da denemeler yapmaktadır. Bu denemeleri henüz yayınlanmamıştır.

Dergimizden başka, bazı sanat dergilerinde de şiirleri görülen Yahya Akengin, 1969 yılına kadar yazdığı şiirleri İstesen adlı bir kitapta toplamış bulunuyor⁸⁵

İlk şiirinin yayımlanmasından beş yıl sonra ise Akengin, İlhan Geçer'den derginin "Yeni Yayınlar" köşesini devralacak böylece şiirleri yanında eleştiri ve tanıtım yazılarıyla da öne çıkacaktır.

1.6.2. Yeni Yayınlar Köşesi

İlhan Geçer, Hisar'ın ikinci döneminden itibaren dergiye daha az zaman ayırmaktadır. Çınarlı'ya göre Geçer, evliliğinden sonra dergiye fazla zaman ayırmamış, bunu 1973'teki emekliliğinden sonra da sürdürmüştür. Hisar'ın "Yeni Yayınlar" köşesini yürüten İlhan Geçer, bir akşam dergi idarehanesinde Mehmet

⁸² (Ags.). Akengin, İlhan Geçer'in şiiri ve kişiliği ile ilgili hatıratında şu ifadelerle yer verir: "İlhan Geçer, tam anlamıyla "İstanbul Efendisi" olarak adlandırılan bir kişilik sahibiydi. Şair olarak da hep romantikti. Onun acıklı bir ayrılık hikâyesi vardı ki, birçok şiirinde o hüznün izdüşümleri dolaşıyordu. Öğrencilik yıllarımızda dilden dile dolaşan "Melankoli" adlı şiir de benim ezberimde olanlardandı... "O şehirde gene şarkılar söyleniyordu/Karşılık görmemiş sevgiler üstüne..." diye başladılar." Bakınız: Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 18.

⁸³ İlhan Geçer, "Yeni Yayınlar: İstesen", **Hisar**, Sayı 71, Kasım 1969, s. 26.

⁸⁴ Yahya Akengin, "Edebiyat Aynası Önünde Biri", **Hisar**, Sayı: 74, Şubat 1970, s. 34.

⁸⁵ "Hisar'dan Biyografiler", **Hisar**, Ocak 1971, Sayı 85, s. 17.

Çınarlı'ya "Ben artık yorulduğum, Yeni Yayınlar köşesini Yahya'ya bırakmak istiyorum..."⁸⁶ diyerek köşeyi Yahya Akengin'e devretme niyetini açar. Geçer'in emeklilik sonrası zamanı olmasına karşın Yeni Yayınlar köşesini bırakmasına Çınarlı'nın hafif bir sitemi olsa da Akengin köşeyi devralır: "Senelerdir kendisine ayrılmış bulunan 'Yeni Yayınlar' sayfasını da –şimdi vakti bol olduğu halde- bir başka arkadaşına (Yahya Akengin'e) bıraktı."⁸⁷

Akengin'in aktardığına göre Geçer'in Yeni Yayınlar köşesine kendisini önermesine Çınarlı'nın ilk değerlendirmesi "Ben Yahya'nın şiirini beğeniyorum ama, nesrini biraz zayıf buluyorum..." şeklinde olur. Çınarlı'nın "her zamanki bu dobra üslubu"na Akengin, "İlhan Ağabeyin devam etmesini isterim. Ama eğer bu görev bana düşerse başaracağıma inanıyor, güveniyorum."⁸⁸ diye cevap verir. Böylece Yeni Yayınlar köşesinin sorumluluğunu üstlenen Akengin, bunun yanında dergide yayımlanacak şiir ve yazıların değerlendirildiği yazı kuruluna da dâhil olur.

Akengin'in Yeni Yayınlar köşesindeki ilk yazısı Mayıs 1973'te yer alır. Bu sayıdan itibaren Yeni Yayınlar köşesinde Eylül 1975'te Yaşar Faruk İnal; Ağustos 1978'de İlhan Geçer; Ağustos 1980, Ekim 1980 ve Aralık 1980'de Alemdar Yalçın'ın yazdığı görülür. Farklı zaman dilimlerine rastlayan bu beş yazının dışında "Yeni Yayınlar" köşesindeki yazıların tümü Akengin'e aittir.

Kitabı çıkan yazar ve şairler eserlerini dergi idarehanesine ya da Akengin'e göndermekte, Akengin de okuduğu eserleri sayfanın imkânları ölçüsünde ele almaktadır. Yeni Yayınlar, derginin genelde iki nadiren bir ya da üç-dört sayfasını kaplayan bir köşedir. Köşenin imkânları düşünüldüğünde her sayıda onu, kimi zaman yirmiyi aşan esere yer vermek sistemli ve derinlikli bir incelemeyi güçleştirdiği gibi köşenin maksadını da aşmaktadır. Bu yüzden Akengin, köşenin amacına uygun olarak, eserler üzerinde genel bir değerlendirme yapmak, kimi eserlerde detaya girmek, birçok neşriyatı ise bibliyografik bilgi düzeyinde tanıtmak şeklinde bir yol izler. Bununla birlikte Akengin'in; yayımlanan yeni şiir kitaplarını, genç şairleri, Hisar şair ve yazarlarını, derginin çizgisine yakın eser ve gelişmeleri öne çıkardığı görülür. Başta

⁸⁶ Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 34.

⁸⁷ Mehmet Çınarlı, **Sanatçı Dostlarım**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1979, s. 64.

⁸⁸ Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 34.

Akengin, okuyuculardan gelen mektuplarla Çınarlı'nın kaygılarının boşa çıktığını belirtir: "Yazılarımdan ötürü teşekkür edenler çok oldu. Yahya Akengin'in köşede yazmasının yerinde olduğuna dair Çınarlı'ya mektuplar gelirdi ama Çınarlı pek renk vermezdi." (Ags.)

şiiir olmak üzere roman ve hikâye, edebiyat araştırmaları ve şiir antolojileri, tarih, kültür ve medeniyet, çeviri eserler, tiyatro, deneme, hatırat, folklor, süreli yayınlar, dînî ve felsefî eser tanıtımı köşenin dokusunu oluşturur.

Akengin'in köşeyi üç bölüme ayırdığı söylenebilir. İlk kısımda sınırlı sayıda eser üzerinde geniş değerlendirmeler yapar. Bazen bu inceleme yazılarının, tanıtımların bir iki sütunu hatta bir sayfayı aştığı görülür. Bu bölümden sonra eserler hakkında kısa değerlendirmelerin yer aldığı diğer bölüm gelir. Sonda ise eser, yazar, yayınevi, ücret ve tedarik adresi gibi bilgilerle yetinilen bölüm yer alır.

Eserlerin önemli yanlarına değinmek, hangi ihtiyaca cevap verdiğini belirtmek, edebî değerini ortaya koymak, genç şair ve yazarları desteklemek gibi hassasiyetlerin yanında Akengin'in tek yönlü değerlendirmelere yaslanmadığı, yer yer eleştirel yaklaşımlara da yöneldiği görülür. Buna yönelik örneklere bakıldığında Haşmet Özsoy'un "Yayla Yeli" kitabı için "şiiirler birer denemeden öteye geçemiyor"⁸⁹; Abdullah Şanal'ın "Yorgun Sevi Çıkmazı" şiir kitabı için "Kendisinde şiir için gerekli malzeme var fakat onu yerinde kullanma yolunu tutamamış."⁹⁰; Rasim Özdenören'in "Çözülme" adlı öykü kitabı için "anlatım yönünden bir yenilik görülüyor"⁹¹; İsmail Kılıoğlu'nun "Ateş Yalım Üstünde Bir Toplantı" kitabı için "başarıya yakın ve uzak hikâyelerin bir arada olduğu bir kitap"⁹² değerlendirmesinde bulunduğu görülür. Abdürrahim Karakoç'un şiirlerinin bir araya toplandığı "Vur Emri"ni tanıtırken "sanat endişesine pek yer vermediğini"⁹³; Şair Zeki Alan'ın "Zincirin Halkaları" romanı için "Ancak bunu, bu türde bir deneme olarak değerlendirebiliyoruz. Öncelikle üslup orijinalliği bulamadığımızı belirtelim."⁹⁴; Kübra Altay'ın şiir kitabı "Sabır Değil Bu Suskunluk" için "özü yavan" ve "mesaj getirmiyor"⁹⁵ diyen Akengin'in eleştirel yaklaşımdan kaçınmadığını söylemek mümkün görünmektedir.

Şair Necdet Evliyagil'in "Düş ve Gerçekler" kitabı için "Evliyagil'in mısralarında geçen; zaman, gönül, talih, dünya, aşk, rahat, hasret, küsmek... gibi kelimelerin anlamlarını dipnotlarla açıklama gereği duymuş. Bu kelimeleri

⁸⁹ Yahya Akengin, 1975, "Yeni Yayınlar: Yayla Yeli", **Hisar**, Sayı 134 (209), s. 36.

⁹⁰ Yahya Akengin, 1973, "Yeni Yayınlar: Yorgun Sevi Çıkmazı", **Hisar**, Sayı 114 (189), s. 27.

⁹¹ Yahya Akengin, "Yeni Yayınlar: Çözülme", **Hisar**, Sayı 115 (190), Temmuz 1973, s. 28.

⁹² Yahya Akengin, "Yeni Yayınlar: Ateş Yalım Üstünde Bir Toplantı", **Hisar**, Sayı 133 (208), Ocak 1975, s. 34-35.

⁹³ Yahya Akengin, "Yeni Yayınlar: Vur Emri", **Hisar**, Sayı 136 (211), Nisan 1975, s. 34.

⁹⁴ Yahya Akengin, "Yeni Yayınlar: Zincirin Halkaları", **Hisar**, Sayı 153 (228), Eylül 1976, s. 30.

⁹⁵ Yahya Akengin, "Yeni Yayınlar: Sabır Değil Bu Suskunluk", **Hisar**, Sayı 171 (246), Mart 1978, s. 31.

anlamayacak kadar Türkçeyi bilmeyenlerin şiir okuyabileceklerini de sanmıyoruz.”⁹⁶ şeklindeki değerlendirmesi ise Evliyagil’in Akengin’i Mehmet Çınarlı’ya şikayetiyle sonuçlanır. Ancak Çınarlı, yazarların değerlendirmesine karışamayacaklarını söyler. Akengin’e göre ise Evliyagil, bu yazıdan sonra TRT’de yaptığı “Şiir Dünyası” programlarında kendisini yok saymayı tercih etmiştir.

Akengin’in “Yeni Yayınlar” köşesinde yazdığı 1973-1980 yılları arası kaotik bir döneme rastlar. Bu yüzden köşesinde ideolojik ayrışmalara dönük tutumunu eser değerlendirmeleri esnasında yapma gereği duyar. 1970’lerin çatışma ortamını ülke üzerinde oynanan oyunun bir parçası olarak gören Akengin, “bu yurda ve bu millete gönül vermiş yazar ve düşünürlerin kalemiyle” oyunun bozulacağı inancındadır. Ülkeyi “bir ideolojinin bataklığına sürükleyenler”e karşı ise millî bir mücadeleyi elzem görür. Bu bağlamda “adı aydına çıkmış ve şimdilik ön saflarda bulunan beyni dışarda, ayakları toprağımıza değmeyen modacılar”a karşı milliyetçi hassasiyet önemli bir mevzidir. Milliyetçilik ise bir milletin varlığıyla kendiliğinden oluşan bir duyarlılıktır: “Bir millet olunca milliyetçilik kendiliğinden vardır.”⁹⁷

Akengin’in köşesinde Peyami Safa, A. Nihat Asya, Necip Fazıl, Cemil Meriç, Mehmet Kaplan, Mehmet Çınarlı, Tarık Buğra, Ahmet Kabaklı gibi isimleri öne çıkarması; bununla birlikte umut vadeden şair ve yazar arayışına girişmesi esasında dönemin gerginliğinden de beslenir. Sadece şair ve yazarların yetişmesi değil eserlerin de okuyucuya ulaşması 1970’lerin koşullarında güçlü olmanın yoludur:

İşte Ötüken Yayınları, Yağmur Yayınları, Boğaziçi Yayınları, Damla Yayınları, İrfan Yayınları, Tercüman’ın Bin Bir Temel Eserleri, Dergâh’ın başucu kitapları, Kervan, Akabe, Töre-Devlet Yayınları... Bu zeminde sürüp gidecek mücadeleyi; bu isimler ve yayınlar kazanacaklar⁹⁸

Akengin’in, köşesinde genişçe yer verdiği isimlere bakıldığında eserlerin ekseriyetle bahsettiği yayınevlerinden çıktığı görülür. Onun ülke için talihsiz bulduğu diğer bir nokta, solun basın ve yayında kurduğu hegemonya karşısında sağın sönük kalışıdır. Akengin’in çabası gençleri; sol gazetelerin, Varlık ve Türk Dili gibi dergilerin hegemonyasının cezbediciliğine, tepeden bakan takdirlerine teslim olmaktan bir derece kurtarmaktır. Aksi halde sol tandanslı neşriyata eklenme zâfiyeti gösteren

⁹⁶ Yahya Akengin, “Yeni Yayınlar: Düş ve Gerçek”, **Hisar**, Sayı 175 (250), Temmuz 1978, s. 35.

⁹⁷ Yahya Akengin, “Yeni Yayınlar: Sancı”, **Hisar**, Sayı 147 (222), Mart 1976, s. 31.

⁹⁸ Yahya Akengin, “Yeni Yayınlar: Mağaradakiler”, **Hisar**, Sayı 177 (252), Eylül 1978, s. 27.

gençler; “çağdaş... ilerici... toplumcu... halka dönük... aşama yapmak...” gibi klişeler”e kurban gideceklerdir.⁹⁹

Hisar’ın Mayıs 1976 sayısındaki köşesinde ise propaganda gücüyle dünyadaki “bölünmelerin ve huzursuzluğun kaynaklarından biri” olarak gördüğü komünizm tehlikesini ortaya koyan neşriyatı gündemine alır. Komünizmin propaganda araçlarını, yaşattıklarını ve ülke için olası tehlikelerini ortaya koyan eserlerin okunması toplumda, özellikle gençlerde bilinçlenme sağlayacaktır. Böylece tehlike farkına varılacak ve önlemek için gerekli olan irade ortaya konacaktır:

Bir atasözü vardır: “Suçlu bağırır da suçsuzun ödü kopmuş.” İnsanlık adına suçlar işleyen komünizmin bu gücünü yenmek için ödlü olmak ve soylu fikirlerin aldatmacalara üstünlüğünü sağlamak bir insanlık görevidir. Bunun mücadelesi de eğitim ve fikir alanında verilmelidir¹⁰⁰

Yeni Yayınlar köşesi birçok neşriyatın tanıtımını amaçlasa da Akengin yukarıda bahsi geçen hassasiyetleri ele alan eserlerin tanıtımında titizlik gösterir. Bununla birlikte şiir dışındaki edebî türlere ve farklı disiplinlere dönük daha sistemli tenkit de söz konusudur.

Yeni Yayınlar köşesindeki son yazısını Haziran 1980’de yazan Akengin, beş yıl sonra 1985’te Boğaziçi dergisine verdiği mülakatta Yeni Yayınlar köşesiyle ilgili şu değerlendirmeyi yapacaktır:

Bunun yanı sıra, ben on yıl Hisar dergisinde yeni yayınları tanıtma yazısı yazdım. Ve, pekçok kitabı inceleme imkanı buldum. Dolayısıyla bende birtakım ölçüler teşekkül etti. Mesela, okuduğum yeni romanlar karşısında, ben olsaydım ne yapardım, ne yazardım? diye düşünmüşümdür. Bunlar birer birikim meydana getirdi. Neticede, beni romana sürüklediler¹⁰¹

Hisar’ın 1980’de yayın faaliyetine son vermesiyle Akengin’in sanat yaşamında da kimi değişimler görülecektir. O güne değin büyük ölçüde şiire, kısmen tiyatroya odaklanan Akengin, 1980’lerde şiir yanında romana önemli bir kapı aralayacaktır. Boğaziçi dergisine verdiği mülakatta dikkat çekici olan ise Akengin’in romana yönelişini Yeni Yayınlar tecrübesiyle ilişkilendirme gereği duymasıdır.

⁹⁹ Yahya Akengin, “Yeni Yayınlar: Divit-Edebiyat Sayfası”, **Hisar**, Sayı 170 (245), Şubat 1978, s. 32.

¹⁰⁰ Yahya Akengin, “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 149 (224), Mayıs 1976, s. 32.

¹⁰¹ Muhammed Sarıtaş, S. Kaplan, “Yahya Akengin: Şair Feveran Eden İnsandır”, **Boğaziçi**, Sayı 35, Mayıs 1985, s. 18.

1.7. Sosyal ve Kültürel Faaliyetleri

1.7.1. Yazarlar Birliği

Hisar, Hareket, Töre ve Maveria dergisi çevresinde on dört şair ve yazarın bir araya gelerek 7 Ağustos 1978’de kurduğu Yazarlar Birliği; ortak paydada buluşan kalem sahiplerini bir örgüt çatısı altında toplamayı amaçlayan bir kuruluştur. Birliğin başkanlığına D. Mehmet Doğan, başkan yardımcılığına ise Akengin getirilir. Akengin, kendi kültüründen beslenen ama dünya kültür ve edebiyatına da ilgisiz kalmayacağına inandığı derneğin faaliyetlerine Hisar’daki köşesinde yer verir. 1980 darbesi sonrası kısa süreliğine kapansa da 1981’de yeniden faaliyete başlayan birliğin 1984’e değin başkan yardımcılığını yürüten Akengin, zamanla birliğin çizgisinden rahatsızlık duymaya başlar: “Dernek zamanla bazı siyasetçilerin yaptığı gibi din referanslı edebiyat ve yazı hayatı anlayışını öne çıkaran tavırlar sergilemeye başlamıştı. Yani ‘din’i kullanarak edebiyat ve yazı hayatında yer edinmek yoluna giriliyordu.”¹⁰² Bu sürece tanıklık eden Akengin, sanat ve estetik kaygısının göz ardı edilip edebiyat ve sanatın “dindarlık ölçütü”ne indirgendiği bir anlayışın kök salmasını önlemek için dernekte yeni bir yapılanma önerir:

Günün birinde “Bu derneğin içerisi adı kadar dolu değil.” dedim. Bir liste hazırlayıp o listede adı geçenlerin derneğe üye olması için çalışma yapmayı teklif ettim. Bu listeyi hazırlama işi bana havâle edildi. Derneğin kuruluştaki hedeflerini gözeterik sözünü ettiğim ortak paydaları taşıyan ve kamuoyunca da tanınmış olan bir yazarlar listesi hazırladım¹⁰³

Akengin’in başta dernek başkanı olmak üzere birçok ismi saf dışı bırakacak bu adımını çeşitli mazeretlerle sürüncemede bırakılır. Ancak gerek yaşı gerekse bağlantıları sayesinde derneğin oluşmasında önemli payı olduğunu düşünen Akengin, dernek faaliyetlerinin arzu ettiği çizgide gitmesi noktasında ısrarcıdır. Başkan ve çevresinde oluşan grup yeni üyelerle güçlenmekte, Akengin ise bu yapılanmadan rahatsızlık duymaktadır.

Özellikle Yazarlar Birliği başkanlığını yürüten D. Mehmet Doğan’la uyuşmazlıkları gittikçe derinleşir. Hatıratında Doğan’ın başkanlığa getirilişini “o sırada işsiz olan arkadaşı D. Mehmet Doğan’ı getirmiştik. Çünkü zaman ayırmak

¹⁰² Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 58.

¹⁰³ Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 59.

gerekiyordu.” şeklinde ifade eder. Doğan’ın “Türkçe Sözlük” çalışmasını dernek merkezinde yürütmesine “yönetim merkezini özel bürosu gibi kullanıyordu ve hiçbirimizin itirazı yoktu.” diyen Akengin, Doğan için “sözlükçü başkan” ifadesini kullanır: “Yayınevinin yönetimi de tamamen “sözlükçü” başkan arkadaşla bırakılmıştı.”¹⁰⁴ Birlik Yayınları’ndan çıkan Türkçe Sözlük’ün Kültür Bakanlığına satışı sürecinde aracı olduğunu da söyleyen Akengin, dernekte en fazla rahatsızlık duyduğu isim olarak Doğan’ı işaret eder.

Akengin’in dernek başkanı ve çevresiyle inişli çıkışlı bir hal alan ilişkisi 1985’teki ayrılma kararıyla sonlanır. Akengin, bu karardan bir yıl sonra İLESAM’ın kuruluşunda yer alır. Ancak Yazarlar Birliği’nin İLESAM’a yönelik olumsuz bir kampanya yürütmesi¹⁰⁵ Akengin’in, birliğe ve Doğan’a yönelik eleştirilerini artırmasına yol açar. Bu eleştirilerini, ilk baskısını 2010’da yayımladığı hatıratında dile getirdiğini belirtmeliyiz. Hatıratın geç bir dönemde kaleme alınması geçmiş, bu zaman aralığının etkisinde kalarak değerlendirmeyi zorunlu kılmıştır. Bu yüzden eleştirilerin sadece geçmişin değil 2010’a değin değişen koşulların da etkisinde yapıldığı söylenebilir.

Akengin, dernekle ilgili olarak hatıratında öncelikle ideolojik farklılığı öne çıkarsa da özellikle Doğan’a bolca atıf yapar. Bu yüzden görüş ayrılıklarında ideolojik boyut yanında dernek içi güç mücadelesinin de etkili olduğunu söylemek mümkündür. 1980’ler, Akengin’in geride bıraktığı Hisar tecrübesi yanında yaşam, sanat ve edebiyatta da belirli bir olgunluğa ulaştığı yıllardır. Artık, Hisar’ın en genç şairlerinden değildir ve herhangi bir oluşuma dâhil olmakla yetinecek bir kabullenışten uzaktır. Bu yüzden iş ve işleyin yanlış gittiğini gördüğünde tavır alması kaçınılmaz hâle gelir. Nitekim Yazarlar Birliği’nden sonraki dernek, vakıf faaliyetlerinde de aksaklıklara, tasvip etmediği uygulamalara tavır alan bir Akengin’le karşılaşırız.

¹⁰⁴ Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 57-58.

¹⁰⁵ Akengin, 1986’da kuruculuğunu üstlendiği İLESAM’a yönelik Türkiye Yazarlar Sendikası’nın karalama kampanyasına Yazarlar Birliği’nin de ortak olduğunu ifade eder: “Çalışmalarımız için Bakanlıkta oluşturulan bir fondan her yıl bir miktar para aktarılacaktı. Üye kaydetmeye başladık. Sağ sol demeden her ilgili çevreye duyurularda bulunup üye olmaya davet ettik. Türkiye Yazarlar Sendikası Başkanı Aziz Nesin, boykot kararı aldıklarını ilan etti. Benim de kurucularından olduğum Yazarlar Birliği de benzer bir tutum izliyordu. Aleyhimize yazı ve yayınlar sürüyordu.” Bakınız: Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 67.

1.7.2. İLESAM

Kültür Bakanlığı, solun yayın dünyasındaki egemenliğini kırmak amacıyla 1986'da Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nda yeni düzenlemelere gider ve Akengin'den Türkiye İlim ve Edebiyat Eseri Sahipleri Meslek Birliği'nin (İLESAM) kuruluşunu üstlenmesini ister. Akengin, gerekli süreci başlatır ve Kurucular Kurulu'nun oluşturulmasıyla İLESAM, 1 Eylül 1986'da tüzel kişiliğe kavuşur. Hisar dergisinden şair ve yazarların ağırlıkta olduğu Kurucular Kurulu Listesi'nde şu isimler yer alır: Yahya Akengin, Coşkun Ertepinar, Mustafa Necati Sepetçioğlu, Reşat Genç, Dursun Yıldırım, Sadık Tural, Emine Işınsoy. Bakanlar Kurulu Kararı ile çıkan listeye Ahmet Sonel ve Recep Bilginer de eklenmiş; başkanlığa Ahmet Sonel, başkan yardımcılığına ise Akengin getirilmiş; bakanlığın Strazburg Caddesi'ndeki binasından ise birliğe bir kat tahsis edilmiştir. Bakanlığın fonla desteklediği İLESAM'ın temel görevi; ilim ve edebiyat eseri sahiplerinin telif haklarını izlemek ve korumak, ayrıca bu alanda sosyal ve kültürel etkinliklerde bulunmaktır:

Hiçbirine aldırmadan, kısa sürede önemli bir üye sayısına ulaşmıştık. Esasen bu meslek birliği olayı fikir ve sanat hayatımızda bir ilkti. Bu alandaki hiçbir dernek ve benzeri kuruluşa rakip de değildi. İlk defa yazarlık ve sanatkârlık kanun önünde bir meslek muamelesi görmüş oluyordu¹⁰⁶

Birliğin kurulması özellikle sol basın, şair ve yazarlarında tepkiye neden olur. Türkiye Yazarlar Sendikası Başkanı Aziz Nesin, boykot kararı aldıklarını açıklar. Akengin'in kurucuları arasında yer aldığı ancak anlaşmazlıklar nedeniyle ayrıldığı Yazarlar Birliği ise Akengin'e göre "kendilerini dışlanmış hissettikleri için" benzer bir tutum takınır ve birlik aleyhinde yazı ve propaganda yürütür.

Bu cephe alışların da tesiriyle Akengin, birliğin devlet destekli/kontrollü milliyetçi düşünceye eğilimli bir kuruluş olduğu yönündeki algıyı yıkmak ister. Bu amaçla Ankara Sanat Kurumu'nda yapılan toplantıya farklı kesimden birçok isim davet edilir. Türkiye Yazarlar Sendikası adına toplantıya katılan Başkan Yardımcısı Demirtaş Ceyhun, birliğe olumlu yaklaşırken İstanbul'daki tanıtım toplantısına katılan Aziz Nesin, olumsuz tavrını sürdürür.

Bununla birlikte faaliyet alanları konusunda birliğin başkanlığını yürüten Ahmet Sonel ile yardımcısı Akengin arasında uyuşmazlık zamanla öne çıkar. Akengin,

¹⁰⁶ Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 67.

Sonel'i "statükocu" bulmakta, kültürel ve sanatsal etkinlikleri öne çıkaran bir planlamada ısrarcı olmaktadır. Bu fikir ayrılığı hazırladığı faaliyet programına Sonel'in tavır aldığını gören Akengin'in istifa kararıyla sonuçlanır. Yönetim Kurulu, Akengin'in istifasını reddedince bu defa Sonel başkanlıktan istifa eder. Böylece birliğin başkanlığına Akengin geçer.

Akengin, İLESAM'da yer aldığı bu dönemde; yazarların telif hakkını vermekten kaçınan, kazancı esas alan yayıncı ve "kifayetsiz muhteris yazarlar" nedeniyle nitelikli eser yerine niteliksizleri öne çıkaran reklam ve propagandanın câmiâyı kuşattığını ve ideolojik kıstasların sektörde belirleyici bir unsura dönüştüğünü gözlemler.

Artık eser üretmek isteyen yazı ve sanat tutkunları, mevcut havayı yokladıktan sonra, "öyle bir eser yazmalı ve üretmeliyiz ki ses getirsin..." diye düşünmeye başlıyorlar. Ses nasıl geliyor? Sansasyon yaparak, tahrik ederek, saldırganlığa yönelerek, gariplikler sergileyerek cami duvarını kirleterek... Ya da uğrana bir ömür harcadığı kabullerini ve değerlerini tersyüz edip "değişim" etiketi altında döneklik ederek. Böyle bir iklimde yazar-yayıncı ilişkileri ne kadar sağlıklı olabiliyorsa, karşımıza çıkan da odur¹⁰⁷

Bununla birlikte Akengin'in çabaları sayesinde İLESAM'ın Türkiye dışında da faaliyet gösteren bir birlik yapısına kavuştuğu görülür. Türk Dünyası Yazarlar Kurultayı'nın düzenlenmesi, Türk Dünyası Edebiyatına Hizmet Ödülleri'nin ihdas edilmesiyle birliğin çalışmaları Türkiye dışına taşar. Cengiz Aytmatov, Bahtiyar Vahapzade, Nebi Hazri ve Cengiz Dağcı gibi önemli isimler bu faaliyetler yoluyla taltif edilir ve Türkiye dışındaki Türklerle sosyal, kültürel ve sanatsal münasebet artırılır.

1995 genel seçimlerinde Bayburt'tan milletvekili adayı olan Akengin, birliği siyasetin dışında tutmak isteğiyle başkanlık görevinden ayrılacaktır. Seçim sonucu ne olursa olsun İLESAM'da başlattığı projelere bir üye olarak destek vermek

¹⁰⁷ Y. Akengin, **Gece Yarısı Yazıları**, s. 71., Akengin'in "Aşka Verilmiş Muhtıra" romanında Selim'in sosyolog arkadaşı ülkedeki yayın sektörü hakkında şunları söyler: "Sen istersen elli yıl kalemini millet, devlet hassasiyetleri etrafında oynat dur. Bunlar günlük yemek içmek gibi şeylerdir... Popüler olmak istiyorsan zenzem kuyusuna işeyeceksin." (...) "Daha olmadı, muncık muncık cinsellik sayfaları yazacaksın, "porno" diyenleri "dar kafalı, çağdışı" diye itham edeceksin. Dahası, eşcinsellerin "kutsal" haklarını savunacaksın... Kısacası dostum, hem Türk ve Müslüman kalmak, hem de popüler olmak imkânsız gibi bir şeydir bu ülkede. Yalnız popüler olmak değil, itibar edilen fikir, bilim, yazı, sanat adamı olmak da çok zordur. Olsa olsa vicdanının, imanının adamı olursun. Ne var ki bu da yeterli olmuyor. Ayrıca dini duyguları kullanarak, demagojisini yaparak da bir zemin kazanmak zor değildir. Orada da bir sektör oluşturup içinde barınmak mümkündür. Ama yine de dayatma yazarlar, dayatma sanatçılar bakımından en başarılı sektör "sol" etiketini taşır. Çünkü bir yerler üzerinde egemenliğini kurmuştur. İşte o gündem belirleme, inisiyatif kullanma büyük bir ihtiyaç... Bunun için de adına "medya" denen basın yayın gücün olacak. O gücü kullanan sen olacaksın. Bu da yetmez. Onu kullanma birikimine, çapına, estetiğine sahip kadroların olacak. Bunlar olmadıkça da yakınma ve sızlanmalarla yetineceksin..." Bakınız: Y. Akengin, **Aşka Verilmiş Muhtıra**, s. 148-149.

düşüncesindedir. Seçimde milletvekili olarak meclise giremez ancak İLESAM'ın yeni yönetim kurulunda kendisini birlikten uzak tutma eğilimi sezer. Bu tavır karşısında Akengin'in yeni adımı TÜRKSAY'ı kurmak olur.

1.7.3. TÜRKSAY

Akengin'de Türklüğün yükselişiyle İslam dünyasının ilerleyişi eş güdümlülük arz eder. Milletvekili adaylığı dolayısıyla başkanlığından ayrıldığı İLESAM'ın Türk dünyasına yönelik çalışmalara yakın durmadığını düşünen Akengin, İLESAM'da başlattığı projelerini devam ettirmek amacıyla genç yazar, sanatçı ve akademisyenlerle bir araya gelerek 1996'da Türk Dünyası Yazarlar ve Sanatçılar Vakfını (TÜRKSAY) kurar. Vakfın başkanlığına Akengin, Onur Kurulu Başkanlığına ise Cengiz Aytmatov seçilir.

TÜRKSAY; Elâzığ Uluslararası Hazar Şiir Akşamları, Bayburt Uluslararası Dede Korkut Kültür Şölenleri, Eskişehir Yunus Emre Haftası, Uluslararası Şairler ve Âşıklar Şölenleri, Ankara Büyükşehir Belediyesi Türk Dünyası Âşıklar Şölenleri, Kırıkkale Valiliği Türk Dünyası Günleri gibi birçok organizasyona öncülük eder.

Süleyman Demirel'in cumhurbaşkanlığı döneminde vakfın, köşk tarafından desteklendiği, ödül törenlerinin köşte yapıldığı görülür. Bu destek vakfa Türkiye dışında da etkinlikler düzenleme imkânı sağlar. Ahmet Necdet Sezer'in cumhurbaşkanlığında Köşk'le iletişimin zayıfladığı görülse de Abdullah Gül'ün cumhurbaşkanlığı döneminde ilişkilerin bir derece ilerlediği görülür. TÜRKSAY'ın yayın kurulunda yer alan Abdullah Satoğlu, Abdullah Gül'ün dayısıdır. Vakfın, Abdullah Gül'ün cumhurbaşkanlığını tebrik ziyaretinde Abdullah Satoğlu da yer almaktadır. Samimi ve sıcak ilerleyen bu görüşmede Akengin, cumhurbaşkanına “Türk Dünyasının Geleceği” konulu eser yarışması düzenlemeyi planladıklarını ifade eder. Gül, projenin kendi himayesinde yapılmasını uygun görür. Ancak Cumhurbaşkanı Genel Sekreteri Mustafa İsen'in oyalayıcı tavrı projeyi hayata geçirmeyi mümkün kılmaz.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 188-191.

İlk dört yılı Cumhurbaşkanlığı Köşkü'nde gerçekleştirilen, daha sonra farklı platformlarda ihdas edilen “Türk Dünyası Hizmet Ödülleri” ile Türk coğrafyasında birçok şair, yazar ve aydın bir araya getirilir. Ayrıca “Türk Dünyası Karma Resim Sergileri”, “Avrasya Sanat Edebiyat Yıldızları” gibi birçok projede yer alan vakıf, konferans, seminer, kitap yayınları gibi birçok çalışmayı hâlihazırda yürütmektedir.

1.7.4. Bayburt Dede Korkut Kültür ve Sanat Şöleni

Şair Zihni'nin diyarında kültürel ve sanatsal faaliyetlerin yapılmamasının Bayburt için bir eksiklik olduğuna dair dostlarının serzenişine sürekli muhatap olan Akengin, bu haklı sitemi giderecek bir arayışa koyulur. Bayburt'a konferans için gittiği dönemde dostlarının taleplerini unutmayan Akengin, göreve yeni atanmış olan Bayburt Valisi Ali Haydar Öner'e¹⁰⁹ diğer şehirlerde olduğu gibi Bayburt'ta da kültürel, sanatsal etkinliklerin yapılmasının gerekli olduğunu belirtir. Vali Öner, ne gibi bir etkinlik düşündüğünü sorduğunda Akengin, Şair Zihni ya da Dede Korkut adına yapılmasının uygun olacağını ifade eder. Öner, Dede Korkut'un Bayburt'la ilgisini sorduğunda Akengin, hangi karinelere yola çıktığını açıklar. Dede Korkut'tan hareketle bir etkinlik başlatma kararının alındığı görüşme sonrası Ankara'da faaliyetin içeriğiyle ilgili planlama yapılır. İLESAM'da yapılan görüşmede Dede Korkut Kültür ve Sanat Şöleni için proje taslağı oluşturulur ve etkinliğin ilki 1995'te hayata geçirilir.

2004'e değin şölenin planlanmasında aktif rol alan, uluslararası bir boyut kazanmasında önemli bir misyon üstlenen Akengin'in ilerleyen yıllarda kendisini kimi zaman kenara çektiği görülür. Bunda yerel yönetimlerin şölenlerin planlanmasına ve Akengin'in bu süreçteki rolüne ilişkin yaklaşımı etkili olur. 2005-2008 arası döneminde şölenlere katılmamasında dönemin yerel yönetimlerinin etkinliği kendi planlamaları dâhilinde yürütme eğilimleri etkili olur. 2009'da dönemin Belediye Başkanı Hacı Ali Polat'ın organizasyona destek talebini geri çevirmeyen Akengin, konuk sanatçı ve yazar davetinde destek olsa da etkinliğe katılmaz. Bununla birlikte 2010 ve 2011'deki etkinliklerin düzenlenme aşamasında Bayburt'a giderek bizzat destek verir. Satoğlu, dönemin Cumhurbaşkanı Abdullah Gül'ün dayısıdır, belediye

¹⁰⁹ Akengin, öğrenciliği döneminde Öner'in, Hisar dergisine uğradığından bahseder: “Hisar'da çalışan bir arkadaşı vardı. Hem onunla görüşmek hem de şiire ve sanata meyyal kişiliğinden ötürü dergiye gelirdi.” (Ags.)

başkanlığı siyasi bir kaygıyla protokol konuşmasını Satoğlu'nun yapmasını uygun görmüştür. O güne kadar katıldığı etkinlikte mutlak olduğu üzere açılışta protokol konuşmalarını yapan Akengin, 2011'deki etkinlikte baypas edilmesine ve protokol konuşmasının şair dostu Abdullah Satoğlu'na verilmesine kınılır. 2012'de belediye başkanının değil de personelin arayarak destek talebinde bulunmasına kınılan Akengin; etkinliğe kısa süre kaldığını ve takviminin dolu olduğunu gerekçe göstererek daveti geri çevirir. 2012 ile 2018 yılları arasında şölende yer almayan Akengin, 2019'daki şölende yer alacaktır. Adının verildiği Yahya Akengin Sokağı'nın açılışı 23 Temmuz 2019'da program kapsamında yapılır. Aynı gün, Akengin'in oturum başkanlığını yürüttüğü Şair Zihni Şiir Gecesi düzenlenir.

Yazarlar Birliği'nden bugüne Akengin'in vakıf, dernek birlik faaliyetleri başlangıçta sorunsuz ilerlese de vizyon ve misyon farklılığından ötürü zamanla çatırdamalar yaşanır. Akengin, bu süreçte öncelikle dâhil olduğu yapının kendi ülkü ve ideolojisiyle uyumlu olmasını zorlar. Bunun gerçekleşme imkânı kalmadığını gördüğünde ise geri çekilmekten, planlarını uygulayacağı başka bir mecra oluşturmaktan kaçınmaz. Ancak başlangıçta ortak bir ülkü için bir araya gelen bu tür yapıların zamanla kendi aralarında görüş farklılıklarını derinleştirdiği görülür. Akengin'in kendi muhitinde yaşadığı bu sorunlar sadece dernek, vakıf çevresine özgü değildir. Nitekim kendi edebiyat ve sanat muhitinde sorun, çekişme, kıskançlık ve engellemelere maruz kalmaktan yıldırdığını hatıratında özellikle vurgulamak istediği görülür.

1.8. Kendi Muhitiyle Münakaşaları

Akengin'in hatırat, yazı ve mülakatları; önü şu ya da bu şekilde tıkanırdığı, bürokrasi ve edebiyat mahfilinde türlü engellemelere maruz kaldığı için eserleri hak ettiği değeri görememiş bir sanatkârın azımsanmayacak sitemini ele verir. Ona göre kapitalle uzlaşarak sermayenin gazete ve dergilerine konuşlanan Türk solu basın ve yayını kendi hegemonyasına almıştır.¹¹⁰ Milliyetçi, muhafazakâr, sağ bir çizgide görülmesi ise eserlerinin tanıtım ve dolaşım imkânı bulmasının, hak ettiği değere

¹¹⁰ Yahya Akengin, "Yabancılaşma ve Sol Edebiyat", **Bizim Külliye**, Sayı 24, Haziran-Temmuz-Ağustos 2005, s. 12-4.

ulaşmasının önünü tıkamıştır. Bu yüzden solun hegemonyasını kıracak adımlara ihtiyaç duyulduğu fikrini çoğu kez dile getirir. Ancak o, sadece solun yok saymasına değil kendi camiasının türlü oyun ve engellemelerine de maruz kalmıştır:

Adına ister sağ deyin, ister muhafazakâr kesim deyin, ya da solun dışında olmayı tercih etmiş anlayış sahipleri diye adlandırın; işte bu camianın edebiyatçılarında ileri boyutlarda birbirine tahammülsüzlük, hazımsızlık, hatta haset gördüm. Bu beni hep düşündürmüştür. Çünkü bu zihniyete sahip insanların daha zengin bir mana değerleri dünyasına sahip olmaları gerekmez mi¹¹¹

Sola karşı mevzi kazanma çabası içindeyken aynı mevzide yer alanların birbirine karşı sergiledikleri bu tutumun kronik bir sorun olduğunu gören Akengin, bir süre sonra kendi mahfiline dönük eleştiri getirmekten kaçınmaz. Yukarıdaki mülakattan on beş yıl sonra 2018’de Türk Edebiyatı dergisine verdiği yeni mülakatında eleştirisini genel bir değerlendirmeye gitmeden kişisel bir boyutta dile getirir: “Mesela ben hep solumla kavgalı oldum ama darbeleri de daha çok sağımdan aldım. Sonuçta bizim aydınlarımızın bir özeleştiri yapma ihtiyaçları var diye düşünüyorum.”¹¹² Solla kavgasını verdiği eserler yoluyla yapmış olan Akengin, sağla hesaplaşmasını sanat yaşamının ilerleyen döneminde yapmayı tercih edecektir. Bu bağlamda onun; Yavuz Bülent Bakiler, Mehmet Kaplan, Tarık Buğra ve Sevinç Çokum’la ilgili anekdotlarında maziye dönük güçlü bir serzeniş hâkimdir.

1.8.1. Yavuz Bülent Bakiler’le Biten Dostluk

Akengin’in 2010’da yayımlanan hatıratı “Bir Semaverlik Muhabbet”in ilk baskına bakıldığında Yavuz Bülent Bakiler’le başta Hisar olmak üzere TRT ve şiir etkinlikleri dolayısıyla aralarındaki yakın bir ilişkiye tanık olunur. Ancak “Bir Semaverlik Muhabbet”in 2013’te yayımlanan ikinci baskısına eklenen yazılara ve ekseriyeti denemelerden oluşan “Gece Yarısı Yazıları” (2015) kitabına bakıldığında ikili arasındaki dostluğun yerini karşılıklı ithamların aldığı görülür.

Bu değişikliğin ilk kıvılcımı ise Samsun’daki görüşmelerine dayanır. Samsun Büyükşehir Belediyesinin düzenlediği şiir gecesine katılan Bakiler’e yeni çıkan “Bir

¹¹¹ Mehmet Nuri Yardım, “Yahya Akengin’le Konuşma: Divan Edebiyatı Yeni Meş’aleler Tutuşturacaktır”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 359, Eylül 2003, s. 28-34.

¹¹² İmdat Avşar, “Ben Hep Solumla Kavgalı Oldum Ama Darbeleri de Daha Çok Sağımdan Aldım”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 540, Ekim 2018, s. 33.

Semaverlik Muhabbet”i kitabından bahseden Akengin, eserde bazı dostlukların nasıl bittiğine değindiğini ama kendisiyle ilgili olumsuz bir değerlendirmenin söz konusu olmadığını belirtir. Bakiler “Olabilir, yazabilirdin.” diye yanıtlar.

Akengin, Bakiler’in Kürt Açılımı sürecinde yer alışından kitabında bahsetmemekle birlikte şiir gecesindeki buluşmada “Başbakan’ın Kürt Açılımı toplantısına katıldığınızı gördüm. Orada ne konuştuğunuzu, nasıl bir duruş sergilediğinizi merak ettim, öğrenemedim.” diye sorar. Bakiler “Hiçbir şey konuşmadım.” diye yanıtlar. Bu görüşmeden sonra Akengin, “Bir Semaverlik Muhabbet” kitabını Bakiler’e gönderir. Bakiler, kitapta anlatılan olaylarla ilgili “bazı zaman ve mekân yanlışlıkları” olduğunu belirten bir mektup yazsa da Akengin mektuptaki üsluptan hayli rahatsız olmuştur:

Mektupta kendisinin vermiş olduğu “önemli” eserlerden bahsediyor, benimse yazdıklarımı ve yaptıklarımı da küçümseme yolunu seçiyordu. Aynı mektubun bir yerinde “Ben Türk Edebiyatında üç Turancı şairden biriyim” diyordu. El yazısıyla uzunca bir mektuptu. Mektuptaki “Ben... ben... ben...” ifadelerinden bir “Ben risalesi” çıkarılabilirdi¹¹³

Bakiler’in bu tavrının Samsun’daki görüşmede çözüm süreciyle ilgili sorusuna içerlemesinden kaynaklandığını düşünen Akengin, cevâbî mektubunda “Hem Turancı olmak, hem de Kürt Açılımı’na katılmak eşyanın tabiatına aykırı.” der. Bu mektuba oldukça öfkelenildiği anlaşılan Bakiler, karşı mektubunda “Şiirimizde Ana”¹¹⁴ antolojisinin yeni baskısında Akengin’in “Annem” şiirini çıkaracağını söyler. Bakiler bununla yetinmez, “Üsküp’ten Kosova’ya” kitabını, Akengin’in başkanlığını yürüttüğü TÜRKSAV’ın kendisine verdiği ödülü kargo ile iade eder. Gönderdiği “Üsküp’ten Kosova’ya” kitabında yer alan Yılmaz Öztuna’nın “Türkçenin Savunucusu Yavuz Bülent Bakiler” başlıklı takrizindeki “Küçük adamlar, böyle insanları anlayamazlar.”¹¹⁵ ifadesinin altını çizer:

Kendisini telefonla aradım, kargoyu aldığımı ve teşekkür ettiğimi söyleyip iyi günler diledim. Yavuz Bülent, bana son ve en ağır darbeyi(!) vermiş olmanın rahatlığına kavuşmuş oluyordu. Kitaplarından beni çıkararak istikbalimi de karartmış oluyordu(!). İade ettiği TÜRKSAV ödülünün yıllar önce beklentisi içinde olduğuna dair hususları da

¹¹³ Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 234.

¹¹⁴ Bakiler’in “Şiirimizde Ana” antolojisinin 2004 baskısında Akengin’in *Annem* şiiri yer alır. Bakınız: Yavuz Bülent Bakiler, **Şiirimizde Ana**, Kelebek Matbaacılık, İstanbul, 2004, s. 47., Ancak aynı kitabın 2012’deki yeni baskısında Akengin’in şiirinin çıkarıldığı görülür. Bakınız: Yavuz Bülent Bakiler, **Şiirimizde Ana**, Umur Matbaacılık, İstanbul, 2012.

¹¹⁵ Yavuz Bülent Bakiler, **Üsküp’ten Kosova’ya**, Yakın Plan Yay., (24. Baskı), İstanbul, 2018, s. 8.

bir kenara bırakıyorum. “Büyük adam... küçük adam...” takdirini de sağ duyu sahiplerinin değerlendirmesine havale ediyorum¹¹⁶

Açılım sürecinde gerçekleştirilen toplantılara katılan Bakiler’in destekleyici bir figüre dönüşmesinden duyduğu rahatsızlığı Akengin’in Samsun’da dolaylı yoldan “bir dost sitemi” olarak dile getirmesiyle başlayan soğukluğun; mektuplaşmalarla kişisel bir mecraya kaydığı ve uzun yıllara dayanan dostluğu zedelediği görülür.

Akengin’in çözüm sürecine yaklaşımı sorunu çözmekten ziyade artıracığı yönündedir. Akengin için Türkiye’de “Kürt sorunu” haddizatında ülkeyi yıpratma, nihai olarak bölme emelli taşıyan emperyalist odakların kılıfıdır. Akengin’le Bakiler’in konuşma ve yazışmalarının çözüm sürecinin ülke gündeminde olduğu bir atmosferde gerçekleştiği görülür. Bu yüzden sürece yönelik eleştirilerini, sürecin tarafı olduğunu düşündüğü Bakiler’i de kastederek dile getirir: “Evet, bu vadide tanıdığımız bildiğimiz nicelerinin çıkar, şöret ya da korku uğruna siyasi erkin devşirmesi olup çıktıklarını ibretle izliyoruz. Biz de naçizane devşirilmemeye gayret gösteriyoruz.”¹¹⁷

Akengin, “Bir Semaverlik Muhabbet”’in ikinci baskısına eklediği “Bu da Bir Dostluğun Hazin Bitiştir” başlıklı yazısını 2015’te yayımlanan “Gece Yarısı Yazıları” kitabına da koyar. Bu yazının sonrasına eklediği “Yavuz Yavuz’a Karşı”¹¹⁸ başlıklı yazısında eleştirini sürdürür. Buna sebep olarak ise Bakiler’in çeşitli ortamlarda Akengin’in kişiliği ve Türk Dünyası’na yönelik çalışmaları üzerine eleştiriler getirmesini gösterir. İfadelerin sertleştiği görülen yazıda “mega-kocaman Yavuz Bülent” ifadesini yer veren Akengin, Bakiler’in kendisini ve TÜRKSAV’daki çalışmalarını takdir edişini yazısına taşır.

“Ben ömrümde Yahya Akengin kadar kibirli bir adam görmedim.”¹¹⁹ diyerek Akengin’le yaşadığı tartışmayı hatıratına taşıyan Bakiler’in Samsun’daki görüşmede yaşananları ele alışı ise Akengin’in dile getirdiği hususlardan farklı bir patikada ilerler. Yazısında Hisar’daki tanışıklıklarına, Kültür Bakanlığındaki mesailerine Akengin’i hicvederek değinen Bakiler’e göre 2013’te Samsun’daki şiir gecesinde Akengin, Atatürk’ün Nutuk’ta Vahdettin’le ilgili olumlu görüşlere yer verdiği değerlendirmesinde bulunmuştur. İkili arasındaki tartışma sonraki gün de sıcaklığını korur ve her ikisi de beyanatlarından geri adım atmaz. Atatürk’ün Nutuk’undan

¹¹⁶ Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 235.

¹¹⁷ Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 236.

¹¹⁸ Y. Akengin, **Gece Yarısı Yazıları**, s. 124-126.

¹¹⁹ Yavuz Bülent Bakiler, **Kılıçlar ve Kalemler**, Yakın Plan Yay., (4. Baskı), İstanbul, 2020, s. 23.

Vahdettin'i eleştiren pasajlara da yer veren Bakiler'e göre Akengin, Atatürk'ü bilmediği, okumadığı halde "ipe sapa gelmez iddialarda bulun"maktadır. Akengin'in dile getirdiği çözüm süreciyle ilgili bir bahse değinmeyen Bakiler, yazısının sonunu şöyle bitirir:

Adam Türk Dünyası Yazarlar ve Sanatçılar Vakfı (TÜRKSAV) genel başkanı imiş. Bugüne kadar, bize Türk dünyasıyla ilgili kaç kitap, kaç TV veya radyo programı hazırlamış? Oralarda yiyip-içtiği, gezip tozduğu onun olsun! Gördüklerinden bizim için neler hazırlamış? Lafta, böbürlenmede, desteksiz atıp tutmada, Atatürkçü bindikleri dalı kesmeye devam ediyorlar. Atatürk'ü bu şamatacı goygoycuların istismarından kurtarmak lazım¹²⁰

Nihai olarak Akengin-Bakiler tartışması politik ve ideolojik tavır alışın ilişkileri zedelediği, kişisel bir boyuta evrildiği bir süreci yansıtır. Geçmişte takdir edilen ürün, iş ve eylemlerin biten dostlukla hızlıca hicvin malzemesine dönüştüğü görülür.

1.8.2. Mehmet Kaplan'a Serzeniş

Mehmet Kaplan, Hisar'ın yazarları arasında bulunması yanında fikri düzeyde topluluğu kendisine yakın bulan bir edebiyat tarihçisi olmuştur. Bu yüzden derginin sahibi Mehmet Çınarlı başta olmak üzere topluluğun Kaplan'a ayrı bir kıymet verdiği görülür. Ancak 1965'te yayımlanan "Şiir Tahlilleri II" kitabında beklentilerin aksine Kaplan'ın hiçbir Hisar şairine yer vermemesi topluluk içinde tartışmaya neden olmuştur. Esasında bu alınganlığın altında edebiyat ortamının yarattığı psikolojik baskının da tesiri vardır. Çınarlı, Kaplan'ın kitapta Hisar'dan hiçbir şaire yer vermemesinin sol yazında nasıl ele aldığını şöyle ifade eder: "En yakın fikir ve kalem arkadaşınız Mehmet Kaplan bile sizleri şairden saymıyor. Daha ne söylenip duruyorsunuz?"¹²¹

Ankara ziyaretinde Hisar idarehanesinde dile getirilen serzenişlere hak veren Kaplan, durumu ikinci baskıda telafi edeceğini söyler. Ancak Mustafa Necati Karaer bu görüşmeden sonra Hisar'da Kaplan'ın "Şiir Tahlilleri II" kitabı üzerine bir yazı yazar. Karaer'in "eserin niteliğine karşın şiir seçimindeki 'isabetsizliğe' vurgu

¹²⁰ Y. B. Bakiler, *Kılıçlar ve Kalemler*, s. 32.

¹²¹ M. Çınarlı, *Sanatçı Dostlarım*, s. 159.

yapması” Kaplan’la topluluğun arasını gerer.¹²² Karaer’in yazısına bakıldığında Kaplan’ın şair seçiminde Hisar’ın yer almayışını kliğin propagandasından kurtulamadığı vurgusuyla açıkladığı görülür: “Ne var ki, değerli yazarın “adları edebiyat çevrelerinde fazla duyulmuş” dediği kişilerin çoğu, aslında muayyen çevrelerde özel bir gayretle tanıtılmış ve adları da “duyulmuş” değil “duyurulmuş” şairlerdir.”¹²³ Yahya Kemal çizgisinin devamı olarak Mehmet Çınarlı ve Munis Faik Ozansoy’a yer verilmesi gerektiğini açıkça dile getiren Karaer, kitabın yer yer gölgeli de olsa Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinin geniş bir panoramasını görme imkânı sağladığını ekler.

Kaplan, bu yazı sonrası Gültekin Samanoğlu’na yazdığı mektupta kırılganlığını ve Hisar’da artık yazmayı düşünmediğini söylese de Çınarlı, bir mektupla Kaplan’ın gönlünü alacaktır. Ancak Kaplan, kitabının ikinci baskısında da Hisar’dan kimseye yer vermez. Çınarlı, Munis Faik Ozansoy’u alacağına dair sohbetlerini hatırlattığında ise Kaplan’ın yanıtı şu şekilde olur:

Munis Faik’i kitaba almadığımı sen yazdıktan sonra fark ettim ve üzüldüm. Bu hata şundan ileri gelmiş olacak: Ben bir şahsa ait yazıyı yazdıktan sonra Zeynep’e veriyordum. O, daktilo ediyordu. Munis Faik’e ait yazı benim perişan masada kaybolmuş olmalı¹²⁴

Kaplan’ın bu açıklamasına ikna olmasa da Çınarlı’nın dostluklarını akâmete uğratacak bir değerlendirmeden kaçındığı görülür. Kaplan ise ikinci baskıya Hisar dışından gelen eleştirilere karşı, Hisar’dan destek beklemekte Çınarlı’ya “Yahu bunun iyi müspet tarafları yok mu?” diye sitem etmektedir. Eleştiriler yerini sükûnete bıraksa da kitabın üçüncü baskısında yine Hisar’dan hiçbir şaire yer verilmeyecektir.

Benzer bir beklentinin sonraki baskılarda Akengin ve Bakiler’de de olduğu görülür. Akengin hatıratında belirttiği üzere Hisar idarehanesinde Kaplan; yeni baskısı yapılacak “Şiir Tahlilleri”nde Akengin ve Bakiler’in şiirlerine de yer vereceğini, bu yüzden “kendilerinin seçeceği beş şiiri” göndermelerini ister. Kaplan, görüşmede Akengin’e “Sende de Anadolu duygusu ağırlık kazanıyor. Anadolu, bizim de edebiyat yolculuğumuzda ilk sevdamızdır. Seninle ilgili tahlillerde bu temanın öne çıkacağını

¹²² M. Çınarlı, **Sanatçı Dostlarım**, s. 158.

¹²³ Mustafa Necati Karaer, “Yeni Yayınlar: Şiir Tahlilleri”, **Hisar**, Sayı: 24, Aralık 1965, s. 2.

¹²⁴ M. Çınarlı, **Sanatçı Dostlarım**, s. 165.

söyleyebilirim...”¹²⁵ der. Ancak yeni baskıda ne Akengin ne de Bakiler’in şiirine yer verilir.

1.8.3. Tarık Buğra’yı Aşmak

Akengin’in Tarık Buğra ile ilk karşılaşması Cağaloğlu’ndaki Yağmur Yayınevi’nde gerçekleşir. Buğra, Akengin’i Hisar’daki şiirlerinden tanımaktadır. Tarık Buğra’yı yakından takip eden Akengin, bu görüşmede sol yazının ezilen insanı konu etmesine karşın sağda bu duyarlılığın göz ardı edildiğini dile getirir. Akengin’in bu tespitine Buğra, “Milliyetçiler çok önemli böyle bir mevziyi de sola kaptırmıştır.”¹²⁶ diyerek destek çıkar.

Bu ilk karşılaşmayla gelişen yakınlaşma artarak devam eder. Akengin’in tiyatrolarının Devlet Tiyatroları repertuvarına girmesi için başvurduğu dönemde Buğra, kurulun başkanlığını yürütmektedir. Devlet Tiyatrolarından ödül alan “Eski Çarıklar” oyununun dahi geri çevrildiği günlerde Akengin, Buğra’yı arayarak nedenini öğrenmek ister. Buğra’nın cevabı, tek oyu olduğu yönünde olur. Haksızlığa uğradığını düşünen Akengin, bu meseleyi Devlet Tiyatroları Genel Müdürü Bozkurt Kuruç’a açtığında aldığı cevap “Bunları senin Tarık ağabeyine söyle... Sana karşı olumlu bir tavır yok. Kendisinin eserlerinin repertuvara girmesi dışında da bir kaygısı yoktur.” şeklinde olur. Akengin, bunun üzerine Buğra’nın sık sık kullandığını söylediği “Var mı sağ kesimin başka Tarık Buğra’sı?” sözüne atıfla “Müsaade ederseniz belki olur... Tek çiçekle yaz gelmez diye de bir halk sözü olduğunu bilirsiniz...” diyerek Buğra’ya oldukça sitemkâr bir mektup yazar. Kızdığı anlaşılan Buğra, cevabî mektubunda “Eğer benden özür dilemezsen, bu mektubu ağabeylikten özür dilekçesi olarak kabul edebilirsin.” dese de Akengin özür dilemez. Mektuplaşmalar sonrası Ankara Kızılay’daki karşılaşmada Buğra, “Yanlış yapıyorsun, doğruyu söylemeyenlere kulak veriyorsun” diyerek sitem eder. Akengin, Kuruç’la görüşerek konunun esasını öğrenmeyi teklif etse de Buğra, buna yanaşmaz.

İkili arasındaki soğukluk yıllar sonra, İLESAM’ın düzenleyeceği “Yeni Türk Edebiyatı Sempozyumu” dolayısıyla sona erer. Programa Tarık Buğra’nın da

¹²⁵ Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 44.

¹²⁶ Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 19.

konuşmacı olarak davet edilmesine ve bu daveti Akengin'in yapmasına karar verilir. Akengin, aralarındaki soğukluktan ötürü daveti kendisinin yapmasının uygun olamayacağını ifade etse de arkadaşları ısrarcı olur. Buğra, Akengin'in davetine yaşlılığını mazeret gösterse de “Yaşlılık kavramı ile Tarık Buğra ismini bir arada düşünemem...” diyen Akengin'in ricasını kırmaz ve böylece aralarındaki kırgınlık sonlanır.¹²⁷

1.8.4. Romanının Sevinç Çokum'la İmtihanı

Akengin'in TRT Ankara Radyosu Tiyatro ve Eğlence Müdürlüğü görevindeyken kurumdaki sol eğilimli kadronun direnciyle karşılaştığını belirtmiştik. İdeolojik farklılıklar yanında müdürlük görevine TRT dışından atanan ilk kişi olması da bunda etkili olur. Bir yandan bu mukavemeti kırmaya diğer taraftan farklı yüzlerden radyo tiyatrosu yazmalarını, eserlerinden uyarlamalar yapmalarını istemektedir. Ancak Sevinç Çokum'un gönderdiği radyo tiyatrosu dramaturgların ret raporuyla dönmüştür. Akengin, “Sevinç Çokum'a red yazısı yazmayalım, teknik hususlarda yapılması gereken düzenleme ve değişiklikleri belirten bir rapor gönderelim, sonra yeniden ele alırsınız.” diyerek kati bir ret cevabından kaçınır. Çokum ise herhangi bir düzenleme yoluna gitmez. Kırıldığı anlaşılan Çokum, Mevlüt Uluğtekin Yılmaz'la bir görüşmesinde Akengin'i kastederek “O milliyetçi görünen solcu hala o görevde mi?” der.¹²⁸

Ancak Akengin'in romanıyla katıldığı yarışma kurulunda yer alan Çokum'un yaklaşımı farklı olur. Akengin'in “Yaralı Dağlar” romanıyla katıldığı Kültür Bakanlığının 1987'deki yarışmasında Mustafa Necati Karaer ve Sevinç Çokum da seçici kurul üyesidir. Akengin'in Karaer'den öğrendiğine göre Çokum, romandaki “ufak tefek dizgi yanlışlarını bile diğer üyelere Türkçe bozukluğu diye takdim et”miş ve eserin “dereceye girmemesi için büyük gayret” göstermiştir. İlk üçe hiçbir eserin takdir edilmediği yarışmada Çokum'un tavrına rağmen “Yaralı Dağlar”a mansiyon ödülü verilir. Ancak ilk üçe hiçbir eserin lâayık görülmemesini tasvip etmeyen Akengin ödülü reddeder. Yarışmadan sonra Çokum, arkadaşları aracılığıyla Akengin'e “Bir

¹²⁷ Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 179-181.

¹²⁸ Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 85.

karar versin, roman mı, tiyatro mu, yoksa şiir mi yazacağına” şeklinde mesaj gönderir.¹²⁹ Akengin’e göre “Oğuz Dede” romanı İzmir Büyükşehir Belediyesi ve Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumundan ödül almasına rağmen Çokum’un kendisine yönelik tavrı devam eder.

Radyo oyununda düzeltme isteği sonrası seyri değişen ilişki Çokum’un farklı türlerde eserler verdiği gerekçesiyle Akengin’i eleştirmesiyle daha da yara almış görünmektedir. Akengin ise geçmişte kendisini takdir eden Çokum’un çelişkili bulduğu bu tavrını roman sahasında tahakküm kurma çabası olarak görecektir.¹³⁰

¹²⁹ Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 83-86.

¹³⁰ (Ags.)

İKİNCİ BÖLÜM

II. SANATI

2.1. Şairliği

Divan şiiri; plastik güzelliği, ritmi ve anlam dünyasıyla belli bir inanç ve yaşayış evrenine yaslanan; vezin ve uyak gibi biçimsel kaydı esas alan bir şiir evreniyken modern şiir; çağrışım ve çoklu anlam imkânlarından yararlanan, şairin bireyselliğine önemli ölçüde alan açan, sıkı biçimsel kayıtların uzağında bir şiir anlayışını öne çıkarır. Bu bağlamda Türk şiirinde 19. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle başlayan değişim 1950'lere değin içerik, söylem, duyuş ve biçimde ciddi kırılmaları aralar.

Yayın faaliyetine 1950'de başlayan Hisar ise Garip ve etkisinde gelişen ve tabana yayılan şiirin mütakabiliyetten ziyade şairliği “ucuzlattığı” düşüncesinde bir topluluktur. Değişim ve gelişimin kaçınılmazlığını kabul etmekle birlikte şaire cemiyetteki itibarını geri kazandırmak emeli¹³¹ taşıyan topluluk; gelenekle modern şiiri arzu ettikleri ölçüde bir bileşime kavuşturamadıklarını da görmektedir. Çınarlı, 1950 yılında Hisar'daki yazısında bu durumu şöyle ifade eder:

Bazan eskiye fazla yaklaşan şiirlerimize, mısralarımıza da rastlıyorsanız, bu bizim geçmiş şairlere benzemek hususunda bir gayretimizi değil, henüz yolumuzu bulamadığımızı, yapmak istediğimizi yapamadığımızı gösterir¹³²

Hilav, bizde edebiyatın “hassasiyet ve edilgenlik üzerinde ‘halim selim’ bir etkinlik”¹³³ cihetinden algılandığına vurgu yapar ki Hisar'ın edebiyat ve sanat anlayışını bu istikamette okumak mümkündür. Nitekim dergi; “koruma ve savunma içgüdüsüyle”¹³⁴ karşı mahfile ikinci yayın döneminde de sadece poetik bir yaklaşımla değil toplumsal yozlaşmaya yol açtıkları gerekçesiyle de cephe alacaktır. “Hisar Topluluğu'nun oluşmasında, Hisar dergisinin çıkmasında ve yayın faaliyetini sürdürmesinde en büyük pay”a sahip olan; dergideki “yazılarının pek çoğunda

¹³¹ Mehmet Çınarlı, “Yeni Şiir”, **Hisar**, Sayı 9, Ocak-Şubat 1950, s. 12.

¹³² Mehmet Çınarlı, “Ataç'ın Bir Yazısı Üzerine”, **Hisar**, Sayı 11, Mart 1951, s. 5.

¹³³ Selahattin Hilav, **Edebiyat Yazıları**, YKY, (2. Baskı), İstanbul, 1995, s. 20.

¹³⁴ Alaattin Karaca, **İkinci Yeni Poetikası**, Hece Yay., (3. Baskı), Ankara, 2013, s. 86.

topluluk ve derginin sanat, edebiyat görüşlerini ortaya koya”n Çınarlı’nın¹³⁵ derginin ikinci yayın döneminde şu hassasiyeti öne çıkardığı görülür:

Bizim, Hisar’ı yayınlarken en çok arzu ve hayal ettiğimiz şey, birtakım ne idiği belirsizlerin soysuzlaştırıp, ayak altına düşürdükleri edebiyatçıyı yeniden eski şerefli mevkiine yükseltmek, yazarla okuyucu arasında kopmuş olan bağları yeniden kurmaktır. Bunun için de çok çalışmak, dergiye girecek yazılar üzerinde titizlikle durmak zorundayız.

(...)

Tanınmış şair ve yazarlarımızın olduğu kadar, genç istidatların da çalışmalarımıza katılmasına ihtiyacımız var¹³⁶

1946’da doğan Akengin’in şiire ilgi duyduğu gençlik çağı Türk şiirindeki değişimlerin önemli ölçüde tartışıldığı bu döneme denk gelir. Çınarlı’nın yukarıdaki yazısından bir yıl sonra 1968’de Hisar’da ilk şiiri yayımlanan Akengin’in henüz genç bir şairken bu aileye dâhil olma çabası, poetik bir tutum içermekle birlikte, düşünce yapısıyla uyuşan bir edebiyat mahfili arayışı da barındırır. Akengin, Hisar’a dâhil olma arzusunu hatıratında şöyle ifade eder:

Beni Ankara’ya çeken Hisar Dergisi’ydi. Öğrencilik yıllarımdan beri izlediğim üç dergiden biriydi. Diğer ikisi Varlık ve Türk Dili’ydi.

Varlık Dergisi, zamanla sol ideoloji güdümlü bir edebiyat anlayışına hızla yelken açmaya başlamıştı. Türk Dil Kurumu’nun yayın organı Türk Dili Dergisi de benzer bir doğrultuya giriyordu. Türkçe üzerine oynanan oyunlar sonucu yapay bir dil olgusu ile karşı karşıya olduğumuzu düşünmeye başlamıştım. Şiirde “İkinci Yeni” akımı bu dergileri teslim almış gibiydi. “İkinci Yeni” akımının, Türkçenin ifade sınırlarını genişletmek gibi bir işlevi olduğunu da gördüğümü, bundan yararlanmaya çalıştığımı da itiraf etmeliyim.

Hisar Dergisi ise “Yaşayan Türkçe” anlayışını benimsiyor, geleneği ret ve inkâr etmeden yeniliği yakalamaktan yanaydı. Esasen “Garip” akımının öne sürdüğü “Serbest şiir” algılaması da sonuç olarak bir şiir enflasyonuna dönüşmüştü. Ben serbest şiiri temelde benimsemiştim. Ancak bunu başıboşluk şeklinde algılamıyordum. Divan Edebiyatını, Halk Edebiyatını bilerek bu vadide şiir yazılacağına inanıyordum.

¹³⁵ Öztürk Emiroğlu, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Hisar Topluluğu**, Akçağ Yay., (2. Baskı), Ankara, 2007, s. 47-8.

¹³⁶ Mehmet Çınarlı, 1967, “Dertleşme”, **Hisar**, Sayı 120, s. 6-7.

Bütün bu düşüncelerimin şans bulacağı yer olarak da Hisar Dergisi karşıma çıkıyordu¹³⁷

Akengin, ilk şiir kitabı “İstesen”i 1969’da yayımladığında Sultandağı’nda öğretmendir ve dergiyle henüz organik bir bağı yoktur. Evliliği sonrası 1971 Eylül’ünde Ankara’ya taşınır, ikinci kitabı “Akşamla Gelen” 1973’te Hisar Yayınları’ndan çıkar ve aynı yıl derginin Yeni Yayınlar köşesinde yazmaya başlar. Bu yüzden Akengin’in ilk kitabı “İstesen”i toplulukla ancak gönül bağı olan genç bir şairin şiirlerinden müteşekkil bir eser olarak görmek gerekir. İkinci kitabı “Akşamla Gelen”de ise dergide şiirleri yayımlanan genç bir şair olarak karşımıza çıkar. Bu süreç iki kitap arasında kimi farklılıkları doğurur. İlk kitabında serbest şiirin olanaklarını deneme arayışı, ikinci kitabında daha sistemli bir çabayı içerir. İlk kitabında serbest nazmın biçim ve biçim sorunlarını çözebilmiş değildir, ikinci kitabında ise serbest nazmın biçim ve içeriğinde bütünlük yakalamak noktasında bir titizlik görülür. İçerikte ise kendi yaşanmışlıklarının izlerinin gittikçe silindiği bir ferdi duyuş göze çarpar. Bu bağlamda “İstesen”deki aşk izleği daha ziyade şairin yaşanmışlıkların yaslıyken “Akşamla Gelen”le birlikte şiir geleneğinin aşk evreninde eritmeye çalışıldığı görülür. İlk iki kitabı arasındaki bu değişim onun şiirdeki gelişimine işaret etmekle birlikte Hisar’a dâhil oluşun da şiirinin yönünü etkilediğini söylemek mümkündür. Ferdi duyuşu estetik bir söyleyişe kavuşturması yanında Hisar’ın edebiyat anlayışıyla uyumlu bir içeriğin öne çıkması da bunu destekler niteliktedir.

Ancak 1970’lerin kaosunda Ankara, bir hayal kırıklığına dönüştüğünde onun için bunalımlı günler başlar. Bu yüzden 1970-1980 yılları arasında yazdığı şiirlerde – bu şiirler 1977’de yayımladığı “Çağ Sürgünü” kitabının tamamını, 1982’de yayımladığı “Saatler ve Çehreler”in önemli bir kısmını oluşturur- ferdi ve toplumsal hoşnutsuzluk yoğundur.

Kentlerin taşralılar için daima büyüleyici ve korkutucu geldiğini belirten Oktay’a göre kent yaşamı uzamsal zenginliği, farklılığı, kozmopolit yapısıyla her tür politik ve sanatsal imgelemen etkin gücü olmuştur.¹³⁸ Taşrayı hayli tecrübe etmiş, kent yaşamıyla henüz tanışmış bir şair olarak Akengin, 1970’lerde şehir ve yaşamını

¹³⁷ Yahya Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, Akçağ Yay., (2. Baskı), Ankara, 2013, s. 17.

¹³⁸ Ahmet Oktay, **Metropol ve İmgelem**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2002, s. 10.

yadsıyan, dışlanmışlık hissi içinde sıkışan bir şair duyarlılığıyla karşımıza çıkar. Taşranın sükûnetinde büyüleyici gelen kent yaşamı onda zamanla bunaltı halinde tebarüz eder. Nitekim Ankara'ya geldikten iki yıl sonra çıkardığı şiir kitabına verdiği isimle –Akşamla Gelen (1973)- şehrin hareketli ama soğuk bulduğu yaşantısından uzaklaşıp kendisini akşamın sükûnetine bırakacak; 1977’de yayımladığı “Çağ Sürgünü”nde ise modern bilince dönük cılız tepkisini ortaya koyacaktır.

Akengin’in şiirinde şehirle irtibat, 1980 öncesinin ideolojik kamplaşmalarının tırmandığı dönemlerde yüzeye çıkar. Kutuplaşmaların yaşamın olağan akışını sekteye uğrattığı bir ortamda Akengin bu sürecin dayatma, baskı ve tehditlerine maruz kalır. Bu dönem şiirlerinde dış dünya gerçekliğine odaklanması istese de kendisini bu kaosu dışında tutamayışından ileri gelir.

Tüm bu süreç bize Akengin’in 1980 öncesi şiirinin gelişimini; gençlik duygulanımları, kent yaşamını yadsıyarak kendi kabuğuna çekilme ve ideolojik kaosu serzeniş düzeyinde sorgulama şeklinde özetleme imkânı verir.

1980 sonrası yazmaya başladığı romanlarında ise bu serzeniş daha somut, keskin bir dille ifade edilecektir. Ancak “fikir endişesini ön plâna çıkarma”yı “şiir açısından tehlike”li¹³⁹ bulan Akengin, şiirini politika ve ideolojinin aparatı haline getirmekten daima kaçınmıştır. Politik ve ideolojik söylemden uzakta, eski şiirin rüzgârıyla yola çıkıp çağdaş bir terkibe ulaşmak isteyen şairlerin dışlandığı dönemlerde ferdi duyguları dile getirmek yine de önceliği olmuştur. Ona göre toplumsal yaşamın bir parçası şairin ferdi duyuları da nihai olarak toplumsal hayattan bir yansımadır:

“Sanat eserleri, meydana geldikleri devrin şahitleridir” sözü doğru ise, ferdin iç dünyasından kopmuş sevinçlerin bunalımların ve özlemlerin de şahitlik görevi yapacaklarına inanıyorum. Böyle olunca da ferdilikten kurtulacaklarını düşünürüm. Bu açıdan da toplumcu veya fertçi olma konusunu birbirinden ayrı düşünemiyorum¹⁴⁰

1980’li yıllar Türk şiirinin “Lümpen bir bakış açısı, dokundurma, ince alay, onun getirdiği boşvermişlik, hatta mistik bir edaya açılış, oraya sığınma”ya¹⁴¹

¹³⁹ M. Sarıtaş, S. Kaplan, “Yahya Akengin: Şair Feveran Eden İnsandır”, **Boğaziçi**, Sayı 35, Mayıs 1985, s. 18.

¹⁴⁰ Hüseyin Özbay, “Yahya Akengin’in Görüşleri: Şiirde Kolay Bir Tavrı Benimseyemedim”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 120, Ekim 1983, s. 47.

¹⁴¹ Hasan Bülent Kahraman, **Türk Şiiri: Modernizm Şiir**, Kapı Yay., (3. Baskı), İstanbul, 2015, s. 437.

yöneldiği bir dönemdedir. Tüketim arzusu, ülkünün yerine statü ve köşeyi dönmenin ikame edildiği, “kültürün kendisinin de bir endüstri haline geldiği”,¹⁴² popüler kültür ürünlerinin itibar gördüğü bu ortamda Akengin; 1980 öncesinde umut ettiği toplumsal huzurun yerine toplumsal iştahın geçmesinin yarattığı hayal kırıklığı içinde doğaya yönelir.

1980 sonrası politik, ekonomik ve sosyal hareketlilik sadece kitlede değişim yaratmaz, edebiyat çevresi de büyük ölçüde irtifa kaybı, aşınma ve dağılma yaşar. Bu bağlamda Akengin’in 2003’te Türk Edebiyatı dergisine verdiği mülakatta 1980 sonrası edebiyat ve sanat ortamındaki irtifa kaybına dönük serzenişi; sadece kitlenin değil edebiyat ve sanatın da egemen anlayışın aparatı haline gelmesine dönüktür:

Özellikle son yirmi beş yılda edebiyat dergiciliği, amatör ruhun heyecanlarından uzak, sermaye holding destekli bir konuma girdi. Dolayısıyla güdümlülük biraz daha arttı. Şairin ve yazarın mesafeler kat ederek, edebiyatın mutfağı niteliğindeki dergilerde yetişerek, gelişerek bir çizgi yakalaması geleneği kınıldı¹⁴³

Hisar’ın yayın faaliyetine son vermesiyle 1980’lerdeki politik ve sosyal değişim, Akengin’in roman ve tiyatroya yönelerek toplumsal hayata dönük daha somut çözümlemelerde bulunmasıyla paralel gelişir. Roman ve tiyatrolarında tarihi, politik, ideolojik ve sosyal dokuya yönelik, 1980 sonrasında Akengin’e şiirde daha dingin bir alan açar.

Bu süreçte tabiat; bireysel ve toplumsal her türlü kaybın telafi edildiği bir alandır. Haldeki değişimin değerleri aşındırdığı duygusu ağırlık kazandıkça özünü koruyan tabiat iç huzurun kaynağı olur. Tabiat bu bağlamda şairin iç dünyasıyla bütünleşen ve lirizmi canlı kılan bir uzamdır.

Bir diğer dinginlik yatağı ise bireysel ve toplumsal mazinin şiirleştirilmesidir. Akengin’in şiirinde bireysel ya da toplumsal yaşamın şimdisinin çağrışımı büyük ölçüde marazidir. Buna karşın ferdi ve toplumsal geçmiş söz konusu edildiğinde özlem duygusu kabarır.

¹⁴² Meral Özbek, **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İletişim Yay., İstanbul 1991, s. 68.

¹⁴³ Mehmet Nuri Yardım, “Yahya Akengin’le Konuşma: Divan Edebiyatı Yeni Meş’aleler Tutuşturacaktır”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 359, Eylül 2003, s. 31.

Tabiatı olduğu gibi maziye matuf yaşamın özünü de bugüne taşıyarak hem kendisini hem de toplumsal yaşamı onarmak ister. Maziye yöneliş ona görece bir dinginlik alanı açsa da şimdinin katı gerçekliğinden kaçamaz ve trajik olanla baş başa kalır. Özellikle kendi çocukluk ve gençlik dönemini, sılayı şiirleştirişinde bu salınım daha belirgindir. Ancak kendi geçmişinin dışına çıkıp millî tarihe açıldığında bu trajik halden kısmen sıyrıldığını lirikten epiğe uzandığını söylemek mümkündür. Bununla birlikte tarihe yönelişinde de halden hoşnutsuzluğu dindirme çabası belirgindir. Akengin’de mazi, şimdide yitirileni kendi içinde barındıran mitik bir evrendir. Şiirsel ben orada dinginlik bulur ve fakat şimdi onu kısılcasına almakta gecikmez. Bununla birlikte son dönem şiirlerinde tarihin mitik dünyasını bugüne taşıma gayretinin gittikçe önem kazandığını görürüz. Şiirsel benin mazisinden ziyade toplumsal geçmişin ön planda tutulduğu bu şiirlerde mazi, destansı bir dille çizilirken trajikten epiğe yönelim ve milliyetçi bir söylem derinlik kazanır.

Akengin’in şiir serüveninden bireyselden toplumsala uzanan bu deneyimi şiirinin biçim ve üslubunda da kimi değişimleri beraberinde getirmiştir. Onun şiir serüveninin önemli bir bölümü Hisar topluluğunda yer aldığı dönemde cereyan eder. Hisar ise şiir anlayışı itibarıyla aruz, hece ve serbest nazma sayfalarını açan bir dergidir. Hisar’ın Ekim 1951 sayısında yer verilen açıklama şöyledir:

Şiirde aruz, hece, serbest diye ayırmaya taraftar olmadığımız gibi, bunlardan yalnız birini kabul, diğerlerini reddeden dar bir görüşe de saplanmış değiliz. Dergimize gönderilen şiirlerin hangi vezninle yazıldığına değil gerçekten şiir olup olmadığına bakarız. Güzel olan her şiire, ne şekilde olursa olsun, Hisar’da yer verdik ve vereceğiz¹⁴⁴

1950 yılındaki ilk sayısında bir manifesto yayımlama gereği duymayan Hisar topluluğu; sanat ve edebiyat anlayışını 1967’e değin dergideki yazılarla ortaya koymayı tercih eder. Ancak 1967’de, Hisar’ın yayın kurulundan önemli isimlerin katıldığı “Ana Dilimiz” adlı radyo programında topluluğun ilkelerinin ortaya konulduğu görülür. Buna göre Hisar; sanatı ideolojinin hizmetine vermemeyi, Batı edebiyatını kopya etmeden Türk Edebiyatını millî bir karaktere kavuşturmayı, eskiyle bağları koparmadan yenileşmeyi ve yaşayan canlı Türkçeyi edebiyat dili yapmayı edebiyat ve sanat anlayışı olarak vaz eder.¹⁴⁵ Kolcu’ya göre “eski ile yeni arasında

¹⁴⁴ “Açıklamak Gerekirse”, **Hisar**, Sayı 18, Ekim 1951, s. 6.

¹⁴⁵ “Radyoda Hisar Saati”, **Hisar**, Sayı 38, Şubat 1967, s. 17-18./Sayı 39, Mart 1967, s. 16-7-8.

Ortodoks bir yol tutturdıkları görüle”n Hisarcıların çabası politize olmuş edebiyatı kendi mecrasına döndürmektir. Batı edebiyatı, gelenek ve dille kurulacak ilişkinin mahiyetine ilişkin yaklaşımlarında haklılık payları olsa da aruzdaki ısrarları, tekrara düşmeleri ve “tefekkür yönü zengin sanatçı çıkaramadıklarından yankıları sönük kalmıştır.”¹⁴⁶

Hisar’ın bugünün şiirini geleneğin birikimiyle harmanlayarak aruz, hece ve serbest nazımda bir estetiğe ulaşma arzusunun Akengin’in poetik anlayışıyla da uyumlu olduğunu söylemeliyiz. “Dilin bir moda bir akımı gibi algılanmasını, ilericilik gericilik, sağcılık solculuk belirleyen bir konuma düşürülmesini kabullene”meyen Akengin; “gelenek çizgisini inkâr etmeyen bir yeniliği temsil” ettiği için Hisar’a katılmıştır.¹⁴⁷ Poetik ve düşünsel düzlemdeki bu uyuşma henüz genç bir şair olan Akengin’i Hisar’la irtibat kurmaya iten önemli iki etmendir.

Hisar’ın üç şiir tarzına kucak açmasında olduğu gibi Akengin de gençlik yıllarında divan ve halk şiirine ilgi duymuş, bu yönde şiir denemeleri yapmış fakat nihai olarak serbest nazım vadisinde bir yetkinliğe ulaşmayı amaçlamıştır.¹⁴⁸ Bununla birlikte aruz, hece ve serbest nazımın birikimlerine açık olan Akengin’in şiirinde bir sentezleme çabası hâkimdir. Türk şiirinin biçim ve söyleyiş deneyimlerinden yararlanmayı amaçlayan poetik tutum ise şiirin dünü ve bugününe ilişkin keskin söylemlerden mümkün olduğunca kaçınmasını doğurur:

Ben öteden beri şiirde şekle fazla önem vermedim. Meselâ, dörtlük mü, yoksa altılık mı olsun diye uğraşmadım. Bunları, şiirimin sesi tayin etti. Aruz, serbest hece meselesinde de aynı şekilde düşündüm. Yani, şair önceden belli bir şema veya kalıba bağlı kalarak, şu duygularımı şöyle ifade etmeliyim gibi bir endişeyi bertaraf etmeli. Belki de, benim bu anlayışında geleneğe ters düşen bir tavır söz konusu olabilir. Ama hayır, bütün bunları bir vasıta kabul ettiğim için mesele yok bence... Şekil, vezin hatta kafiye bir vasıta dır bana göre¹⁴⁹

¹⁴⁶ A. İ. Kolcu, **Cumhuriyet Edebiyatı I: Şiir**, s. 47-8.

¹⁴⁷ Mehmet Nuri Yardım, “Yahya Akengin’le Konuşma: Divan Edebiyatı Yeni Meş’aleler Tutuşturacaktır”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 359, Eylül 2003, s. 28-34.

¹⁴⁸ (Ags.)

¹⁴⁹ M. Sarıtaş, S. Kaplan, “Yahya Akengin: Şair Feveran Eden İnsandır”, **Boğaziçi**, Sayı 35, Mayıs 1985, s. 15-6.

212 şiirinin 197'sini serbest nazımda, 15'ini hece ölçüsünde yazan¹⁵⁰ Akengin, nazım kurallarına bağlı kalmamakla birlikte geleneğin ahenk ve söyleyişinden önemli ölçüde istifade etmeyi amaçlar. Bu yüzden onun şiirinin biçim, söyleyiş ve içeriğinde divan, halk ve modern şiir öğelerini bir arada görmek mümkündür. Özellikle dizeleri bir anlam ünitesi etrafında kurma çabası, söz dizimi, şiir içindeki anlam üniteleri ve dize sonlarında uyağa yaslanmış gelenekten önemli ölçüde izler taşır. Geleneğin parça bütünlüğü esasında olduğu gibi “birbiriyle ilgili gibi görünmeyen birçok olayı”¹⁵¹ şiirinin havuzunda toplayarak çağrışım zenginliği yaratan Akengin; sistemli, şematik olmamakla birlikte ritim, uyak, ses tekrarları ve dizeler arasındaki örüntüler yoluyla klasik şiirin göze değil sese dayalı okuma kültürüne yaslı bir şiirsel söylemi öne çıkarır. Bu bağlamda imgelemin, çağrışım yükünün Türk şiir geleneğinden önemli ölçüde izler taşıdığı şiirinde duyuş ve söylemin gelenekle modern şiirin katışıklığında ilerlediğini söylemek mümkündür.

Akengin, 1960'lardan bugüne uzanan şiir serüveninde aruzla duygusal bağını, aruzun şiir estetiğinden yararlanmayı sürdürmekle birlikte sadece *Gazelimsi* şiirinde gazel formunu dener. Ancak dikkat çekici olan, bu şiirinde hece veznine müracaat etmesidir. Bu şiirle birlikte 15 şiirinde halk şiirine özgü kuralları esneterek hece veznini kullanır. İlk kitabından itibaren hece vezninde şiirlere az sayıda da olsa yer verirken son dönem şiirlerinde hece vezninin ağırlık kazandığı görülür. Şiire başladığı dönemde hecede yetkin örneklerin verilmiş olması onu serbest nazma yönelten önemli bir etken olmuştur. Son dönemde heceye rağbet etmesi ise serbest nazımda ulaştığı estetiğin şairliği açısından yeterli bir veri oluşturduğu düşüncesinden kaynaklanır. Buna ayrıca Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla 1990'lı yıllarda Türk Cumhuriyetlerin bağımsızlıklarını kazanması sonrası Akengin'in 1996'da kurduğu TÜRKSAV kanalıyla Türk dünyası ile yakın temas kurmasını da ekleyebiliriz. Tüm bu süreçler onun şiirinde bireyselden toplumsala evrilişi tetiklerken içeriğin ifade zemini, biçimi olarak hece vezni ise zamanla kendisine alan açmıştır.

¹⁵⁰ Bu tespiti 31 Mayıs 2021 tarihi itibarıyla Akengin'in kitapları ve süreli yayınlarda yer alan ya da yayımlanmamış şiirlerinden yola çıkılarak varılmıştır.

¹⁵¹ M. Sarıtaş, S. Kaplan, “Yahya Akengin: Şair Feveran Eden İnsandır”, **Boğaziçi**, Sayı 35, Mayıs 1985, s. 17.

2.2. Tiyatroculuğu

Tiyatro denemeleri Erzurum'daki okul yıllarına kadar uzanan Akengin'in 1964 yazında kaleme aldığı "Köyün Yabancı" onun ilk piyesidir. Okulda, çevre köy ve kasabalarda sahnelenen bu eseri 1979'da yazdığı "Üçüncü Bent" piyesi takip eder. Metni günümüze ulaşmayan bu iki eserden sonra bugüne ulaşan ilk eseri olan "Enver Paşa ve Büyük Ümitler"i ise 1985'te yazar. Bu eseri yazılış sırasına göre "Eski Çarıklar" (1986), "Aile Bağları" (1986), "Kulübe" (1986), "Son Köylü" (1996) ve "Sağlık Olsun" (1999) takip eder. Yazarın tiyatro eserleri yanında 1987-1992 yılları arasında yazdığı "Ceylan Vurmak", "Nene Hatun" ve "Plevne Günleri" ile metni bugüne ulaşmayan "Torosların Öbür Yüzü" ve "Şirket Koltuğu" adıyla radyo tiyatroları da vardır.¹⁵²

Tiyatroya 1985-1999 yılları arasında öncelik verdiği görülen Akengin'in "Enver Paşa ve Büyük Ümitler" ile "Kulübe"¹⁵³ dışındaki tiyatroları sahnelenme, ders kitaplarında yer alma; radyo oyunları ise TRT'nin repertuvarına girme imkânı bulur. Buna karşın eserlerini Devlet Tiyatroları ile Şehir Tiyatroları repertuvarına sokma çabası çoğu zaman bürokrasinin politik ve ideolojik ambargosuna; sanat ve edebiyat çevresinin türlü oyun ve iltimas alışkanlığına takılır.¹⁵⁴ İzleyici ile eserin buluşmasını güçleştiren bu tür bariyerler, 1999 sonrasında tiyatro eseri yazma tutkusundan Akengin'i uzaklaştırmış olsa da yazın faaliyeti bakımından tiyatroyu önceliği arasına aldığı görülür:

Tiyatro için, üç numaram diyorum. Birinci şiir, ikinci roman ve üçüncü sırada da tiyatro var. Belki tiyatro daha önlere de olabilirdi ama Devlet Tiyatroları'nın bana uyguladığı ambargo böyle bir sıralama yapmamda etkili oldu. Tiyatro eseri bana göre sahnelenince vardır. Sahnelenmeyen tiyatro yok hükmündedir. Benim dünya görüşümle

¹⁵² Akengin'in radyo tiyatrolarının yazılış önceliğine göre sıralanışı şu şekildedir: "Ceylan Vurmak", "Torosların Öbür Yüzü", "Nene Hatun", "Plevne Günleri", "Şirket Koltuğu".

¹⁵³ "Kulübe" tiyatrosu, Akengin'in 1987'de yayımladığı ve yedi bölümden oluşan "Yaralı Dağlar" romanının ilk iki bölümünden sonraki bölümleriyle izlek, karakter bakımından önemli ölçüde benzerlikler taşır. Tiyatro eserinin daha önce kaleme alındığı düşünüldüğünde romanın ilk iki bölümünün sonraki bölümlerin psikolojik zeminini oluşturduğunu söylemek mümkündür.

¹⁵⁴ Akengin, 2003 yılında Türk Edebiyatı dergisine verdiği mülakatta şöyle der: "Şimdi söz buraya gelmişken bir sıkıntı tespiti de ifade etmeliyim. Adına ister sağ deyin, ister muhafazakâr kesim deyin, ya da solun dışında olmayı tercih etmiş anlayış sahipleri diye adlandırın; işte bu camianın edebiyatçıları ileri boyutlarda birbirine tahammülsüzlük, hazımsızlık, hatta haset gördüm." Bakınız: Mehmet Nuri Yardım, "Yahya Akengin'le Konuşma: Divan Edebiyatı Yeni Meş'aleler Tutuşturacaktır", **Türk Edebiyatı**, Sayı 359, Eylül 2003, s. 32.

Devlet Tiyatroları'nın çizgisinin bağdaşmaması, tiyatrolarımın sahnelenmesine imkân vermedi. Milliyetçi-Muhafazakâr çizgide bir insan olarak bu farklılığın farkında idim¹⁵⁵

Akengin'in tiyatro eserlerindeki içeriğin yönelimine baktığımızda bahsi geçen engellemelerden ötürü politik, ideolojik ve toplumsaldan bireysale evrilen bir tercihe tanık oluruz. İlk eseri “Enver Paşa ve Büyük Ümitler”de netameli bir dönemin politik aktörlerini, Enver Paşa ve İttihat Terakki çevresini; ikinci eseri “Eski Çarıklar”da Millî Mücadele Dönemi cephe gerisinin zorlu koşullarını odağa alır. Roman ve öykülerinde millî tarihin parçası olaylara birer çerçeve öykü halinde yer veren ya da göndermelerde bulunan Akengin, bu iki eserinde tarihi odağa alır. Dramatik sanatlarda eser kahramanlarının psikolojik, sosyal, fizyolojik ve tarihi olmak üzere dört boyutu olduğunu belirten Akengin'e göre “tarihi olanla güncel olan buluşur” ve tarih bugüne ayna tutmuş olur.¹⁵⁶ Bu bağlamda onun tiyatrodaki tarihi odağa alışı geçmişi anlamak ve bu yolla bugünü onarmak şeklinde özetlemek mümkündür.

Üçüncü tiyatro eseri “Aile Bağları”nda ise 1980 öncesinin ideolojik kargaşasına kısmen alan açmakla birlikte aile ve onun önemli bir ögesi annenin fedakârlığını ana izlek yapılır.

Akengin'in bu üç eserini takip eden tiyatro eserlerinde ise politik, ideolojik ve toplumsal durumdan yılmış karakterlerin içe kapanmaları dikkat çeker. “Son Köylü”de Şakir, kimsenin kalmadığı köyüne dönerek özlem duyduğu sükûneti arar. “Kulübe”de Şeref, şehrin yozlaşmış dünyasından doğaya sığınır. “Sağlık Olsun”da evine kapanan Cemal; dış dünyanın telaş ve galesine kulaklarını tıkar.¹⁵⁷ Ancak son üç eserde karakterlerin ferdiyetçiliğinde güçlü bir sosyal eleştiri vardır. İlk üç eserde yaşantı

¹⁵⁵ Hilal Uludağ, “**Yahya Akengin'in Tiyatroları ve Tiyatroculuğu**”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2020, s. 181.

¹⁵⁶ Taner Namlı, “Röportaj: Yahya Akengin ile”, **Bizim Külliye**, Sayı 23, Mart-Nisan-Mayıs 2005, s. 52.

¹⁵⁷ Akengin, kendisiyle yaptığımız mülakatta, altı tiyatro ve üç radyo oyunu dışında kalan ve metni bugüne ulaşmayan iki tiyatro eseri ve iki radyo oyununun içerikleri hakkında şu bilgileri vermiştir: “Öğrencilik yıllarımda yazdığım tiyatro eseri “Köyün Yabancı”nda idealist bir köy öğretmeninin taşranın bağnazlığı ile mücadeleleri ve sevdiği kızla yaşadığı aşk konu edilir. 1979'da yazdığım “Üçüncü Bent” tiyatrosunda ise Doğu Anadolu taşrasında yaşanan su kavgalarını anlattım. Benim çocukluğum bu kavgalara tanık olmakla geçmiştir. Bu temayı ayrıca “Yaralı Dağlar” romanımda Kuşçu Murat karakteri üzerinden de ele aldım. Radyo oyunu “Torosların Öbür Yüzü”nde ise Toros Dağları'nın eteğinde bir köyde yaşayan çocuğun ilerleyen yaşına rağmen okuma azmini, şehirde memur olan ağabeyinin gecekonduundaki yaşamını, yengesinin desteğini ve bu süreçte bir kıza tutulmasını işledim. Diğer radyo oyunum “Şirket Koltuğu”nu yazdığım TRT’de görevliydim ve bu kurum bürokrasisinin beni oldukça rahatsız eden durumları vardı. Bunlara dokunmak için şirket tüzel kişiliği kurgulayıp TRT’de cereyan edenleri eserime taşıdım. İlgi çekici olan ise TRT’de yayımlanmasına rağmen kimsenin bunu anlayamamış olması ya da alınmamasıdır. Bu olay bana şunu da düşündürmüştür: Devlette veya özel sektörde yönetimlerin yapısı birbiriyle paralellik içindedir.” (Ags.)

halinde sunulan sosyal ve siyasi meseleler, son üç eserde bunları yaşantısında deneyimlemiş karakterlerin zihninde tartıya vurulur. Dış dünyadan kendisini soyutlama çabasındaki bu karakterler istemeyerek de olsa eleştiriye tabi tutukları kesimlerle bir araya gelir. Böylece olumsuz tiplerin söz ve davranışlarıyla sosyal ve politik yaşamdaki aksaklıklar eleştiriye tabi tutulmuş olur.

Akengin; ülkenin sosyal yaşam, politik iklim ve ideolojik savrulmalarına dönük yaklaşımını romanlarında somutlarken daha ziyade komikten uzak bir anlatım yeğlemiştir. Ancak tiyatrolarında -bunda tiyatrodaki seyirci faktörünün etkisi olduğunu düşünmekteyiz- trajik ile komiği bir araya getirmeye çalıştığı görülür. Yitirilen değer ve anlayışların farkında olan karakterler trajiği; her tür aşınmaya duyarsız kalan olumsuz tipler ise komiği oluşturur. Her tür gelişmeyi menfaate çeviren havas/şehirli, eleştirinin ana malzemesi iken yaşamdaki değişimi algılamak ve anlamlandırmak yetisinden yoksun avam/halk komiğin malzemesi olur. Bu bağlamda “Enver Paşa ve Büyük Ümitler”, “Eski Çarıklar”, “Kulübe” ve “Son Köylü”de komiği oluşturan, halkın safdilliyidir. Bu eserlerde sistemin çarkına ayak uyduranlara dönük tenkit, öfke duygusunu kabartırken çarkın dişlileri arasına sıkışan halkın trajedisi, komiğin dünyasında hafifletilir. “Sağlık Olsun”da ise miskin, müstehzi bir karakterin dünyasında komik yakalansa da depremin trajik yanı güldürü unsurunu ekseriyetle baskılar.

Akengin’de olumlu aydın imajı, cemiyete karşı sorumluluklar taşıyan ve hayatı ciddiye alan bir insanı işaret eder. Bu mesuliyetlerden kaçan, kendi menfaatini önceleyen aydın; komiğin değil hicvin malzemesi yapılarak değersizleştirilmek istenir. Oysa halkın safdil dünyasını imleyen komik tipler; hor görülmekten ziyade kendi doğallığında bir yaşamın ipuçlarını verir. Bununla birlikte aydın ile halkı bir araya getirmek, komiğin yüzeye çıkmasını sağlaması yanında oyuna dinamizm de katar. Zihin dünyasında oyalanan aydınların eseri durağanlaştırdığı noktada halktan tipler; eyleme ve sonuca odaklılığıyla oyuna hareketlilik kazandırır. Tarihi konuları odağa alan “Enver Paşa ve Büyük Ümitler”, “Eski Çarıklar” tiyatrolarında halkın eyleme dönüklüğü ise ferdi kaygılardan ziyade vatan savunmasında gösterilen fedakârlık ve cesaretin örneğidir. Böylece güldürü ögesi halk; gerek duyulduğunda kahramanlık ve cesaretin timsâli olur.

Roman ve öyküdeki anlatım teknikleri çeşitliliği, anlatıcı ve bakış açısı gibi dikkatler/güçlükler düşünüldüğünde Akengin'in tiyatronun diyalogu esas alan yapısından önemli ölçüde istifade ettiği görülür. "Enver Paşa ve Büyük Ümitler" in üst düzey siyasetçi ve paşaların dünyasını merkeze alması fikrin egemenliğinde bir diyalogu zorunlu kılsa da diğer eserlerde kaynağını yaşamdan alan bir diyalog örgüsüyle karşılaşırız. Bunda Akengin'in yakından tanıdığı taşra insanına tiyatrolarında yer vermesi etkili olur.

Tiyatrolardaki hacme baktığımızda politik ve sosyal konuları işleyen eserlerde vaka zamanının genişliği ölçüsünde hacim geniş tutulurken, ferdin dünyasını odağa alan eserlerde vaka zamanına bağlı olarak hacimde de bir daralma görülür. İlk iki eserden "Enver Paşa ve Büyük Ümitler" on, "Aile Bağları"nda yedi yıllık bir zaman dilimine ışık tutularak vaka zamanından seçmelerle dönemin panoraması verilmek istenir. Diğer eserlerde ise ekseriyetle birkaç günlük zaman dilimi içinde yaşanan hadiseler izlek yapılır. Buna bağlı olarak eserlerin hacminde, karakter, tip ve sahne çeşitliliğinde sınırlamalar göze çarpar. Bu bağlamda tiyatro oyunlarında izleğin tekniğin belirleyicisi olduğunu söylemek mümkündür.

Akengin'in metni günümüze ulaşan radyo oyunlarından "Nene Hatun" ve "Plevne Günleri"nde de tarihe uzandığını görürüz. "Nene Hatun"da 1877-1878 Osmanlı-Rus Harbi'nde Türk kadınının vatan savunmasındaki cesaret ve kahramanlığına odaklanılır. "Plevne Günleri"nde ise Ruslarla yapılan harbin Balkan ayağı merkeze alınır ve Gazi Osman Paşa ve komutasındaki askerin çetin mücadelesi işlenir.

Akengin'in radyo oyunlarını 1987-1992 yılları arasında kaleme almıştır. Dolayısıyla "Nene Hatun" ve "Plevne Günleri"ni, tarihi konu edişleri itibarıyla 1985'te yazılan "Enver Paşa ve Büyük Ümitler" ile 1986'da yazılan "Eski Çarıklar"ın devamı niteliğinde eserler olarak görmek mümkündür. "Ceylan Vurmak" radyo oyununda ise "Kulübe", "Son Köylü" tiyatrolarında olduğu gibi mazisiyle ilişkisi yoğun bir karakterin odağa alındığı görülür.

Akengin'de ferdi ve millî cihetiyle mazi, diğer eserlerinde olduğu şekliyle, tiyatro ve radyo oyunlarının da mihenk taşıdır. Bu bağlamda millî tarihi izlek yaptığı tiyatrolarında vatanın birlik ve bütünlüğü, kurtuluşu uğruna verilen mücadelenin

kahramanları anıtlştırılır. Osmanlı'nın son dönemi ile Cumhuriyet'in kuruluş mücadelesinin öne çıktığı bu izlekte mücadele azmi yanında fedakârlıkların boyutu da derinleştirilir.

Ferdi geçmişte ise “Ceylan Vurmak” radyo oyunu ve “Kulübe”, “Son Köylü” tiyatrolarında¹⁵⁸ görüldüğü üzere karakterler şimdiyi aşk hatırasının gölgesinde anlamlandırır. Bu yüzden mazi bağlamda millî tarihte kahramanlığın, ferdi geçmişte ise aşkın yüceltildiğini söylemek mümkündür.

2.3. Romancılığı

1981’de yayımladığı ilk romanı “Özlem Yokuşları”ndan bugüne yedi roman kaleme alan Akengin, ilk romanını yayımlayışından dört yıl sonra 1985’te Boğaziçi dergisine verdiği mülakatta romana yönelişini şöyle ifade eder:

Hakikaten günümüzde şiirle uğraşmak çok güzel bir şey olmakla beraber, şairi açısından yeterince tatmin edici olmuyor. Şair, diğer edebî türlerle ilgilenince, şiiri daha geniş bir okuyucu kesimine ulaşabiliyor... Yani bu bir itiraf, beni romana iten tesirlerden biri de bu olmuştur. Bunun yanı sıra, ben on yıl Hisar dergisinde yeni yayınları tanıtmaya yazısı yazdım. Ve pek çok kitabı inceleme imkânı buldum. Dolayısıyla bende birtakım ölçüler teşekkül etti. Mesela, okuduğum yeni romanlar karşısında, ben olsaydım ne yapardım, ne yazardım? diye düşünmüşümdür. Bunlar birer birikim meydana getirdi. Neticede, beni romana sürüklediler¹⁵⁹

Akengin, ilk romanını yayımladığında Hisar dergisi kapanalı bir yıl olmuştur. Bu, esasında dergi etrafında o güne değin teşekkül etmiş kadronun şiir ve yazılarını yayımlayacağı yeni mecralar aramaya giriştiği bir dönemdir. Hisar şairi olarak anılan Akengin’in derginin dağılmasıyla romana yönelmesi, edebî muhitten bağımsız hareket etme imkânının doğduğu bir zemine de işaret eder. Bu yüzden derginin kapanmasında dönemin koşulları, şiire olan ilginin irtifa kaybetmesi nasıl etkili olmuşsa Akengin’in şiir yanında roman ve tiyatroya yönelmesi de benzer bir etkiyi bünyesinde barındırır.

¹⁵⁸ Akengin’in “Aile Bağları” ve “Sağlık Olsun” tiyatrolarında aşk izleğine kısmen yer açtığını görürüz. “Aile Bağları”nda genç âşıkların kavuşması söz konusu olmakla birlikte aşkın anlatıya egemen bir izlek olduğunu söylemek güçtür. “Sağlık Olsun”da ise aşk, komik öğelerin malzemesi haline getirilir. Bu tablo, Akengin’in, romanlarında da görüleceği üzere, yaşanan değil hatırası kalmış aşkı derinleştirmeyi yeğlediğini gösterir.

¹⁵⁹ M. Sarıtaş, S. Kaplan, “Yahya Akengin: Şair Feveran Eden İnsandır”, **Boğaziçi**, Sayı 35, Mayıs 1985, s. 18.

İlk romanına değin iki askeri darbe, bir muhtıraya tanıklık eden Akengin, yaşam ve sanatta belli bir olgunluğa ulaştığı bir dönemde 12 Eylül 1980 askeri darbesini tecrübe eder. Solda yarattığı ölçüde olmasa da milliyetçi kanatta da ciddi travmalara yol açan 1980 darbesi sonrası süreç, kaosa son vermekle birlikte politik, ideolojik ve toplumsal katmanlarda büyük değişimlere kapı aralar. 1980’ler, darbe öncesinin süzgeçten geçirildiği; ideolojik kutuplaşmanın, idealler uğruna mücadelenin anlamını yitirdiği ve Batı bloğundan esen rüzgârın etkisini artırdığı bir süreçtir: “Bir zamanlar birbirinin karşısında düşman askeri gibi duran gruplar, yeni bir çarkın içinde dönmeye başlarlar. Bütün siyasal, kültürel ve ahlak değerleri tartışma alanlarında nötrleşmeye uğrarlar.”¹⁶⁰

1980 öncesinin kaotik ortamını 1982’de yayımladığı şiir kitabı “Saatler ve Çehreler”de kısmen sert bir tonda ama çoğunlukla serzeniş düzeyinde şiirleştiren Akengin, 1980 sonrası şiirlerinde darbe öncesinin muhasebesine yönelmez. Bunu daha ziyade romanları üzerinden yapar ve 1981’de yayımlandığı ilk romanından itibaren maziyle bir hesaplaşmaya girer. Kolcu’ya göre uzun bir dönem resmi ideolojiyle uyumlu bir tavır içinde olan Milliyetçi-Türkçü yazarlar özellikle 1980 sonrası “daha sorgulayıcı ve eleştirel bir tutum takın”mışlardır.¹⁶¹ Akengin’in romanlarında açıklamaya çalıştığı dönemlere bakıldığında özellikle 1980 öncesini gözden geçirmeyi ve milliyetçi duyarlılığı bir zemine oturtmayı amaçladığı görülür. İdeoloji, politika ve toplumla karakterler arasında kimi çatışmalar yoluyla işlenen bu hassasiyetin nihai durağı ise ortak değer ve kutsallardır.

Akengin’in şiirlerindeki şiirsel özne ile romanlarındaki karakterler arasında benzerlikler görülmekle birlikte romanını şiirinden ayıran en belirgin yön, çoğu romanında politik, ideolojik ve toplumsal meselelere yer verme ısrarıdır. Bu tutum romanlarını çoğu zaman fikri tartışmaların zemini yapar ve düşüncenin egemenliğindeki anlatıda karakterlerin derinleştirilmesi ekseriyetle akamete uğrar. Romanı sadece bir hesaplaşma zeminine dönüştürdüğünü iddia etmemekle birlikte yukarıda işaret edildiği üzere 1980 askeri darbesi sonrası milliyetçi-ülkücü kanattaki hayal kırıklığının bunu tetiklediğini söylemeliyiz. Nitekim 12 Eylül’ü onaylamakla

¹⁶⁰ Mehmet Narlı, **Roman Ne Anlatır: Cumhuriyet Dönemi 1920-2000**, Akçağ Yay., (2. Baskı), Ankara, 2009, s. 61.

¹⁶¹ Ali İhsan Kolcu, **Cumhuriyet Edebiyatı II: Hikaye ve Roman**, Salkımsöğüt Yay., (2. Baskı), Erzurum, 2009, s. 306.

birlikte Akengin'in, darbe sonrası uygulamaları tasvip etmediğini görürüz. Bu bağlamda şiirini politik ve ideolojik alandan uzakta tuttuğu hatırlandığında romanın ona geçmişle hesaplaşma ve milliyetçi duyarlılığın haklılığını vazetme alanı açtığını söylemek mümkündür.

“Oğuz Dede” dışında tüm romanlarında 1980 öncesinin iklimine bir ölçüde değinme gereği duyan Akengin, “Aşka Verilmiş Muhtıra”da ama özellikle “Dönüş Acıları”nda bu dönemi merkeze alır. Romanları 1957-2015 arası nesnel zamanı kuşatmış olsa da özellikle 1970-1980 arasının öne çıktığını söylemeliyiz.

1971’de taşındığı Ankara’daki öğretmenliği ve Kültür Bakanlığı müşavirliğinde 1970’lerin atmosferine yakından tanık olan Akengin; devrimci ve milliyetçi hareketleri yakından izlemiş, türlü baskı ve tehditlere maruz kalmıştır. 1946’da doğan Akengin’in; müşahade ettiği politik, ideolojik ve toplumsal süreçleri romanlarına taşımasında, özellikle 1970’lerin atmosferine özel bir ilgi göstermesinde, yaşanmışlıkların ve kendisini konumlandığı fikri zeminin etkili olduğunu söyleyebiliriz.

Yukarıda da işaret edildiği üzere 1980 askeri darbesi sonrası devrimci, sol kesimle aynı muameleye tabi tutulan milliyetçi kanatta resmi ideolojiye dönük bir serzeniş gözlenir. Gücünü ortaya koy(a)mayan devletin çatışmaların önünü alamaması nedeniyle ülkenin Rus emperyalizminin boyunduruğu altına girme tehlikesi altında olduğu düşüncesiyle harekete geçen milliyetçiler nezdinde 1980 öncesinin mücadelesi ülkenin bekası uğruna verilmiş bir vatan savunmasıdır. Bu bakımdan Tarık Buğra, Sevinç Çokum, Emine Işınsoy’un romanlarında bu döneme dönük vurgularda olduğu gibi Akengin’de de milliyetçilerin mücadelesinin kaçınılmazlığı işlenir. Milliyetçi refleksin yerindeliğini ortaya koymayı amaçlayan bu anlatılarda milliyetçi ve devrimcileri aynı kefeye koyan resmî ideolojiye dönük eleştiri de kaçınılmaz olarak işlenir. Dolayısıyla resmî ideolojinin her iki kesimi cezalandırarak kendisine meşruiyet alanı açtığı ortamda milliyetçi kalemler de anlatılar eliyle kaos döneminde ülkücülerin savaşımının kaçınılmazlığını, yerindeliğini vurgulayarak meşruiyet zemini oluşturmak ister. Buna karşın 1980 öncesini odağa alan sol yazarların anlatılarında ise düzeni değiştirme çabasındaki insanların işkenceye maruz kalışları öne çıkarılarak mağduriyet duygusu pekiştirilir:

12 Mart döneminin, belli başlı özelliklerinden biri, işkence sorunuydu. Olayın, kamuoyuna en çok çarpıcı gelen yanıydı bu. 12 Mart dönemiyle ilgili romanlara

baktığımızda, aynı sorunun orada da en belirleyici işleve sahip olduğunu görüyoruz. Yani, işkence, 12 Mart'ın hem kamuoyunca algılanmasında, hem de romancılarımızın sorunu ele alırken, temel öge oluyor. Bu, ilginç bir yakınlık¹⁶²

Akengin'in romanlarında tutukluluk koşullarını ya da işkenceleri serimlemeye dönük bir yaklaşım görülmez. Cezaevi, dönemin anaforuna bilinçsizce kapılan devrimcilerin ya da devletin süreci yanlış okumasının mağduru milliyetçilerin geçici durağıdır. Bununla birlikte özellikle son iki romanı “Aşka Verilmiş Muhtıra” ve “Karıncı Düşü”nde devletin değil fakat idareyi elinde bulunduran ya da yönetmeye aday siyasi erkin keskin bir eleştiriye tabi tutulduğuna şahit olunur. “Aşka Verilmiş Muhtıra”nın Akengin'in TRT Yayın Değerlendirme Müdürlüğünden emekli oluşundan iki yıl önce, “Karıncı Düşü”nün ise 2016'da yayımlandığını hatırladığımızda memuriyetin kısıtlayıcılığından sıyrılan Akengin'in içerik ve üslupta daha özgür bir vadiye kaydığını söyleyebiliriz. Ancak fikir kaygısının öncelenmesi, karakterlerin yaşam tecrübeleri yoluyla oluşturulmuş bir estetik duyuşa ulaşmayı çoğunlukla güçleştirir.

Akengin'de politik ve ideolojik atmosfer yanında bireyin yaşamı ve toplumsal durum da romanlarının muhtevasını oluşturur. Ana karakterler; mazilerine, maruz kaldıkları toplum düzenine rağmen hâlde tutunma çabası içindedir. Romanlarında ekseriyetle karakterlerin gençlik ya da olgunluk dönemlerine yoğunlaşan Akengin, umut edilen ile gerçeklik arasındaki makasın mahiyetine göre anlatısının duygusal boyutunu şekillendirir. Bu kıstasla romanlarına yaklaştığımızda, çocuk ve genç okuyucuları öncelediği “Özlem Yokuşları” ve “Oğuz Dede” romanları dışında, hayal kırıklıkları içinde bocalayan, umduğu yaşamı inşa edemeyen karakterlerin hüznü dünyasıyla karşılaşırız. Yaşamı neşeden hüzne evrilen bu karakterler Akengin'in şiirinde başat olan hüznü dokuyla da uyumludur. Bu uyum kendisinde şiirler bulduğu bir dünyayı romanın imkânlarında ortaya koymayı amaçlayan Akengin'in roman anlayışıyla da koşuttur: “İşte, ben romanla, o şiir dünyasının resmini çekmek istiyorum. Şiir veren dünyayı, kendi gözlerimle, kendi anlayışım ile tespit etmek istiyorum. Roman yazmak benim için bu...”¹⁶³

¹⁶² Murat Belge, “12 Mart Romanlarına Genel Bir Bakış”, *Birikim*, Sayı 12, Şubat 1976, s. 8.

¹⁶³ M. Sarıtaş, S. Kaplan, “Yahya Akengin: Şair Feveran Eden İnsandır”, s. 18.

Romanlarındaki hüznü, kederli karakterlerin hayallerinin akâmete uğramasında gençlik dönemlerinde yaşadıkları aşk hüsrânı yanında taşralı oluşları, hayatın yeni kabullerine uyum sağlamakta zorlanışları da etkili olur. Ayrılıkla neticelenen aşk izleğinin derinleştirildiği romanlarda, yaşanan değil bitmiş bir aşkın hüznü egemendir. Anlatıda belirleyici bir unsura dönüşen aşk hüsrânı, karakterlerin gittikçe kendi kabuğuna çekilmesine yol açar. Hayal âleminde mazinin o mesut anlarına dönerek dinginlik bulan bu karakterler kendilerini olgunlaştırdığı kabulü içinde aşk acısını bir kazanım olarak görmeye başlarlar. Ayrılık acısının hüznü, olgunlaştırıcılığı sonrası dış dünyaya yöneldiklerinde ise çürümeye yüz tutmuş bir yaşam gözlemlerler.

Akengin'in şiirlerinde de izlerine rastladığımız modern insanın yaşam, beklenti ve arzularına dönük bu eleştiriler, kimliği oluşturucu değerlere özlem, romanlarında da karşımıza çıkar. 1980'lerde Soğuk Savaş baskısının tavsayışı, ideolojik çekişmelerin anlamını yitirmesiyle yeni ekonomi-politik açılımların özgürlük ve gelecek vaadinin halk nezdinde kolayca kabul görmesi bunda etkili olur. Moran'a göre bu hızlı değişim, yazarlar açısından yeni bir tavır alış ve arayışı tetikler: "... 12 Eylül darbesinden sonra yazarın toplumsal sorunlara eğilmesi güçleşmişti. Dış dünyayı, toplumu yansıtmak ve bunun için gerçekçi yöntemi kullanmak artık yazarları fazla ilgilendirmiyordu."¹⁶⁴

Akengin'in, 1981'den 1990'a kadar yayımladığı dört romanında da -Özlem Yokuşları, Dönüş Acıları, Yaralı Dağlar, Oğuz Dede- ideolojik, politik ve toplumsal sorunları çözmenin olanaklarını aradığı görülür. Bu anlatılarda ulusun mazisinde yer alan zorlu mücadele ve savaşlar; ideolojik ve politik meselelerin onarıcısı işlevi görür. Karakterlerin tarihe olan ilgileri ya da Osmanlı'nın son yüzyılına değin uzanan aile geçmişleriyle mazi; her türlü aşırılıkları ulusal geçmiş, değer ve inançlarda yumuşatarak ortak bir zeminde buluşmayı imler.

Sonraki romanlarında da kendisini gösteren mazinin tecrübesini bugüne taşıma çabası; ideolojik ve politik kutuplaşmaların bir sebebi olarak yayılmacı Batı imajını da öne çıkarır. Daha ziyade emperyalist yanıyla şemalaştırdığı Batı'nın özgür, hümanist söylemine eleştiriler getirir. Öteden beri coğrafyamız üzerinde emelleri olduğu ve

¹⁶⁴ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III: Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya**, (Haz. N. Aksoy, O. Berk), İletişim Yay., (2. Baskı), İstanbul, 1994, s. 53.

ülkede hizipleşmeye yol açacağı düşüncesiyle Batı kaynaklı politik, ideolojik ve içtimai her tür değişime kuşkuyla yaklaşır. Bunun karşısında ise Doğu'ya özgü değerler manzumesine işaret ederek iç dinamiklerle varılacak bir değişimi sağlıklı bulur.

Batı'nın olumsuzlanması yanında toplumsal yaşama dönük eleştiri de Akengin'in romanlarının odağında yer alır. İdeolojik ve politik tartışmaların büyük ölçüde uzağında seyreden ve bireyin iç dünyasına odaklanan “Yaralı Dağlar” ve “Sarkaç”ta toplumsal hayattaki çözümler vurgulanır. Esasında “Özlem Yokuşları”, “Dönüş Acıları” ve Oğuz Dede” romanlarında da toplumsal hayatı resmeden Akengin’de gelenek ve kültürün belirleyiciliğinde ilerleyen taşra yaşamına dönük olumsuz bir bakış görülmez; taşradaki olumsuzluklar daha ziyade kişisel zaaf, eksiklik ve hırsla ilişkilendirilir. Taşra yaşamını kendi kültür ve inanç evreni içinde uyumlu bir bütün olarak resmeden Akengin’e göre solun; taşra ve insanını ele alış biçimi dıştan ve yapay bir bakıştır:

Köyün ve halkın edebiyatını yaptıklarını iddia eden solcu yazarlar, o köyü ve halkı ne kadar tanıyor ve anlıyorlardı? O köylünün ve halkın bir inanç dünyası bir kültürü vardı. Bazı bozulmalar ve hurafelere bakarak onun o yanını reddetmekle, inkâr etmekle horlamakla işe girişen sol edebiyatçı, misyonu olması gereken aydınlatma yönünden, tersine bir etki yaratmakla kalmıştır. Çünkü o köylüye, o halka yabancılaşmıştı¹⁶⁵

Akengin’in yukarıda işaret ettiği taşradaki “bozulma” ya da “hurafeler” romanlarında olumsuz tiplere hasredilerek toplumsal dokuda eritilir. Buna karşın modern yaşam pratikleriyle kent; sosyal doku ve ahlâkî değerleri aşındıran, hırs, kazanç, menfaat gibi bireysel zaafı tabana yayan ve çürümeyi olağanlaştıran bir imgedir.

Ona göre köy inziva, kasaba can sıkıntısı, hayatla hesaplaşmanın mekânı şehir ise mahşer”dir.¹⁶⁶ Yaşamıyla da koşutluk oluşturan bu bakışın izdüşümünü taşradan kente gelen roman karakterlerinin hayata tutunma çabasında da görürüz. Türlü hayaller eşliğinde kente gelen karakterler bu değişime ayak uydurmaya, tutunmaya çalışırlar. Ancak kentteki hayaller gerçekleşmediğinde sıra özlemi kabarır ve sılıya dönüş arzusu içten içe büyür. Kent insanı türlü çıkarlar uğruna değerleri askıya alırken bu düzene

¹⁶⁵ Yahya Akengin, “Yabancılaşma ve Sol Edebiyat”, **Bizim Külliye**, Sayı 24, Haziran-Temmuz-Ağustos 2005, s. 13.

¹⁶⁶ Yahya Akengin, “Şehir Mahşerinde Hesaplaşmalar”, **Bizim Külliye**, Sayı 32, Haziran-Temmuz-Ağustos 2007, s. 14.

kendisini kaptırmayanlar yalnızlığa mahkûm edilir. “Yaralı Dağlar”da kent yaşamının yozlaşan ilişkiler ağına getirilen eleştiri; “Sarkaç”ta taşranın değerlerini kente karşı koruma çabası; “Dönüş Acıları”nda kentin kaosuna karşı taşranın ideolojilerden ırak, dingin dünyasına yaslanmış nihai olarak bir sükûnet bulamamış insanların arayışlarını yansıtır. Bu bağlamda bu romanlarda “tecrübesizlikten tecrübeliliğe, cehaletten mutluluğundan hayatın gerçeklerini kabul edecek olgunluk seviyesine geçiş sürecini hikâye ede”¹⁶⁷ bir anlatı şemasıyla karşılaşıldığını söylemek mümkündür. Hayat tecrübeleriyle yaşama, politik ve ideolojik gelişmelere daha duyarlı hâle gelen bu karakterler, bireysel ve toplumsal trajedinin katışıklığında bir hayat sürmenin yükü altında kalırlar.

Akengin’in romanlarında Türkiye’nin politik, ideolojik ve toplumsal değişim ve eşiklerine odaklanması anlatıcının konumlanışını da etkileyen bir ögeye dönüşür. Anlatının savını bir zemine oturtma çabası, anlatıcının öne çıkmasına ve karakterlerin varoluş sürecinin derinleştirilmesinin çoğu kez geri planda kalmasına yol açar. Esasında romanlarının ilk bölümleri karakterlerin iç dünyasına yoğunlaşan bir çizgiyi takip eder ancak vaka halkaları eklendikçe karakterlerin yerini anlatıcının aktarımlarının baskın olduğu bir anlatıyla karşılaşılır. Bunu kırmak için diyaloglara yer verilse de karakterlerin iç dünyasından uzaklaşılmasından ötürü diyaloglar beklenen etkiyi yaratmaz. Ben anlatıcıyı tercih ettiği tek romanı “Sarkaç”ın hatıratan oluşması ise karakterin iç dünyasına derinlikli inme ve karakter ile okuyucu arasındaki bağın güçlendirme imkânı verir. “Sarkaç” dışındaki romanlarında ise okuyucu ile karakterler arasında anlatıcı bariyeri yoğun bir şekilde kendisini gösterir. Tezi önceliğine aldığı son iki romanı “Aşka Verilmiş Muhtıra” ve “Karınca Düşü”nde ise anlatının bütününe bu bariyerin yayıldığı görülür.

2.4. Öykücülüğü

Akengin, ikinci romanını yayımladığı ve dikkatlerin romancılığı üzerine çevrildiği bir dönemde, Boğaziçi dergisine 1985’te verdiği mülakatta romana yönelişini açıklarken şiirleştirdiği dünyayı romanın imkânlarında ortaya koymak

¹⁶⁷ Philip Stevick, **Roman Teorisi**, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., (4. Baskı), Ankara, 2017, s. 20.

istediğini belirtir. Mülakatta “kısa hikâye ile şiir arasında çok yakın akrabalık” bulunduğuna dikkat çeken Akengin, geçmişte öyküler yazdığını¹⁶⁸ ancak tercihini romandan yana kullandığını aktarır.¹⁶⁹

Bu mülakattan yaklaşık 30 yıl sonra 2017’de Akengin’in beş öykü ve bir şiirden oluşan “Beş Hikâye Bir Destan” kitabını yayımladığını görürüz.¹⁷⁰ Bu kitapta yer alan beş öyküden sonra “Korona Günlükleri”¹⁷¹ ve “Bestekâr”¹⁷² yazan Akengin’in yedi öykülük bir hacme ulaştığını görürüz.

Bir tür olarak öyküyü ele aldığı son dönem yazısında panoramik bir çerçeve ile türün edebiyatımızdaki seyrini özetleyen Akengin, “görünenlerin görünmezliklerini ortaya çıkarma sanatı” olarak tanımladığı öykünün; dili, şiire yakınlığı ve mesajı üzerinde yoğunlaşır. Genel yaklaşımın aksine roman tecrübesinden sonra öyküye yönelmesi ise ona göre kendisi açısından yerinde ve faydalı bir tercihtir.¹⁷³

Esasen Akengin’in romandan öyküye yönelimi romana ilişkin kimi tercihleri öyküde sürdürmesine yol açmış görünmektedir. Dil, anlatım ve içerik bağlamında romanın “hantal”lığının uzağında konumlandığı ve bu yüzden daha ziyade şiirle irtibatlandığı öykü anlayışını her ne kadar hayata geçirmek istese de öykülerinde özellikle vaka halkaları, maziye matuf yaşantı ve çoklu karakter inşa etme çabasıyla romana özgü atmosferden kaçın(a)madığını söyleyebiliriz.

Akengin’in romanlarında çerçeve anlatı halinde aktarılan geçmiş; karakterlerin haldeki yaşamlarını belirleyici bir unsurdur. Romanın hacmi ve yapısı düşünüldüğünde anlatıyı güçlendirici öğeye dönüşen bu çerçeve anlatılar, Akengin’in öykülerinde anlatının ve anlatıya konu karakter(ler)in şimdinden belirgin ölçüde uzaklaşmaya sebebiyet verir. “Hünkâr Nine”de Rıza’nın ninesinin savaş yıllarında yaşadıkları, “Mavi Mezar”da Kadri’nin çocukluğunda tanık olduğu kız kaçırma hadisesi, “Gün Batımında Ressam”, “Selami’nin Aynaları” ve “Altınkapı” öykülerinde karakterlerin gençlik dönemlerinde ayrılıkla neticelenen aşk maceraları birer çerçeve anlatı halinde derinleştirilir. Bu aşamada çerçeve anlatılarda okur; vaka

¹⁶⁸ Akengin, kendisiyle yaptığımız görüşmede bu dönemde yazdığı öykülerin mevcut olmadığını belirtmiştir. (Ags.)

¹⁶⁹ S. Sarıtaş, Muhammed-Kaplan, 1985, “Yahya Akengin: Şair Fevran Eden İnsandır”, **Boğaziçi**, Sayı 35, s. 18.

¹⁷⁰ Yahya Akengin, **Beş Hikaye Bir Destan**, Akçağ Yay., Ankara, 2017.

¹⁷¹ Yahya Akengin, “Korona Günlükleri”, **Bizim Külliye**, Sayı 85, Eylül-Ekim-Kasım 2020, s. 54-61.

¹⁷² Akengin’in “Bestekâr” öyküsü henüz yayımlanmamış, metne yazarla yapılan görüşmeyle ulaşılmıştır.

¹⁷³ Yahya Akengin, “Hikâye’nin Hikâyesi”, **Bizim Külliye**, Sayı 86, Aralık-Ocak-Şubat 2020-21, s. 26-7.

zamanı ve karakterin şimdinden ziyade mazinin içine çekildikçe anlatıya esas “şimdi” etkisini yitirir.

Çerçeve anlatının öykülerdeki baskınlığı yanında Akengin’in birden fazla karakteri derinleştirme çabasında olduğu da görülür. İlk öyküsü¹⁷⁴ “Hünkâr Nine”de anlatının odağa aldığı karakterin Rıza mı yoksa Saim mi olduğu konusunda muğlaklık dikkat çeker. “Mavi Mezar”da odağa önce Gazeteci Yurdal alınır ancak ilerleyen pasajlarda evine konuk olduğu Kadri’nin dünyası öne çıkar. “Korona Günlükleri”nde Feridun odak karakter olarak çizilse de arkadaşı Refik’in yaşamı da anlatının önemli bir parçası haline gelir. Keza “Bestekâr”da anlatı sanatkârlar geçidi halini aldıkça odak karakter Hilmi’nin yer yer geri plana düştüğü görülür. Buna karşın “Gün Batımında Ressam”da odak karakter Raci’yi merkeze alan anlatı, öyküye özgü yoğunlaşmaya olanak verir. Bunda vaka zamanının günleri hatta ayları kapsayacak ölçüde geniş tutulduğu diğer öykülerin aksine “Gün Batımında Ressam”da kısa bir zaman dilimine odaklanması etkili olur. Buna karşın öykülerin ekseriyetle andan değil anlardan hareketle inşa edilmesi, anlatılara devinim kazandırmakla birlikte, anın karakterde yarattığı duyguyu sınırlı bir düzeyde yansıtmaya yol açar. Bu yüzden, öyküye “sürekli akış hali”, “akışta görülmeyenleri görmek, duyulmayanları duymak”¹⁷⁵ olarak yaklaşan Akengin’in, öykülerinde eylemin akışına yaslanmış bir evrenle karşılaşırız. Öykülerdeki anlatıcı ve bakış açısı tercihi ise bu devinimi tetikleyen diğer bir unsurdur. İç gözlem yoluyla karakterlerin zihnini aktarma yolunu seçen anlatıcı, ekseriyetle zaman ifadeleriyle bu geçişleri hızlandırır:

Günler, aylar akıp gidiyordu. Bu arada Kadri Bey’in konuşmaları ve anlattıkları Yurdal için bir hazine kıymetindeydi. Dinlediklerini içinden tahlil ediyordu.

Baharın bütün çekiciliği ile köyün dağlarını ve gölün kıyılarını sarıp sarmaladığı bir gün, Yurdal tek başına barajın etrafında gezinmeye başlamıştı¹⁷⁶

Günün birinde kızı Dürdane Hanım’la eski nişanlısı Nihayet Hanım’ın ziyaretleri çakışmış oluyordu. Şakir Bey tanıştırdı.

(...)

¹⁷⁴ Akengin öykülerini yazılış önceliğine göre şu şekilde sıralar: “Hünkâr Nine”, “Selami’nin Aynaları”, “Gün Batımında Ressam”, “Mavi Mezar”, “Altınkapı”, “Korona Günlükleri” ve “Bestekâr”. (Ags.)

¹⁷⁵ Yahya Akengin, “Hikâye’nin Hikâyesi”, **Bizim Külliye**, Sayı 86, Aralık-Ocak-Şubat 2020-21, s. 7.

¹⁷⁶ Yahya Akengin, **Beş Hikaye Bir Destan**, Akçağ Yay., Ankara, 2017, s. 33.

Yaz bitmek üzereydi¹⁷⁷

Emekliliğine yakın zamanlarda bir davet aldı.

(...)

Akçay günleri renkli ve şenlikliydi. **Bir akşam** mehtapta tekne gezisine çıkıldı,

Hilmi Emin de katılıyordu¹⁷⁸

Vaka zamanındaki bu sıçramalar yanında karakterlerin dünü, bugünü ve yarınına ilişkin her tür bilgiye sahip hâkim anlatıcı birçok ögeyi aktarma çabasındadır. Bu durum okurun anlatı karakterleri ile yakınlaşmasını çoğu zaman güçleştirir. Bu mesafe, diyaloglarla azaltılmaya çalışılsa da nihâi olarak anlatıcının öne çıktığı bir anlatıyla karşılaşılır.

Yukarıda işaret edildiği üzere öykünün sınırlayıcılığına rağmen çerçeve anlatıların öne çıkışı, vaka halkalarına yaslanmış, karakter çeşitliliği ve anlatıcının konumlandırılışı itibariyle Akengin'in geniş bir evreni anda bütünlüğe kavuşturma çabasında olduğu görülür. Bunda roman tecrübesinin etkisi yanında öykülerinin son dönem ürünleri olmasının da etkili olduğunu düşünmekteyiz.

Son dönemde öyküye yönelen Akengin'in karakterlerini kendisi gibi hayatının olgunluk, yaşlılık döneminde olan bir çevreden seçtiğini görürüz. Bu karakterlerin ya kendileri ya da arkadaşları torun sahibi, emekli, emekliliğin eşiğinde yahut iş hayatının son demlerindedir. Karakterlerin hayat muhasebesi, dînî-felsefî eğilimi, fizikötesi âleme yoğunlaşması, çocukluk ve gençlik çağlarını yeniden kritik etme eğilimleri yaşlılık psikolojisinin sonucudur. Bununla birlikte yaşlılık, kabullenilen bir gerçeklik olması yanında ondan kazanım elde etme, yeni amaçlara yönelme anlamı da taşır. "Hünkâr Nine"de Saim, film senaryosu üzerinde çalışır. "Gün Batımında Ressam"da Raci, sonbahar tabloları yapmak için Antalya'ya gider. "Mavi Mezar"da Yurdal, ülkede temiz bir siyaseti ikâme etmek çabasındadır. "Selami'nin Aynaları"nda Selami, şiirle iç içedir. "Altınkapı"da Şakir, anılarını yazmak için huzurevinin sükûnetini tercih eder. "Korona Günlükleri"nde Muteahhit Feridun, kazanç hırsıyla hareket ettiği yaşamını bırakıp insanlara kucak açar, apartman dikmeyi planladığı arsayı çiftliğe dönüştürür. "Bestekâr"da Hilmi, sanat çevresinde bütün dikkatleri üzerine çekecek besteyi yapmak emelindedir.

¹⁷⁷ Yahya Akengin, **Beş Hikaye Bir Destan**, Akçağ Yay., Ankara, 2017, s. 49-50.

¹⁷⁸ Bu pasaj Akengin'in son dönem öyküsü "Bestekâr"dan alıntılanmıştır. Ancak öykü henüz yayımlanmamıştır.

Yaşlılığa rağmen yaşamlarını anlamlı kılma çabasındaki bu karakterlerin maziye algılayışlarında da kimi benzerlikler göze çarpar. Aşk hüsrânı yaşamış erkek karakterler için gençlik macerasının hatırası hâlâ canlıdır. Mazideki bu aşkı sarı saçlı sevgili ortak bir imajdır. “Hünkâr Nine”de “şöminedeki alevler” Rıza’ya liseli aşkını hatırlatır, Saim’in eski aşkının torununun “saçları altın” sarısıdır. “Gün Batımında Ressam”da Raci’nin eski aşkı “sarışın”dır. “Bestekâr”da Hilmi’nin eski aşkı Hande’nin saçları “ay sarısı”dır.

Karakterlerin çocukluk dönemlerine ilişkin saptamalarda ise özellikle “Mavi Mezar” ve “Altınkapı”da benzer bir duyarlılık görülür. “Mavi Mezar”da Kadri, “Altınkapı”da Şakir, çocukluk çağlarıyla aynı dönemde ülke ve dünya gündemini sarsan olayların izini sürer. Çocukluğu köyde geçen bu iki karakter de dış dünyadan bağımsız bir halde kendi sorun ve meşguliyetleri ile oyalanan taşranın dar evreninde büyümüştür. Onları şaşırtan ise çocukluğun daracık evreninde dış dünyadan yalıtılmış yaşamın mutluluğudur. “Mavi Mezar”da Kadri şöyle der: “Bazen düşünürüm ki çocukluk belki de çok şeylerden habersiz olmanın mutluluğudur. Belki köylülük de biraz böyle...”¹⁷⁹

Hâldeki sorunlar yumağı ve kaygıdan azade çocukluğun romantik dünyasına yönelik bu kaçış, Akengin’in şiirinde de işlenir. Ancak roman ve şiirlerinde çocukluk ve gençlik yıllarına akışta şimdinin hüznü hâkimken öykülerinde, yaşamı büyük ölçüde konforlu karakterlerin yaşlılığın etkisiyle maziye hatırlayışları etkindir. Bu yüzden Akengin’in son dönem eserleri olması bakımından öykülerinde yazıklaşma, şikâyet ve hüznün dokusunun önceye kıyasla durulduğunu söylemek mümkündür.

Öykülerde maziye matuf diğer bir izlek olan aşk; Akengin’in şiir, tiyatro ve romanlarıyla da uyumlu bir içerikle karşımıza çıkar. Aşk, ayrılık, ayrılıkta onurlu tavır, mantık evliliği, eski aşkını unutamamak, aşk hatırasına sığınmak, onu yüceltmek Akengin’in anlatılarının karakterini oluşturur. Ancak öyküleri bağlamında aşk hüsrânının diğer türlerde olduğu ölçüde karakterlerde dramatik bir hal almadığını söylemeliyiz. Bunda türün izleği derinleştirmeye imkân vermemesi yanında Akengin’in yaşam serüveninde geldiği noktanın, olgunluk çağının da etkili olduğunu söyleyebiliriz. Aşk izleğinin şekillenmesinde Akengin’in gençlik serüvenlerinden izler bulmak da mümkündür. Öğrenciliği ve öğretmenliğinin ilk yıllarındaki yaşanmışlıklar

¹⁷⁹ Yahya Akengin, **Beş Hikâye Bir Destan**, Akçağ Yay., Ankara, 2017, s. 32.

eserlerindeki aşk izleğini besleyen kimi zaman yön veren bir etkiye sahip olmuştur. Ancak yukarıda da dile getirildiği üzere diğer eserlerine kıyasla öykülerinde hüznün dokusu aşk hüsrânından ziyade yaşlılık gerçeğinden beslenir.

Mazinin hatırası içinde oyalanmaya meyyal bu karakterler; meslek, iş, ilgi ve uğraşları itibariyle toplumun geneline kıyasla seçkin bir zümreyi temsil eder: “Hünkâr Nine”de Saim, senarist; “Gün Batımında Ressam”da Raci, ressam; “Mavi Mezar”da Yurdal gazeteci; “Selami’nin Aynaları”nda Selami, bir dönem yurtdışında yaşamış şiir heveslisi; “Altınkapı”da Şakir, emekli üniversite hocası; “Korona Günlükleri”nde Feridun, müteahhit; “Bestekâr”da Hilmi, bestekârdır. Meslek ve uğraşlarında önemli ilerlemeler kaydetmiş bu karakterlerin muhatapları ise seçkin iş ve uğraşı içindeki kişilerdir. Bu statü ve konfora rağmen karakterlerde yaştan getirdiği tecrübe ve birikim yoluyla şimdiyi yeniden inşa etme çabası ise güçlü bir arzudur. Bu inşa sadece kendi “sonbahar”larının analiziyle sınırlı değildir; toplumsal hayata dönük bir kaygıyı da içine alır.

Bu bağlamda Akengin’in öykülerinde hayatının sonbaharındaki bireylerin sönmeyen yaşam tutkusuna tanıklık edilir. Yaşlılıklarına rağmen anlatı ve karakterine devinim kazandıran da bu tutkudur. Bazı karakterlerde beliren yalnız kalma arzusu ise temelde bu tutkudan beslenir. Böylece yaşlılık; bir vazgeçiş, razı oluş değil yeni değer, uğraşı ve amaçlar etrafında bir yaşam olarak betimlenir. Karakterlerin mazi, şimdi ve geleceğe matuf duyarlılıklarında ise düşünce ve duygunun uyumu amaçlanır. Bu yüzden öykülerin, hırs ve isyanı değil yaşamı ve onun gerçekliğini olduğu gibi kabullenmeyi vurguladığını söylemek mümkündür.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

III. ESERLERİ

3.1. Şiirleri

3.1.1. İstesen

1969'da yayımlanan “İstesen”¹⁸⁰ 31 şiirden oluşan Akengin'in ilk şiir kitabıdır. Bu kitaptaki şiirlerden *Duyuyor musun*, *Gece ve Gönüm*, *İstesen* ve *Çocuklar* 1967 öncesinde; diğer 27 şiir ise 1967-1969 arası dönemde yazılmıştır. Kitap henüz yayımlanmamışken, önce *Gelinlik*¹⁸¹ şiiri daha sonra sırasıyla *Bu Yalnızlığım*¹⁸², *Solmasaydı*¹⁸³, *Kahkaha*¹⁸⁴, *Damarlarımdaki Şarkı*¹⁸⁵ Hisar'da yer alır. Yine Eskişehir'de çıkan Emre dergisinde *Duyuyor musun*¹⁸⁶ şiiri ve *Güfteler*¹⁸⁷ başlığı altında *Şimdi*, *Gece ve Gönüm* ve *Mahcup Kız* şiirleri yayımlanır.

Akengin, kitaptaki 31 şiirden 3'ünü Erzurum'da, 1'ini Zonguldak Eflani'de, 27'sini ise Afyon Sultandağı'nda iken yazar. Erzurum'da öğrencilik yıllarında yazdığı ve kitaba ismini veren *İstesen* şiirinin lirik, melankolik havası kitabın genel yönsemesini verir. Kitabın odağını Erzurum oluşturur. Şair; mekân değiştirmiş olsa da aşk, ayrılık ve hüznleriyle Erzurum onu besleyen ana izlek olmayı sürdürür.

Şiirlerde hâkim duygunun kitap kapağına da yansıdığı görülür. Sahilde insanın düşünceli hali, yelkenli, deniz ve ufuk gençlik tecrübesinin trajikliğinden çıkmak isteyen ama buna güç yetiremeyen bir öznenin dünyasıyla uyumludur. Kaçmak isteyişi geçmiş unutmaya arzusundan, kalmayı yeğlemesi ise geçmişin trajedileriyle oyalanma kolaycılığından kaynaklanır. O, ne karada ne de denizdedir; ikisi arasında kalmaya zorlanmış genç bir şair olarak ârâfta oyalanır. Gideceği bir yer yoktur. Olası yolculukta varacağı yerde bir bekleyeninin olmadığına da farkındadır. Bir şair/kaptan olarak ne yaşamın keşmekeşine dönmeye ne de ötelerde yeni bir yaşam inşa etmeye güç yetirir.

¹⁸⁰ Bu çalışmamızda şu baskıdan yararlanılacaktır: Yahya Akengin, *İstesen*, Ayyıldız Matbaası, Ankara, 1969.

¹⁸¹ Akengin'in şiir kitaplarında yer alan şiirlerin kitabın basıldığı tarihten önce süreli yayınlarda yer alması durumunda süreli yayının künyesi verilmiştir. Örneğin 1969'da çıkan “İstesen” kitabında yer alan *Gelinlik* şiiri daha önceki bir tarihte Hisar'da yayımlandığı için süreli yayım esas alınmıştır. Yahya Akengin, “Gelinlik”, *Hisar*, Sayı: 57, Eylül 1968, s. 23.

¹⁸² Y. Akengin, “*Bu Yalnızlığım*”, s. 23.

¹⁸³ Y. Akengin, “*Solmasaydı*”, s. 24.

¹⁸⁴ Y. Akengin, “*Kahkaha*”, s. 7.

¹⁸⁵ Y. Akengin, “*Damarlarımdaki Şarkı*”, s. 15.

¹⁸⁶ Yahya Akengin, “Duyuyor musun”, *Emre*, Sayı 54, Ekim 1968, s. 10.

¹⁸⁷ Yahya Akengin, “Güfteler”, *Emre*, Sayı 56, Aralık 1968, s. 18.

Kitabın adındaki “İstesen”de dahi kendi dışındakinden/ötekinden/aşkından umarak şekillenecek bir yaşam tasavvuru ile edilgen bir ruhun serencamı dile getirilir. *Bu Yalnızlığım*’da “Öyle boş öylesine anlamsız ki/Bir geleni yokken beklemek.”¹⁸⁸ diyerek çıkmazını açık eder. *Sensizliğimle*’de yaşama yeniden başlamanın imkânlarını zorlar: “Ne yazık ki birden fazla değil insanların doğuşu”¹⁸⁹

Kitaba ismini veren *İstesen* şiirinde “İstesen”le sağlanan uyağın bir sonraki bentte yerini “yok”a bırakması tesadüfî değildir. Bu boşluk/ârâf, yaşama karışmak/karaya dönmek, yeni bir yaşam inşa etmek/denize açılmak kudretini de “yok” etmiştir. Doğa, evren ve zaman ancak kendi beninin türlü duygulanımlarına yataklık etmekle kifâyet eder. Coşkuya, yaşamın dinginliğine sevk edecek yegâne güç aşktır. Yitirilmiş aşkın hüznü ise “Değmese de yaşamak için geldik dünyaya”¹⁹⁰ dedirtecek bir melankoliye sürüklemiştir.

Şiirlerindeki bu duyarlılığı dikkate aldığımızda Hisar ailesine katılma çabası içindeyken öncelikle İlhan Geçer’le irtibat kurması da anlamlı hâle gelir. Akengin’in Hisar dergisine dâhil oluşu 1968’de Geçer’le yaptığı görüşmeyle mümkün olur. Geçer’le görüşmeyi yeğlemesi sadece derginin yazı işleri müdürü olmasından değil mizaç ve şiir anlayışlarının benzerliğinden de kaynaklanır. Akengin’in hatıratlarında Hisar’la ilgili değerlendirmelerde Geçer’e özel bir vurgu yaptığını da görürüz. Mehmet Kaplan, “kendi halinde aşk şiirleri yazıyor” dediği İlhan Geçer’i “saadeti dışta değil içte” arayan bir şair olarak tanımlar.¹⁹¹ “İstesen” kitabına bakıldığında Akengin’in melankolisiyle Geçer’e yakın durduğunu görürüz. Nitekim Geçer’in *Melankoli* şiirinin ilk iki dizesine *Kahkaha* şiirinde yer veren Akengin, duygudaşlıklarına bir nazire yazmış gibidir. Bununla birlikte Akengin’in bu dönemde beğendiği şair ve şiirlere bakıldığında melankolik atmosfere yöneldiği görülür. Nitekim Faruk Nafiz Çamlıbel’in *Allahısmaırladık* şiirinin ilk iki dizesine yer verdiği *Git*¹⁹²te de aşk hüsrânının ardından sevgiliye sitemde bulunan aşığın melankolisi hâkimdir. Akengin’in bu eğilimi, kitabın sadece *Çoruh Destanı* ve *Sultandağları’nda Avcılar*

¹⁸⁸ Y. Akengin, “*Bu Yalnızlığım*”, s. 23.

¹⁸⁹ Y. Akengin, *İstesen*, s. 44.

¹⁹⁰ Y. Akengin, “*Kahkaha*”, s. 7.

¹⁹¹ Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri II Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Dergâh Yay., (26. Baskı), İstanbul, 2017, s. 476.

¹⁹² Akengin’in “İstesen”in oluştuğu süreçte kendisine yakın bulduğu şiirler arasında Cahit Külebi’nin “Hikâye” şiirini de öne çıkarır. Gerek İlhan Geçer gerek Faruk Nafiz gerekse de Cahit Külebi’den öne çıkardığı şiirlere bakıldığında Akengin’in aşk ve onun renklerine ama daha ziyade ayrılığın yarattığı gerilime yöneldiği görülür.

şiiirlerinde görülmez. İkinci şiirde ise avcılarının hoyrat ve vahşi dünyası karşısında son dizede “Öksüz doğmuş acımakla sevmek ne çâre” ile duyarlı yanı ağır basar.

Şu hâlde “İstesen”de, bir şiir dışında, aşkın türlü hallerinde gezinen ferdî bir duyarlılığın, sevdiğine kavuşamamış bir aşğın melankolisinin egemen olduğunu söyleyebiliriz.

Tüm bu hüznün altında esasında zamanı geriye alarak da olsa geçmişî yeniden yaşama iştiiyakında bir şiirsel söylem sezilir. Kendi içine kapanışı ve dış dünyaya yönelişinde bu sahip olma istenci itici bir güç haline dönüşür. “Sahip olmak” arzusu “hatırlama, geçmişî karıştıırma ve onun üzerine düşünme” yoluyla bireyde duygusallığa yol açar.¹⁹³ “İstesen”de yitik aşka, geçmişe, anılara bu derece dönüş temelde “sahip olmak” arzusunun dindirilemeyişinden kaynaklanır. Bu, yitirilen bir aşkın hüznüdür. Bu noktada Eliot’un şiirin birincil işlevini “haz vermek” olarak gören yaklaşımı¹⁹⁴ Akengin’de “ayrılık hüznünün hazzı”nı duyumsa(t)mak şeklinde belirir. Bu duyarlılık sonraki kitaplarda mevcudiyetini korumakla birlikte yeni kaygılarla zamanla “olmak”a¹⁹⁵ doğru giden bir şiirsel söyleme evrilecektir.

İlhan Geçer, Hisar’daki yazısında, “İstesen” için “gücünü azaltmaktan başka bir şeye yaramayan birkaç şiirini kitabına almasaydı daha iyi ederdi” değerlendirmesinde bulunur.¹⁹⁶ Dostları da kitap için erken olduğu konusunda telkinde bulunmuşlar ancak Akengin, kendi çabasıyla ilk kitabını yayımlamak tutkusundan vaz geçmemiştir. Buna karşın Akengin’in “İstesen”deki şiirlerini sonraki kitaplarına almadığını görürüz. Bu tercihte çevresinden gelen eleştiriler yanında kitabın; daha ziyade gençlik döneminin heyecan, kaygı ve melankolisini betimlemesi,¹⁹⁷ biçim ve

¹⁹³ Erich Fromm, **Sahip Olmak ya da Olmak**, (Çev. Aydın Arıtan), Say Yay., (8. Baskı), İstanbul, 2019, s. 164-5.

¹⁹⁴ T. S. Eliot, **Denemeler**, (Çev. Halit Çakır), Remzi Kitabevi, İstanbul 1998, s. 20.

¹⁹⁵ Burada “olmak”tan kastettiğimiz Erich Fromm’un açıklamasıyla “kişinin hiçbir şeye sahip olmadığı ve hiçbir şeye açlık duymadığı, tam tersine büyük bir sevinç içinde bütün yeteneklerini üretici bir biçimde kullanarak, dünya ile bir olduğu varoluş biçimi”dir. Bakınız: E. Fromm, **Sahip Olmak ya da Olmak**, s. 35.

¹⁹⁶ İ. Geçer, “**Yeni Yayınlar: İstesen**”, s. 26.

¹⁹⁷ Akengin’in *Duyuyor musun* şiirinin son bölümünde öğrencilik yıllarındaki aşkına siteminde kullandığı “Hocanım” ifadesi bu bakımdan dikkate değerdir:

“Yine mi zil çalıyor? Âh ziller
Sizinle başladı sizinle sustu bu diller..
Derse gireceksiniz gitmeliyim artık
-yolcu yolunda gerek-

Hatırlar mısın yine bu sesle ayrıldığımız
Duyuyor musun Hocanım Allahısmarladık.”

Bakınız: Y. Akengin, “**Duyuyor musun**”, s. 10.

biçimde arzu edilen seviyenin uzağında kalması; şairin yetiştiği, irtibatlı olduğu muhafazakâr çevrenin beklentilerine göre şekillenmiş olması etkili olur.¹⁹⁸

3.1.2. Akşamla Gelen

Akengin'in Hisar kadrosuna dâhil olduğu ilk yılların ürünü olan "Akşamla Gelen" 1973'te Hisar Yayınları'ndan çıkar.¹⁹⁹ Kitap yayımlandığında Akengin derginin yayın kurulunda yer almakta, Yeni Yayınlar köşesinde yazmaktadır. Kitapta yer alan 24 şiirden 15'i daha önce Hisar'ın sayfalarında yer alır. 1969-1973 yıllarında yazılan şiirleri kapsayan kitaptaki şiirlerin bir kısmı Sultandağı'nda diğerleri ise 1971'de yerleştiği Ankara'da kaleme alınır.

"Akşamla Gelen" bir önceki şiir kitabı "İstesen"le benzer tematik unsurlar barındırsa da temin kazandırıldığı derinlik bakımından farklılık arz eder. "İstesen"deki sevdiğini muhatap alan ve kadere direnme çabasındaki sitemkâr dil, "Akşamla Gelen"de aşkta ve yaşamın diğer unsurlarında daha ziyade kadere teslim olmuş görünür. *Buğulu Camlar Önünde, Yılbaşı Gecesi, Baharla Gelen, Bir Gün Daha, Çocuk, Olmadı* şiirlerinde kendisini kaderin avutuculuğuna bırakmış bir şiirsel özneye karşılaşılır. Bu şiirlerde, mazi ile şimdi arasındaki mesafe açıldığı nispette serzenişlerin, kişilerden uzaklaşarak yazgının bilinmezliğine yöneldiği görülür:

Dağıttı bahçeleri bir çırpıda kader
Kimine dikenler kimine güller düştü
Müjdeler sunarken sevgiliye cemreler
Benim gönlüme sararmış Eylül'ler düştü²⁰⁰

İlk kitapta yoğun olarak işlenen gerçeği kabul edemeyişin hezeyanlı halleri *Buğulu Camlar Önünde, Olmadı, Baharla Gelen* ve *Bunalım Durağı* şiirlerinde de kendisini hissettirse de 1970 sonrası şiirlerinde -özellikle Ankara'da yazdıklarında- sükûnet ve yazgıyı kabulleniş belirir:

Ömrün baharında bir dumanlı kış gibi

¹⁹⁸ Buna örnek teşkil etmesi bakımından "Meyhaneci" şiirinin yazılış süreci açıklanabilir. Şiirin ilk halinde son bent yoktur. Ancak Akengin, şiiri kitabına almayı tasarlarken muhafazakâr çevrenin etkisinde kalarak son bendi ekleme gereği duyar: "Meyhaneci" şiirini kitabıma almakta tereddüt yaşadım. Son bölümü tevîl niteliğinde ekledim ve böylece kitaba dâhil ettim. Bugün olsa yapmazdım." (Ags.)

¹⁹⁹ Bu çalışmamızda şu baskıdan yararlanılacaktır: Yahya Akengin, **Akşamla Gelen**, Hisar Yay., Ankara, 1973.

²⁰⁰ Y. Akengin, **Akşamla Gelen**, s. 27.

Doldurduk çilesini biz de aşkımızın²⁰¹

Bu kabulleniş mazinin dolayımalarında gezindiği çocukluk ve gençlik dönemlerine uzanan şiirlerinde daha gerçekçi bir bakışa ulaşmakla birlikte tahkiye ağırlıklı bir üsluba yaslanır.

Akengin’de şiirsel öznenin kendi dışına yönelişi bireysel ve toplumsal algı düzeyinde olmak üzere iki yönde ilerler. Yaşam tecrübesini ve insanî özü koruyan bir toplumsal yaşamı yüceltmekle birlikte çağın dayatmalarına mesafeli duruşu nedeniyle genel bir burukluğun, yeni bir memnuniyetsizliğin eşiğine gelir: “Beynimizi kemiren bir çağdayız artık”²⁰² Bu, iç huzursuzluğunu dış dünyanın atmosferinde dindiremeyen bir şairin bedbinliğidir. Yitirilen mazi, şairle toplumsal hayat arasındaki mesafeyi açmış, dış dünya gerçekliğine yabancı kalma şiirin izleği olmuştur:

Biraz çocukluğumuz, biraz gençliğimiz

Neden böyle çağdışı oldular²⁰³

Ancak o, kendisini konumlandığı yerin eminliği içinde, yozlaşan değer algıları ile yaygınlaşan zevk anlayışının karşısındadır.

Kitabına alacağı şiirleri genelde müzik eşliğinde akşamları yazdığını dile getiren Akengin’in kitaba “Akşamla Gelen” adını vermesi de bu açıdan dikkate değerdir.²⁰⁴ Günün son buluşuyla akşam; toplumsal hayatın “çirkinlik”lerinin örtüldüğü, bireyin iç dünyasına çekildiği bir zaman dilimidir. Bu yönüyle “mahdut ve kaba realiteyi gösteren gündüz”den²⁰⁵ kaçınıp akşama sığınan Haşim’i hatırlatan Akengin, akşamı hayallerle örülü çocukluk ve gençlik çağı sonrası bir durulma anına dönüştürür. Vücut bulmamış hayallerin hüznü akşamın sükûnetinde şiirleştirilir. Mizacını şekillendiren mazi gibi akşam da şiir veriminin alanına dönüşür: “Karanlığın en derin saatlerinde/Işıklı mısralara tuzak kurmuş avcıyım”²⁰⁶ Akşam; şiirine dâhil ettiği ufuk, güz, hüznün, hayal birer imaj olarak mazinin hülyasını, yükünü taşır.

Akengin’in 1971’de Sultandağı’ndan Ankara’ya gelişinin “Akşamla Gelen” kitabını iki bakımdan etkilediğini söyleyebiliriz. Bunlardan ilki samimi ilişkilerle örülü taşradan; ilişkilerin mesafeli olduğu, muhtıra izlerinin silinmediği başkente

²⁰¹ Y. Akengin, **Akşamla Gelen**, s. 26.

²⁰² Yahya Akengin, “Gel Gör Bizi Yunus Emre”, **Hisar**, Sayı 90, Haziran 1971, s. 9.

²⁰³ Yahya Akengin, “Çağdışı”, **Hisar**, Sayı 106, Ekim 1972, s. 22.

²⁰⁴ “Akşamla Gelen”i yayımlamaya karar verirken adı konusunda kararsızdım. Sonunda şiirleri genelde akşamları radyo dinlerken yazdığım için ‘Akşamla Gelen’de karar kıldım.” (Ags.)

²⁰⁵ Mehmet Kaplan, **Şiir Tahlilleri I Tanzimat’tan Cumhuriyete**, Dergâh Yay., (16. Baskı), İstanbul, 1998, s. 142.

²⁰⁶ Yahya Akengin, “Karanlığın Derin Saatlerinde”, **Hisar**, Sayı 93, Eylül 1971, s. 10.

gelişin yarattığı -Erzincan'a tayin istemeye yöneltecek derecede- zorlu süreçtir. Arzuladığı ortamı bulamamanın yarattığı bunalımlı ruh halinin etkisiyle bu dönem şiirlerinde şehre dönük bir öfke hâli hâkim olur.

İmrenme büyük şehrin cilvesine
Upuzun caddelere yüreğin sığmaz
Her hayalin ömrü burda bir günden az
Cömert ufuklara karşı pencerede kal
Yine bildiğin hülyalara dal
Kader değişir de gönül değişmez
Taşralı kız²⁰⁷

Bununla birlikte Akengin'in Sultandağı'nda yaşadığı döneme kıyasla Ankara'da Hisar ve çevresiyle yakın teması şiirinde yeni arayışlara da zemin hazırlar. Hisar ailesine dâhil oluşu derginin poetik anlayışına uygun ürünleri de beraberinde getirir ve ilk kitabında *Çoruh Destanı* ile sınırlı kalan millî duyarlılık, ikinci kitabıyla hacim kazanır. Bu bağlamda *Taşra Şairleri*, *Mevlâna Denizine Çağrı*, *Gel Gör Bizi Yunus Emre*, *Alparslan Yürekliyiz*, *Bir Şehitten Gelen Ses*, *Bar Başlarken* bu duyarlılığın işlendiği şiirler olarak yerini alır.

3.1.3. Çağ Sürgünü

Akengin, muhtıranın üzerinden altı ay geçmeden Eylül 1971'de taşındığı Ankara'da umduğu ortamı bulamamış; şehir ve popüler eğilim eleştirisini 1973'te çıkan "Akşamla Gelen"de kısmen işlemişti. Dört yıl sonra, 1977'de basılan ve 25 şiirden oluşan "Çağ Sürgünü"²⁰⁸ ise ülkedeki toplumsal, politik ve ideolojik gerilimin ivme kazandığı bir iklimde ortaya çıkar. İlhan Geçer, Hisar'ın Mayıs 1977 sayısındaki "Çağ Sürgünü" üzerine değerlendirmesinde dönemin kaotik ortamının uzağında duruşu nedeniyle Akengin'i takdir eder.²⁰⁹ Akengin'in "Çağ Sürgünü" kitabıyla ilgili Abdülkadir Hayber de 1977'teki yazısında dönemin psikolojik atmosferini aktararak Geçer'in tespitlerine yakın değerlendirmelerde bulunur.²¹⁰ Nitekim 1973-1977 yılları

²⁰⁷ Yahya Akengin, "Taşralı Kız", *Hisar*, Sayı 110 (185), Şubat 1973, s. 19.

²⁰⁸ Bu çalışmamızda şu baskıdan yararlanılacaktır: Yahya Akengin, *Çağ Sürgünü*, Hisar Yay., Ankara, 1977.

²⁰⁹ İlhan Geçer, "Çağ Sürgünü", *Hisar*, Sayı 161 (236), Mayıs 1977, s. 20-1.

²¹⁰ Abdülkadir Hayber, "Kitaplar: Çağ Sürgünü, Yahya Akengin", *Töre*, Sayı 72, Mayıs 1977, s. 40-2., Yazının girişi şu şekildedir: "Şiirin güç yazıldığı bir ortamdayız. Çağımız makinanın gürültüsüyle sarsılıyor. Bu gürültü insanın muhtaç olduğu huzur ve sükûna da yer bırakmadı. Oysa şiir, her geçen gün dünyamızdan biraz daha

arasında yazılan şiirleri içeren “Çağ Sürgünü” 1971 muhtırasıyla yaşanan kısa süreli travma ve sükûnetin yerini ideolojik ayrıştırma, kargaşa ve hareketliliğe bıraktığı; kimi şair ve yazarların proaktifleştiği; politik, ideolojik tavrın palazlandığı; bu süreci tasvip etmeyenlerin yok sayıldığı bir dönemde şekillenmiştir. Politik ve ideolojik hareketliliğin edebiyat mahfillerinde tırmandığı bir ortamda Akengin, kendisini çağdan/zamandan sürgün ederek daha ziyade yaşanan bu kaotik sürece dolaylı tepki koyar. Kitabın ilk sayfasında yer alan “Düşerim de gönülsüz çağlar dışına/Vermem gönlümü yılların akışına” dizeleri “Çağ Sürgünü”nün genel karakteristiğini yansıtır. Bu karakter üç şekilde tebarüz eder: çağa yabancılaşma, gurbet-sıla ikilemi ve aşk.

Kitabın ilk şiiri *Daha Kimselere Anlatmadım*’da yabancılaşma, aşk, gurbet ve sila kavramlarının aynı potada buluşturulduğu görülür. Önce saf çocukluk günlerinin düşlerine uzanılır: “Unutmadım, o kar aydınlığı düşlerimi/Nasıl doğar sarı yıldız mavi yıldız bilirim”²¹¹ Son dörtlükte ise Erzurum’daki aşkını anımsar.²¹² Mutlu yaşamışlıklara karşın çoğu kez düşleri akamete uğramıştır. Şiirde kullanılan “saklarım”, “damarlarımda”, “unutmadım”, “bilirim” sözcükleriyle hayal kırıklığının insanı kuşatışı imlenir. Şiirin başlığı ise iç dünyasını paylaşacak bir imkândan uzak oluşuna işaret eder. Onu memnuniyetsizliğe sevk eden realiteden kaçmanın yolu ise maziye sığınmaktır. Şiirlerinde hal/şimdi ekseriyetle mazinin tartışına vurulur ve kaybeden daima hal/şimdi olur.

Yazgısını yeniden inşa edememenin ıstırapıyla kendisini sılanın saf dünyasına atan Akengin, toplumsal dokuyu aşındıran gurbete/şehre ise olumsuz bakar. “Kör bir geçim uğruna” sılanın büyüdü dünyasını yitirmenin şaşkınlığı içindedir. Mağarasından/gurbetinden özgürlüğe/sılaya ekseriyetle “dağ, ırmak, cemre, yıldız, ufuk, şafak” imajlarıyla uzanır. Böylece İkaros’un kanatlanıp özgürlüğe yol alışında olduğu gibi dış dünyanın, çağın gerçekliğinden uzaklaşma imkânı bulur. Yıldızlarla

uzaklaşan sükûnetle şairin iç dünyasının kaynaşmasından doğar. Şiirin ömrü bu kaynaşmanın derecesine bağlıdır.

Şairin görünmediği, şiirin nesirden daha çok yavanlaşarak söz dizilerinden ibaret kaldığı, bayağı konuların tema olarak alındığı bir ortamda karşılaşıyoruz Çağ Sürgünü’yle.”

²¹¹ Yahya Akengin, “Daha Kimselere Anlatmadım”, *Hisar*, Sayı 122 (197), Şubat 1974, s. 5.

²¹² Akengin, son iki dizenin hikâyesini şöyle açıklar: “Daha Kimselere Anlatmadım”daki “Kar yağınca uzaklarda neden titrediğimi/Daha kimselere anlatmadım...” dizesini Çınarlı’ya okuyunca “Neyi, neden anlatmadın?” diye sormuştu. Yok, o kadarını sorma ağabey, dedim. Çünkü ben Erzurum’da kar altında paltosuz bir evin etrafında dolaşıp duruyorum, acaba pencereden sevdiğimi görebilir miyim, diye.” (Ags.)

sırdaştır ve gurbete hasredilen güneş onu teskin edememektedir: “Güneşlerle bitmiyecek özlemler içindeyim...”²¹³

Yıldızı sılaya, güneşi gurbete hasretmek Akengin’in bir önceki kitabı “Akşamla Gelen” düşünüldüğünde dikkate değerdir. Dışa dönüklüğü, sokağı, sosyal hareketliliği imleyen güneşe karşın akşam ve akşamla beliren yıldızlar; içe yönelişi, bireyselliği çağırıştırır. Güneşin batışıyla kabuğuna çekilen ve sükûnete evrilen dış dünya, yerini akşamın dinginliğinde yitik beldeye yolculuğa bırakır. Bu yolculukta ona eşlik eden güneş değil sılayla özdeşleştirdiği yıldızdır: “Gökte bir yıldız aradık söyleşmeye”²¹⁴

Sıla özlemi Akengin’in önceki iki kitabında da öne çıkan bir izlektir. Ancak şiirlerin tümünü Ankara’ya taşındıktan sonra yazdığı “Çağ Sürgünü” kitabı hayatın ritminin “daha yavaş, daha alışılmış ve daha düzenli şekilde ak”tığı²¹⁵ taşradan sonra şehre uyum sağlayamamış bir şair duyusuyla öncekilerden ayrılır. Sultandağı’nda kolayca kurulabilen samimi yakınlıkları Ankara’nın formel ilişkilerinde bulamayacağını görmek ve buna eklenen bahsettiğimiz kaotik atmosfer nedeniyle Hisar çevresi dışına açılmanın imkânsızlığı, dostluklar kurmanın güçlüğü, ilişkilerin özden yoksun oluşu Akengin’de şehre ve insanına yönelik olumsuz bir bakış doğurur:

Orda alevdendir gecenin yüreği

Burda insanların buzdan²¹⁶

Bu sıkıcı, soğuk ve tatsız Ankara tasavvurunun karşısında İstanbul ise sığındığı bir şehirdir: “Dindir İstanbul, avut beni diyeceğim...”²¹⁷ Akengin’in Ankara’ya geldikten sonra İstanbul’la ilgili yazdığı iki şiir de Hisar’da değil Türk Edebiyatı dergisinde yayımlanır. Bunun bir tesadüf değil tercih olma olasılığı bir yana bu iki şiirdeki İstanbul’u ele alıştaki değişim bize Akengin’in Ankara’daki ruh halinin ipuçlarını verir. 1972’de yayımlanan *Taşra Şairleri*²¹⁸ şiirinde İstanbul’un tarihi ve kültürel mirasına dışarıdan bir gözün bakışı hâkimdir. Şiirde geçen “sanırsız”, “duyduk”, “diyorlar” ifadelerinde olduğu gibi bu bakış, uzaktan ve romantik bir taşralı duyusudur. Son dizedeki “hayalin yeter bize uzakta dur” ifadesinde bu duyusu daha belirgin kılınır. 1974’te yayımlanan *Sana Gelirsem İstanbul*’da ise “kederim”,

²¹³ Yahya Akengin, “Şafak Nöbetçisi”, *Hisar*, Sayı 138 (213), Haziran 1975, s. 15.

²¹⁴ Yahya Akengin, “Yolumuz Aşka Doğru”, *Hisar*, Sayı 131 (206), Kasım 1974, s. 24.

²¹⁵ Georg Simmel, *Bireysellik ve Kültür*, (Çev. Tuncay Birkan), Metis Yay., İstanbul, 2009, s. 318.

²¹⁶ Y. Akengin, “Çağırır Uzaklar”, s. 17.

²¹⁷ Yahya Akengin, “Sana Gelirsem İstanbul”, *Türk Edebiyatı*, Sayı 25, Ocak 1974, s. 26.

²¹⁸ Y. Akengin, “*Taşra Şairleri*”, s. 23.

“hasretten”, “avut” sözcüklerinde olduğu üzere iç dünyasındaki kederli hal ile İstanbul’a yaklaşır. İki şiir arasında iki yıllık sürede Akengin’in İstanbul’la kurduğu şiirsel imgelemdeki bu değişiklik esasında Ankara’da yaşadıklarının bir neticesidir. O, her daim İstanbul’a özlem duymuş fakat Hisar için geldiği Ankara’da vazgeçiş ve fedakârlıklarının neticesini henüz görememiş, aksine bunalımlı bir sürecin içine düşmüştür.²¹⁹

Ankara ile bu sorunlu ilişki yaşadığı şehre ve nihayet çağa ilişkin eleştirel yaklaşımı tetiklemiştir. Bir mite dönüştürdüğü sılanın karşısında çağ, insanlığa “sözde uygarlık” vadetmekte, insanlar ise çağın dayatmalarını kolayca sahiplenmektedir.

Zindanları var, zincirleri var ama

Adına bunun uygarlık demişiz²²⁰

Şiirlerinde füze, zindan, zincir, uzay, gibi imajların yer edinişi; çağın, insanlığın ilerleyişini bilgi ve teknikteki kazanımlarla ifade etmeye çalışan anlayışa karşı olduğunu açıklamaya dönüktür. Bunların karşısında gönül, yürek, benlik gibi kavramlar toplum nezdinde irtifa kaybetmiş, değer yitimine uğramıştır. İnsanın doğa ile ilişkisini gittikçe koparıyor oluşu ise bu durumu hızlandırmaktadır. Bu bağlamda romanlarında eleştiri konusu edeceği yapılaşma ve onunla eşgüdümlü ilerleyen yozlaşma, “Çağ Sürgünü”nde yer yer eleştiriye tabi tutulsa da bu eleştirinin tabiata yönelerek verildiğini görürüz. Kendisi çağın yabancısıdır ve yitirilen özün hasreti içinde arayışını sürdürür ve bu erek için gerekirse kendisini çağın/insanların dışına atacak ve böylece sürgününü başlatacaktır.

Çağdan uzaklaşarak yöneldiği diğer bir izlek ise “hal”de özü yitirilmiş aşkın saf hâlini arama arzusudur. Ancak bu arayış, bir elde edişten ziyade anışın verdiği hazda yol alır. Modern çağla birlikte sâfiyetini kaybetmiş aşkı Emrah, Kerem, Mecnun, Ferhat, Karacaoğlan ve Köroğlu gibi âşık ve ozanlarla onarmak ister. *Şarkımızdı O Bizim, Oyun ve Fal*’da ise yitirdiği aşkın hüznüne yönelir. Bu bağlamda bahar; çocukluk ve ilk gençlik heyecan ve aşklarının doyumsuzluğunun; yaz ise durulmuş, kalender heveslerin imgesidir:

Baharı size verdim hatıralar

²¹⁹ Bu duygunun değişmediğini 1999’da Türk Edebiyatı dergisinde yayımlanan *Kıyıda* şiirinde tanık oluruz: “Tutmuşken yollarımı İstanbul’un hayali/Ankara Ovası’na Yıldırım hüznüyle çöktü akşam” Bakınız: Y. Akengin, “*Kıyıda*”, s. 10.

²²⁰ Yahya Akengin, “İnanmam Geldiğine Baharın”, *Hisar*, Sayı 124 (199), Nisan 1974, s. 27.

Temmuz dağlarına yağmur bekliyorum²²¹

Akengin, “Çağ Sürgünü”nde iç dünyasına yönelerek bir rahatlama, arınma, çıkış yakalama istenciyle mitolojik karakter İkaros’u andırır. İkaros’un mağaraya düşüşü ile Akengin’in Ankara gurbetine gelişi; İkaros’un kanat çırpıkça özgürlüğe kavuştuğu yanılsaması içinde yaşadığı esrıklilik ile Akengin’in sılaya, mutlu günlerine yönelerek bunalımlı halden uzaklaşması; kanatları eriyen İkaros’un denize çakılması ile Akengin’in çağın ve yaşamın gerçeklerine çarpması benzer döngülerdir.

3.1.4. Saatler ve Çehreler

1982’de yayımlanan “Saatler ve Çehreler”²²² 12 Eylül 1980 öncesi ve sonrasının sosyal, politik ve ideolojik ikliminde ortaya çıkar. Kitap çıkmadan önce 16 şiir Hisar’da, 6 şiir Türk Edebiyatı’nda, birer şiir ise Millî Kültür ve Töre dergilerinde daha önce yayımlanır. Hisar’ın 1980’de yayın hayatına son verişiyile özellikle Ahmet Kabaklı ile dostluğun da etkisiyle Akengin’in Türk Edebiyatı dergisine daha yakın durduğu görülür.

31 şiirden oluşan kitaba konulan önsöz niteliğindeki *Şiir Üzerine*²²³ başlıklı yazısında Akengin’in; şiirinin “hüzün, hasret ve büyük şehir bunalımı” etrafında şekillendiği yolundaki tespitlere savunmacı bir tavır takındığı görülür. Akengin, henüz okul sıralarındayken yazdığı şiir denemelerinde hüznün ağırlıklı dokusu nedeniyle hocasından gelen uyarıdan ders çıkardığını söylese de 1980’lere gelindiğinde hüznün şairi olarak anılmanın önüne geçemez. Kitabın giriş yazısında Ahmet Haşim örneğiyle hüznün kişiyi, şairi zayıf gösteren çağrışımını yok etme çabasıdır.

Şiirindeki hüznün dokusu esasında onun mizacı, yaşam tecrübesi ve felsefesiyle de örtüşen bir izlektir. “Saatler ve Çehreler”de hüznü yeni imgelerle zenginleştirilmekle birlikte yazısında yerleşik algıyı değiştirmeye çalıştığı görülür: “Hüzün de benim neş’emdir.”²²⁴ Esasen Akengin’in daha önceki şiirlerinde büyük ölçüde elem, eziklik, gariplik, içlenme ve kederi imleyen hüznün; “Saatler ve

²²¹ Y. Akengin, “Temmuz Dağlarına Yağmur Bekliyorum”, s. 7.

²²² Bu çalışmamızda şu baskıdan yararlanılacaktır: Yahya Akengin, *Saatler ve Çehreler*, Ocak Yay., Ankara, 1982.

²²³ Y. Akengin, *Saatler ve Çehreler*, s.3-6., Akengin’in “Saatler ve Çehreler” kitabının başında yer verdiği poetik yaklaşımıyla ilgili yazısı, 1 Mart 1980’de Yazarlar Birliği’nde yaptığı konuşmadır.

²²⁴ Y. Akengin, *Saatler ve Çehreler*, s.5.

Çehreler”de soyluluk, yiğitlik, dervişlik, gülüş, emanet imgeleri etrafında yeni boyutlar kazanır.

Dağ çiçeklerinde gülüşü vardı hüznün²²⁵

Bir sevgili hüznü yaşardı gülüşler²²⁶

Tükenirdi yiğit hüznülerde her yokuş²²⁷

Bunun yanında hüzne yol açan etmenlerde de yeni ögelere rastlanır. Sevdüğinden ve sıladan ayrı oluşun hüznüne dönemin toplumsal ve ideolojik kargaşasının yol açtığı yeis de eklenir. Ancak bu dönemle ilişkisini ideolojik bir kisve altında sert bir üslupla kurmaz. Kitabının başında yer alan yazısında; şiiri “makale gibi tebliğ vasıtası” gören, onu araçsallaştırıp toplumsal hayata maddeci felsefeyi yaymaya çalışan şairleri eleştirir. Nitekim Akengin’in şiiri açısından 1980 öncesinin kaosu ideolojik bir yaklaşımla işlenmez. Bu dönemi işlediği romanları için söylenemese de şiirinde bu kaotik ortama yönelik yaklaşımı ne ideolojik ne şematik ne de dar bir çerçevedendir; kaotik ortamın yarattığı toplumsal trajedinin hüznü içinde bir sükûnet arayışıdır.

Gurbet, sıla ve aşk temleri de önceki kitaplarında olduğu gibi gücünü hissettirmekle birlikte temin işlenişindeki yönsemeye bakıldığında farklılıklar göze çarpar. Bunda dönemin sosyal, politik ve ideolojik hareketliliğini yaşayan bir Akengin tecrübesinin de etkisi vardır. “Çağ Sürgünü”ndeki ferdî kaçış olarak tebarüz eden gurbet, “Saatler ve Çehreler”de yaşanmışlıkların tortusunda içtimai boyuta evrilerek büyük şehir bunalımı cemiyete şâmil kılınır:

Söndü bülbül devri sen anlat gülüm,

Haramiler bağban olmuş nasılsın²²⁸

Özgürlük mermili haramiler şehrinde

Hasret var sevmelerin zincirine turnam²²⁹

Ocak başlarında sevdalar anlatılan yurdum,

Nerde senin o bin yıllık muhabbetin²³⁰

²²⁵ Yahya Akengin, “Nice Sözümlüz Var Daha”, **Hisar**, Sayı 190 (265), Aralık 1979, s. 21.

²²⁶ Y. Akengin, **Saatler ve Çehreler**, s.8.

²²⁷ Yahya Akengin, “Bir Dünyaya Doğru”, **Hisar**, Sayı 172 (247), Nisan 1978, s. 6.

²²⁸ Y. Akengin, “**Bir Dünyaya Doğru**”, s. 6.

²²⁹ Yahya Akengin, “Turnam”, **Hisar**, Sayı 177 (252), Eylül 1978, s. 21.

²³⁰ Yahya Akengin, “Çöpçüler Ateş Yakmış”, **Hisar**, Sayı 191 (266), Ocak 1980, s. 16.

Bununla birlikte onu hüzne sevk eden realiteye kaotik ortamın baskısı eklenince sürgünde bir ruhun kaçış ve sığınma duygusu belirir. Zamanın yarattığı her türlü değişime direnerek eski sevdalarını kuşanmak ister. Çağ ve insanı saf aşkı yaşayacak kıymetten uzaktır. Bu yüzden insanların yüz çevirdiği aşkın yalın halini terennüm eden geçmişe, onun uzamı kozmosa uzanır. Düşsel dünyanın kapısını açan müziğin ezgisinde ise bu sevdanın özünü bulur:

Sevda bir huzur fırtınası olsa gerek
Zamanlar içinde zamansız esen
Dinmiş sesi mi şarkılar onun,
Dalıp dalıp gidişimiz bir besteye mi?
Sır veren sulardan geçenler bilir²³¹

Bu ritme tabiat ve onun değişik halleri eşlik eder. Bu tabiat; daha ziyade onun çocukluk ve ilk gençlik çağına mesken olan Bayburt ve Erzurum’u çağırır. Geçmişte bütünleştiği doğaya; şimdide estetik duygularla yaklaşmaktadır. Âşıklık geleneğinin imkânlarıyla çocukluktan aşına olduğu Kerem, Mecnun ve Ferhat gibi âşıklar bu tabiatın parçası olur ve âşıkların gezindiği tabiata kendisini eklemleyerek aşkı(nı) yüceltir. Mesut mazisinden birer nüve olan ufuk, akşam, gece, ay, yıldız gibi unsurlar ise realiteden kaçmasına olanak sağlayan imgelerdir.

Unutma şarkımı bağ, unutma dere
Nice kışlardan nice ezgilerle dönerim size²³²

Esasında Akengin’i hüzne sevk eden hatıralardır. Kendi dünyasına yöneldiği şiirlerde geçmiş onu sarmalar. Mazinin sinsi bir bulut gibi insanı takip ettiğini ifade eden Sarlo, insanın bu gerçekten kaçamayışını “bir kokuyu duymama kararı verme”nin imkânsızlığıyla açıklarken hatıraların kontrol dışı oluşları ve kurdukları hâkimiyetle “kendiliğinden bugün” haline geldiğini ifade eder.²³³ Bununla birlikte geçmiş; belleğin şimdide biriken tecrübesinin tesirinden kurtulamaz. Akengin’in şiirsel söylemi de bu yönde bir etkileşime işaret eder. Düşselleştirdiği çocukluk ve gençlik çağını, edindiği birikim ve tecrübelerin nihai noktası olan şimdinin etkisinde kurar. Şimdinin geçmişe tesiri bağlamında “Saatler ve Çehreler”de beliren ise daha önce kendi yazgısıyla şiirleştirdiği geçmişin artık toplumsal ve politik kuşatmanın hegemonyasında vücut

²³¹ Yahya Akengin, “Kuşan Eski Sevdaları”, *Hisar*, Sayı 178 (253), Ekim 1978, s. 25.

²³² Y. Akengin, *Saatler ve Çehreler*, s.54.

²³³ Beatriz Sarlo, *Geçmiş Zaman: Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma*, (Çev. Peral Bayaz Charum, Deniz Ekinci), Metis Yay., İstanbul, 2012, s. 9.

bulmuş olmasıdır. Böylece salt; zaman ve insan değil şarkı da şimdide kazandığı yeni anlamların gölgesinde şiirleşecektir.

3.1.5. Ötelerden

Akengin'in kırk yaşında yayımladığı ve 21 şiirden oluşan “Ötelerden”²³⁴ kitabı; 12 Eylül sonrası sosyal, politik ve kültürel değişimin ülkede ivme kazandığı bir dönemde ortaya çıkar. Dolayısıyla ülkedeki değişim sürecinin hızı karşısında aldığı tavır şiirinin atmosferini oluşturur. Daha önceki kitaplarında şiirleştirdiği aşk, gurbet, tabiat, sıla, büyük şehir bunalımı gibi izleklerle bu kitapta da rastlanır. Ancak “Ötelerden”de bu izlekler belli bir olgunluğa erişmesi yanında duygusallıktan nispeten uzaklaşır ve devrin sosyal, politik değişimleri, kırklı yaşlara ilerleyen bir şairin dingin aynasından yansır. Bu bağlamda birey ve toplumun yaşam pratiklerinden duyulan rahatsızlığın onu “öteler” imajına yönelttiği söylenebilir. “Öte” kavramı sadece dönemin yarattığı memnuniyetsizlikten kaçışı değil ayrıca aşkı, aşkın yaşandığı maziye, aşkın mekânını ve kaybedilen değerleri de imler.

Kitapta ilk göze çarpan yenilik, önceki şiirlerinde şarkı ve türküleri çerçeve yaparak şiirleştirdiği aşk temini, klasik Türk müziği unsurlarıyla ifade etme gayretidir. Akengin'in 1980 sonrası şiirlerinde şarkı ve türkölere ek olarak klasik müziğe yönelmesinde de dönemin etkisi söz konusudur. 1960'larda başlayan pop, Anadolu rock ve arabesk müzik çeşitliliği dış etmenler yanında iç dinamiklerden de güç alır. Daha önce gecekondudaki dar gelirlilerin müziği olarak görülen arabesk; “müzik endüstrisinin gelişmesi, kentlerdeki nüfus yoğunluğunun, niteliğinin ve zevklerinin değişmesi ve toplumsal-siyasal iklimin değişmesi”yle²³⁵ 1980 sonrası genişleyen orta sınıfa da hitap etmeye başlar. Akengin'in şiirinde halk müziğine ve klasik müziğe yer verışı bu bağlamda arabesk müzik ve yaşam tarzının yaygınlaşmasına bir cephe alışı hatırlatır. Dolaylı da olsa bu tavır alışı Akengin daima zevki ve tercihleri ile “kitle”nin uzağında, ekseriyetle geçmişte gezinir. Toplumun zevki ile kendi estetik anlayışı arasındaki uçuruma tanık oluş onu; mazinin hülyalı dünyasında avunmakla yetinen bir

²³⁴ Bu çalışmamızda şu baskıdan yararlanılacaktır: Yahya Akengin, **Ötelerden**, Başbakanlık Basımevi, Ankara, 1986.

²³⁵ Meral Özbek, **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İletişim Yay., İstanbul, 1991, s. 123.

yalnızlığa mahkûm eder. *Zakkum, Asır Yirmi, 29 Mayıs İstanbul, O Mısralar*²³⁶ bu yönelişin somutlaştığı şiirlerdir. *Akşamı Bekleyiş* ve *Bayram Gülleri* ise sırasıyla iftarı bekleyiş ve bayram coşkusu izlek yapar. İki şiirde de bugün betimleniyormuş gibi görünse de temelde geçmiş vardır. Gerek iftar gerekse bayram; inanç, değer ve kültürü geçmişten bugüne taşıyan imajlardır. Dolayısıyla Akengin, her iki durumda da geleneğin, mazinin kendisinde yarattığı duyguya uzanır. Geçmiş şimdide taşıyarak şimdideyi geçmişin avutuculuğunda yaşar.

Onu şimdiden uzaklaştırıp geçmişe sevk eden ise cemiyette yozlaşmaya, değer yitimine neden olan duygudan yoksun, aklın egemenliğindeki hayat anlayışıdır: “Âh bunca emin olmasanız aklınızdan.”²³⁷ “Uçarı çağ”, insanları “aldatmak”maktadır; şehirler, “ninni ve masallar”ın his dünyasından uzaktır; insanlar, kazanma dürtüsüyle “sayılarla söyleşir”ken nefsine yenilmiştir. Bu tasavvurunu bir bütün olarak işlediği *Koca Yıldız*²³⁸ şiirinde tabiatın değişmez unsuru yıldızla dertleşerek yozlaşmanın boyutlarını irdeler. Muhatabın yıldız oluşu yine geçmişe kaçışın bir diğer vechesidir. Yerde insanlar yitirdiği değerleri umursamazken gökte yıldız mitik özün sembolü ve yozlaşmadan ârîdir. İnsanlık, çağın zaaflarına kolayca teslim oldukça değer yitimine uğrarken; yıldız/şair bir başına direnmenin adıdır: “Neyedir direnişin böyle yalnız.”

Şiirlerde şehir, çarşı, dükkân, pazar, bulvar, vitrin, kaldırım gibi dış dünyaya ait unsurların olumsuz bir imajla verilişinde de toplumda tanık olunan “akıl tutulması”na duyulan tepki etkilidir. Bu gerçeklik, aşmakta zorlandığı yalnızlık duygusunu daha yoğun yaşamasına neden olur:

Bulanık çarşılarda sürüklenen gönül,
Acısını çekmedeydi yaşıyor olmanın
Dökül diyordu sen de kaldırımlara nice ses,
Dökül şiirden vehimlerini ve kurtul²³⁹

Önceki şiirlerinde görüldüğü üzere aşkın yaşandığı zaman ve mekânlar ile yalnızlığı imleyen tabiat unsurları bir dekor hüviyeti görerek saf aşkı yüceltmekteydi.

²³⁶ Akengin, Mehmet Akif Ersoy’un mücadeleci yönünü şiirleştirdiği *O Mısralar*’ın yazılma sürecini şöyle aktarır: “O Mısralar şiiri Türk Edebiyatı’nın Akif özel sayısı için Kabaklı’nın ricası üzerine yazdığım bir şiirdir. Önce “Olur mu öyle şey?” dedim. Kabaklı da “Sen yazarsın.” dedi. Bu söz beni teşvik etti, tahrik etti, bana ilham oldu. Böylece yazmaya başladım.” (Ags.), Akengin, *Asır Yirmi* şiirini ise “Enver Bey ve Büyük Ümitler” adlı tiyatro oyunu için verdiği emeğin mahsulü olarak görür: “Enver Paşa piyesini yazıyordum. Enver Paşa’yla ilgili bütün kaynakları okuyup sindirmeye çalıştım. Bu sürecin bir ürünü olarak çıktı bu şiir.” (Ags.)

²³⁷ Yahya Akengin, “Bunalım Raporu”, *Türk Edebiyatı*, Sayı 138, Nisan 1985, s. 19.

²³⁸ Y. Akengin, *Ötelerden*, s. 34-5.

²³⁹ Yahya Akengin, “Gönül”, *Boğaziçi*, Sayı 31, Ocak 1985, s. 5.

İlk şiirlerinden başlayarak bu yüceltmenin altında gerçeklikten geçmişe kaçış ve sığınma psikolojisi yatar. “Ötelerden”de bu eğilim devam etmekle birlikte aşkın duygusal atmosferinin dağıtılıp ona akıl ve mantık süzgecinden bakıldığı görülür. İlk kitabı “İstesen”de tazeliğini koruyan, sonraki şiir kitaplarında ise baskısı azalan ve lirik havası devam eden aşk temi “Ötelerden”de mantığın tartışına vurulur:

Bir masal tutturmuşsun gönül diye
Dinlerdim tepeden tırnağa akılsız²⁴⁰

Derken, hayat duyana bir serapmış, anladım²⁴¹

Akengin’in “Ötelerden” kitabında öteye uzanışı; aşkın yaşandığı uzam ve zaman, gurbet, tarihi geçmiş ve kırk yaşın sürüklediği kozmik âlem şeklinde belirir. Bu bağlamda kitapta kaçış psikolojisinin ağırlıkta olduğunu söylemek mümkündür.

3.1.6. Kimselere Anlatmadım

1988’de yayımlanan “Kimselere Anlatmadım”²⁴² 4 yeni şiir yanında, daha önce yayımlanan “Akşamla Gelen”den 14 şiiri, “Çağ Sürgünü”nden 21 şiiri ve “Saatler ve Çehreler” ile “Ötelerden” kitabındaki tüm şiirleri içerir.²⁴³ Akengin’in ilk kitabından hiçbir şiire, ikinci ve üçüncü kitabından bazı şiirlere yer vermeyişi; son iki kitaptaki şiirlerin tümüne yer veriş i “Kimselere Anlatmadım”da bazı tercihlere yöneldiğini gösterir. Nitekim Akengin, “Akşamla Gelen” kitabındaki *Mevlâna Denizine Çağrı* ve *Gel Gör Bizi Yunus Emre* şiirlerinin istediği olgunluğa ulaşmadan kitabına aldığını belirtir.²⁴⁴ Gençlik duygularının ilk şiir tecrübesini yansıtan “İstesen”deki şiirlerini de benzer bir refleksle sonraki kitaplarına almaz. Tüm bu veriler ışığında Akengin’in, ferdi yaşamından önemli ölçüde izler taşıdığı ya da estetik bakımdan istediği yetkinliğ e ulaşmadığını düşündüğü şiirleri “Kimselere Anlatmadım” a almaktan kaçındığını söyleyebiliriz.

²⁴⁰ Y. Akengin, *Ötelerden*, s. 34.

²⁴¹ Y. Akengin, *Ötelerden*, s. 314.

²⁴² Bu çalışmamızda şu baskıdan yararlanılacaktır: Yahya Akengin, *Kimselere Anlatmadım*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 1988.

²⁴³ “Kimselere Anlatmadım” kitabında “İstesen”den hiçbir şiire yer vermeyen Akengin, ayrıca “Akşamla Gelenden”den 10, “Çağ Sürgünü”nden ise 4 şiiri yeni kitabına almaz.

²⁴⁴ “*Mevlâna Denizine Çağrı* ile *Gel Gör Bizi Yunus Emre* şiirlerini sonradan değerlendirdiğimde şiirleri kıvamını bulmadan yayımladığımı gördüm. Mesela “Çirkin oluyor insanlar aşksız” ya da “Mevlâna bu denize kendi için dalmadı” ifadesi şiirsel değil.” (Ags.)

Kitapta yer alan dört yeni şiirden *Malazgirt'ten Sakarya'ya* Malazgirt zaferinin 900. yılı anısına 1971'de yazdığı *Alparslan Yürekliyiz*²⁴⁵ şiiriyle büyük benzerlikler taşır. Akengin bu şiire yenilik olarak Malazgirt ruhunun Sakarya'da devam ettiğini vurgulayan son bendi ekleyerek şiiri *Malazgirt'ten Sakarya'ya* ismiyle kitabına alır:

Resimli Malazgirt Şiirleri Antolojisi çıkarılacaktı. Alparslan Yürekliyiz şiirini bu vesileyle kaleme almıştım. Malazgirt mezarlığını ziyaretimden sonra Malazgirt'ten Sakarya'ya adıyla Sakarya ruhuyla ilişkilendirdiğim son bendi ekledim ve böylece kitabıma aldım²⁴⁶

Kitapta ilk defa yer alan *Şehit Türkoğlu* şiirini ise Bayburt'a gideceği günün öncesi öğrendiği hazin bir gelişme sonucu yazar:

1988'de Bayburt'ta Bayburt kültür ve tarihi üzerine bir sempozyuma davet edilmişim. Hazırlık yapıyorum. Gideceğim günün önceki bir gün Bayburtlu Jandarma Er Sebahattin Türkoğlu'nun şehit haberini aldım. O akşam *Şehit Türkoğlu* şiirini yazdım. Bayburt'ta rahmetli Fahrettin Kırzioğlu'nun oturma başkanlığını yaptığı sempozyumdaki sunumum sonrası bu şiiri okumuştum²⁴⁷

İki şiirde de geçmişin ruhunu bugüne eklemlene çabası, Akengin'in "Akşamla Gelen"le ilk işaretlerini verdiği millî duyarlılığı zamanla genişlettiğini, bir taraftan toplumsal yozlaşmayı diğer yandan gazâ ruhunu, toprağın kutsallığını şiirleştirdiğini gösterir:

Malazgirt'te toprağa düşen cemremiz,
Düşer sularına bir gün Sakarya'nın²⁴⁸

Kitapta yer alan diğer iki şiir *Bağırsız ve Gülsüz* ile *Kaçıncı*'da ise halden memnuniyetsizliğin hüznünün "kuş" imgesinde yumuşatıldığı görülür.

Akengin'in "Ötelerden" kitabından sonraki iki yıllık sürede üç yeni şiir yazıp, bir şiirine ise düzenlemeler yaparak "Kimselere Anlatmadım"ı çıkardığı görülür. 1988'e kadarki şiirlerinden bir seçkiyle bir kitap çıkarma teklifi, Kültür ve Turizm Bakanlığından gelmiştir. Dolayısıyla "Kimselere Anlatmadım" onun şiir estetiğiyle ilgili yeni bir değerlendirme yapmaya imkân tanımayan ama yeni kitabındaki seçkilerden hareketle önceki şiirlerine yönelik inisiyatifini ele veren bir şiir kitabı

²⁴⁵ Y. Akengin, *Akşamla Gelen*, s. 50-3.

²⁴⁶ (Ags.), Akengin'in bahsettiği antoloji için bakınız: Mehmet Göktürk Uytun, *Resimli Malazgirt Şiirleri Antolojisi*, Ayyıldız Matbaası, Ankara, 1971.

²⁴⁷ (Ags.), Akengin'in bahsettiği olay 15 Mayıs 1988'de yaşanır. 01.01.1966 Bayburt doğumlu Jandarma Er Sebahattin Türkoğlu, 15.05.1988 tarihinde Mardin'de bölücü terör örgütü mensupları ile çıkan silahlı çatışmada şehit düşer.

²⁴⁸ Y. Akengin, *Kimselere Anlatmadım*, s. 27.

olarak değerlendirebilir. Bu önceliğin belirleyicisi ise yukarıda işaret edildiği üzere kişisel izler ve şiirsel yetkinlik olmuştur.

3.1.7. Sözümüz Var

1994'te yayımlanan "Sözümüz Var"²⁴⁹ kitabı 101 şiirden oluşur. Bu şiirlerden 10'u ilk defa bu kitapta yer alırken "Akşamla Gelen"den 15, "Çağ Sürgünü"nden 20 şiir; "Saatler ve Çehreler", "Ötelerden"²⁵⁰ ve "Kimselere Anlatmadım"daki şiirlerin ise tamamı dâhil edilir.

Akengin'in şiirinin ilk dönemi sayılabilecek "İstesem" ve "Akşamla Gelen"de çocukluk, gençlik hatıralarının tesirinde şekillenen şiir verimi sonraki kitaplarında dış dünyaya bakışın hayal kırıklığı içinde bir ruhun eleştirel ve korumacı tavrı belirgindi. Kaçış psikoza halinde tebarüz eden bu refleks durulur gibi görünse de "Ötelerden"le Akengin'in şiir veriminde bir düşüş gözlenir. 1979'da dâhil olduğu bürokrasi çarkları özellikle 1980 sonrası onu yıpratmış görünür. Kültür Bakanlığında "günah keçisi" ilan edilip 1985'te TRT'ye geçtiğinde huzur bulacağı düşüncesi boşa çıkmıştır. Bu sürecin yıprattığı bir şair olarak Akengin'in yöneliminde de değişim göze çarpar. Şiirini politik ve ideolojik hatta kimi zaman toplumsal gelişmelerin dışında tutan Akengin, farklı türde yazdığı eserleriyle kendi ideolojini işlemeye başlar. 1983'te yayımladığı "Dönüş Acıları" romanının yaslandığı toplumsal zemin; ideolojik ve politik algıları berraklaştırmayı amaçlar. Akengin, şiirden diğer türlere yönelişini şiirde "tekrara düşmemek" olarak ifade etmekle birlikte 1980 sonrası koşulların onu sosyal ve politik bir söyleme ittiğini görürüz. Bununla birlikte şiir onda daha ziyade dinginlik anlarında vücut bulan bir sanat verimine dönüşür. Bu bakımdan diğer türlerde daha keskin bir kalemken "Ötelerden" kitabında olduğu üzere şiir nefeslendiği bir durak olarak belirir.

Bu perspektifle "Sözümüz Var" kitabında şairin "söz"ünün; zaman, ölüm ve aşk izlekleri etrafında kişisel ve toplumsal belleğe yönelik olduğu söylenebilir. Bu bellek "geçmişin halde uzaması" şeklinde ifade edilebilir.²⁵¹ Zamanın gücü karşısında mazinin parçası olmaktan kaçamayan Akengin, "Sözümüz Var"da 40'lı yaşlardaki bir

²⁴⁹ Bu çalışmamızda şu baskıdan yararlanılacaktır: Yahya Akengin, **Sözümüz Var**, Ecdad Yay., Ankara, 1994.

²⁵⁰ "Ötelerden"deki *Akşamı Bekleyiş* şiiri "Sözümüz Var" kitabında *İftarı Bekleyiş* adıyla yayımlanmıştır. Bakınız: Y. Akengin, **Ötelerden**, s. 54-5.

²⁵¹ Henri Bergson, **Yaratıcı Tekâmül**, (Çev. M. Şekip Tunç), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1986, s.31.

şairin yaşam tecrübesi ve ölüm gerçeğinin dolayımında gezinir: “Ömrü yarılalık köprüler saya saya”²⁵²

*İshak Paşa Sarayı’nda Rüzgâr*²⁵³ şiirinde mekân-zaman-insan piramidindeki zamanın esiri mekânı, bir anlık da olsa esaretten kurtarma çabasına yönelir. Sarayın ihtişamı bir peyzaj halinde verilirken buna gurur, ihtiras imgeleriyle insanî zaafılar eklenir. Tüm ihtişam, kudret ve mesut anlarına karşın insanın bir ölümlü oluşu gerçeği nihai olarak yüzeye çıkar. Oysa 1972’de yazdığı *Taşra Şairleri*²⁵⁴ şiirinde İstanbul’a, Topkapı Sarayı’na sadece bir taşralı şair olarak değil henüz 26 yaşında bir gencin romantik duyusuyla yaklaşmıştır. 1982’de yazdığı *Topkapı’dan*²⁵⁵ şiirinde ise ihtişamın/yaşamın geçiciliğini geçmişin “saadetli uykusunda gezdiği” bir rüyadaymışçasına şiirleştirir. *İshak Paşa Sarayı’nda Rüzgâr*’da ise buna ek olarak zamana direnemeyen mekân, insan ve onun çağrışımıyla beliren ölüm gerçeğine kendisini dâhil etmiş bir şair hüznü hâkimdir. *Zaman Şiiri*’nde²⁵⁶ yine “zamanın terkisinde” insanın ölümlü oluşunun trajik yönüyle karşılaşılır:

Bilen bilir ki var
Ölümsüzlük diye bir ölüm
Gider gelir içimizi yoklar

Ölüme karşı bu ilgi onu kalıcı öğeler arayışına sürükler. *Yaşlı Sokak*, *İshak Paşa Sarayı’nda Rüzgâr*, *Erzurum* ve *Bayburt* şiirlerinde varlığın sonluluğu yanında zamana direnen kültürel ve tarihi mirasa yönelir. Bu yolla açılanan ise insan ürünü öğelerin -insanın kendisi gibi- zaman karşısındaki çaresizliğidir. Buna karşın sürekli bir yeniden doğuşu muştulayan tabiat, yaşama tutkusunun kaynağıdır. Zamanın acımasızlığı karşısında toplumsal hayatın/belleğin bir parçası olmanın avutuculuğuna yönelir. Beşerin sonluluğu ve fakat devam eden yaşamın bir parçası oluşun trajikliğinden çocuklarının varlığıyla sıyrılır. Daha önceki şiirlerinde kendi çocukluğuna ve genel çocuk imgesine yönelmekle yetinirken ilk defa çocuklarını şiirine izleği yapar:

Ve çocuklarımın bağrımı okşayan saçları
Düğüm düğüm bir telâş çözen yağmurlar kadar

²⁵² Y. Akengin, *Sözümüz Var*, s. 31.

²⁵³ Y. Akengin, *Sözümüz Var*, s. 34.

²⁵⁴ Y. Akengin, “*Taşra Şairleri*”, s. 23.

²⁵⁵ Yahya Akengin, “Topkapı’dan”, *Türk Edebiyatı*, Sayı 103, Mayıs 1982, s. 9.

²⁵⁶ Yahya Akengin, “Zaman Şiiri”, *Türk Edebiyatı*, Sayı 234, Nisan 1993, s. 19.

Sevgilerde bereket var²⁵⁷

Böylece ölümlü oluşun trajik baskısından baba rolüyle nispeten kurtulmuş ve toplumsal hafızanın bir parçası haline gelmenin iç huzurunu yakalamıştır. Merhamet, şefkat ve bereket duyguları etrafında çizilen sevgi imajına hicretin yıldönümü dolayısıyla yazdığı *O'nun Yolunda*²⁵⁸ şiirinde dînî bir duyuş da ekler.

Akengin'in "Sözümüz Var" da zamana direnmenin imkânlarını zorladığını söyleyebiliriz. Faniliğin anımsatıcı imgesi mazi ise dinginlik arayışının uzamı olur.

3.1.8. Eylül Kuşatması

2001'de yayımlanan "Eylül Kuşatması"²⁵⁹ daha önceki kitaplarda yer alan 23 şiir²⁶⁰ ve 1994 sonrası yazılan 22 yeni şiirle birlikte 45 şiirden oluşur. İki bölümden oluşan kitabın ilk bölümünde yeni şiirler, ikinci bölümde ise ilk bölümle koşut oluşturacak nitelikte eski şiirler yer alır. Bununla birlikte ilk bölümün sadece eylül imgesi etrafında şekillenmemiş olması, ikinci bölümde de farklı imajlar etrafında örülmüş şiirlere de imkân tanır. Her iki bölümünde de ferdî duyarlılığın merkezine oturan "eylül" imgesi yanında sosyal ve politik yaklaşımlar da bir tali yol olarak varlığını hissettirir.

Akengin için eylül, kendi yaşamından hareketle şiirleştirilmiş bir imgeler dizgesidir. 1959'da henüz 13 yaşındayken bir eylül günü okumak için Erzurum'a gidişiyle başlayan gurbet yolcuğu öğrenciliği boyunca her eylül yinelenir. Yıllar sonra Erzurum'dan öğretmen olarak Afyon Sultandağı'na giderken 1967 Eylül'ünde ayrılır. Ancak bu defa hüznüne; gurbet yolculuğu yanında aşkından ayrılışın kederi de eklenir. Akengin, köyünden ayrılıp yatılı okumak zorunda kalan taşralı her çocuk gibi eylül hüznüne aşınadır. Ancak yine bir eylül günü sevdiğine ve aşklarının yurdu Erzurum'a veda etmesi yazgısına yönelik türlü serzeniş, susuş ve yer yer isyanları harekete geçirir. Sıla iklimine ve sevdiğine özlem, şiirini kuşatan ve kuşattığı ölçüde verimini sağlayan kritik önemde temlerdir. Nitekim yıllar sonra şiirinde bu gerçeği açıkça

²⁵⁷ Y. Akengin, *Sözümüz Var*, s. 31.

²⁵⁸ Yahya Akengin, "Onun Yolunda", *Türk Edebiyatı*, Sayı 232, Şubat 1993, s. 13.

²⁵⁹ Bu çalışmamızda şu baskıdan yararlanılacaktır: Yahya Akengin, *Eylül Kuşatması*, TÜRDAV Yay., Ankara, 2001.

²⁶⁰ "Eylül Kuşatması"nda yer alan *Uzaktan İstanbul* şiiri daha önce "Akşamla Gelen" kitabında *Taşra Şairleri* adıyla yer almıştır. Bakınız: Y. Akengin, *Akşamla Gelen*, s. 33-35.

dillendirecektir: “Unutma şairliğim, biz hep eylüllerde kucaklaştık”²⁶¹ “Eylül Kuşatması” bu bağlamda bir askeri darbenin değil ekseriyetle kişisel maceranın hüznünün yeniden dillendirildiği bir eserdir.

Akengin’deki şiirsel üretim ve verim 1990’lara gelindiğinde tavsar, 2001’e gelindiğinde bu gerileyiş estetik boyutta da kendisini gösterir. Daha önceki şiirlerinde silanın saf dünyasına uzanma arzusundaki iç duyarlılığı yansıtan zengin imgelem; yeni kitabında didaktik söyleme, manzume havasına kaymıştır:

Toprağın sır dolu katları var
Tohumu saklar, barındırır cesetleri
Damarları var, bir açılan bir körelen
Besler koynunda, yâre sunulması demetleri²⁶²

Ali İhsan Kolcu, Akengin’in “Akşamla Gelen” kitabında yer alan *Barışmadın Benimle* şiiri için “Şiirde ısrar edenlerin en büyük cehdi yeni arayış ve söyleyişlerin peşinde koşmak olmalıdır. Ne söylediden çok nasıl söyledi vardır. Şair burada yeni bir şey anlatmıyor.”²⁶³ değerlendirmesinde bulunur. Akengin’in daha önceki şiir kitapları ile “Eylül Kuşatması”nı tema ve söylem bağlamında değerlendirdiğimizde içerikte tekrar, söylemde ise bir gerilemeyle karşılaşırız. Şiirsel söylem geliştiremeyen zorunlu olarak şairi tekrara yöneltir. Kendisi bu gerçeği görmüş olacak ki şiir dışında başta roman ve tiyatro olmak üzere diğer türlere yönelişini “tekrara düşmemek” düşüncesiyle açıklama yoluna gider.

Kitapta eylül imgesi etrafında şekillenen sıra, tabiat, aşk temi yanında *İkibin’e Doğru*, *Bakü’de Şehitler Hıyabanı*, *Birileri Var*, *Deprem 99*, *Gül Dalı* ve *Düşünmeye Değer* şiirlerinde olduğu üzere toplumsal duyarlılığın da merkeze alındığı görülür. Akengin’in önceki kitaplarında olduğu gibi dini, politik, toplumsal izlekler şiirinin ana omurgasını oluşturmaz, bir tali yol hüviyetinde kalırlar. Ancak 1980 sonrası bürokratik, İLESAM’la başlayıp TÜRKSAV’la devam eden faaliyet ağıyla Balkanlar ve Türk Cumhuriyetleri’ndeki ilişki ve izlenimleri²⁶⁴ şiirinde tali yolların genişlemesine olanak verir:

²⁶¹ Y. Akengin, *Eylül Kuşatması*, s. 10.

²⁶² Y. Akengin, *Eylül Kuşatması*, s. 30.

²⁶³ Ali İhsan Kolcu, *Modern Türk Şiiri I Şiir Tahlilleri: Modern Türk Şiirinin Tematik Panoraması*, Salkımsöğüt Yay., Konya, 2007, s. 594.

²⁶⁴ Bir önceki kitabında 90’lı yıllarda yaptığı ziyaret sırasında yaşlı bir kadınla diyalogunun etkisini gördüğümüz şiire *Diriliş* adını vermiştir:

“Balam dedi, yaşı seksen bir nine:
Gözleri açık giderdim dünyadan,

Aras'ı, selam yollardık biz O'na
 Şimdi göz yaşımız o, böyle mi aksın?
 Şehitler Hıyabanında her civana,
 Türkistan, türbedar olsun, çıra yakсын²⁶⁵

Özellikle Türkiye dışındaki Türk, Müslüman halkın maruz kaldığı politik ve askeri baskıyı işleyişinde eyleme dönüklük ve güçlü bir gelecek tasavvuru vardır. Türklerin maruz kaldığı zulmü şiirleştirmesi ekseriyetle küresel güçlerin hegemonyasına dönük bir eleştirisidir. Ancak Türkiye'ye bakışında politik eleştiriden kaçınarak insanî zaafı ya da eleştirinin sertleştiği *Birileri Var* şiirinde olduğu gibi halk istismarcılarını hedef alır.

“Eylül Kuşatması”nda 2000’e, yeni bir bin yıla, gereğinden fazla anlam yüklemenin Akengin’de şaşkınlık ve kızgınlığa da yol açtığını da görürüz. Özellikle insanî dram ve hırsın milenyum sihriyle bertaraf edileceği algısı onun için bir yanılgıdan ibarettir. Buna göre çağın değil ancak insanın değişmesi, insanî öze, geçmişin değerler sistemine dönülmesiyle daha iyi bir yaşam inşa edilebilir. Bu dönem şiirlerinde uygarlık, medeniyet daima sıygaya çekilirken şiirinin uzam ve zamanı ekseriyetle yitirilen mitik geçmişe uzanır:

Uygarlık peşinde ve sevdasız
 Yitirdik sevgileri, medeniyet şüpheli²⁶⁶

Ondaki tabiatın ve geçmişin saf dünyasına akış hâli, mutlu anlara yönelme arzusundan beslenir. Bu geçmiş ise özellikle her tür gaileden azade çocukluk ve bir derece ilk gençlik dönemidir.²⁶⁷ Tabiat ve onun unsurları yitik dönemin imgeleridir. Çocukluğu gibi onun nefes aldığı tabiat da bu düşsel dünyanın parçasıdır. Şimdinin onu mutluluktan uzak tutması bozulan insan tabiatından kaynaklanır. Bu yüzden onun şiirinde tabiat, özünü yitirmemişlik bağlamında düşünülmelidir. Tanpınar’ın Yahya Kemal için ifade ettiği “ilhamının her kımıldanışında bir mazi parçası”nın²⁶⁸ canlanması gibi Akengin’de çocukluk ve tabiat unsurlarına yöneliş, yitirilen öze uzanma çabası barındırır.

Ölseydim görmeden bir mihman,
 Yöntümü kible gibi çevirdiğim o diyardan...” Y. Akengin, *Sözümüz Var*, s. 67.

²⁶⁵ Y. Akengin, *Eylül Kuşatması*, s. 14.

²⁶⁶ Yahya Akengin, “Dağların Daveti”, *Türk Edebiyatı*, Sayı 307, Mayıs 1999, s. 41.

²⁶⁷ Akengin’in özellikle çocukluk sonrası dönemine ilişkin “günah” vurgusu göze çarpar:

“Girip delice tutkularla kol kola

Yürüse de isyan vâdilerinde günahlarla” Bakınız: Y. Akengin, *Eylül Kuşatması*, s. 11.

²⁶⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), Dergâh Yay., (2. Baskı), İstanbul, 1977, s. 355.

3.1.9. Hasat

“Eylül Kuşatması”nın yayımlandığı 2001’den 2004’e kadar 13 şiir yazan Akengin’in “Hasat”ı²⁶⁹ yayımlaması temelde onun planlaması dâhilinde gelişmez. 2001’de Akengin’in roman ve tiyatrolarını yayımlayan Berikan Yayınları 2004’te şiirlerinin de yeni bir baskısını yapmak ister. Teklife sıcak bakan Akengin, böylece yeni şiirlerine de yer verdiği “Hasat”ı yayımlar.

Kitapta 13 yeni şiirle birlikte “Akşamla Gelen”den 15, “Çağ Sürgünü”nden 19, “Saatler ve Çehreler”den 30, “Öterlerden”den 20, “Kimselere Anlatmadım”dan 4, “Sözümüz Var”dan 13, “Eylül Kuşatması”ndan 22 şiir²⁷⁰ yer alır.

Önceki kitaplarının ana izleğini oluşturan zaman ve tabiat unsurlarını “Hasat”ta *Zaman, Dağlara, Ufuklar, Yıllar Mesafeler ve Aşk* şiir adlarıyla daha müşahhas hale getiren Akengin, şiir verimini oluşturan unsurları izlek yaparken şiirlerine verdiği adlarda bu kavramları derinleştirir. Bu yolla oluşturulan imgelemle şairin özyaşamöyküsüyle de büyük oranda örtüşen aşka uzanır.

İçimde onun için kurduğum köşke
Dokunmadı ömrümün hiçbir fırtınası²⁷¹

Daha önce de dile getirdiğimiz üzere Akengin gerek halk gerek divan şiirinin sonu ayrılıkla neticelenen aşk hikâyelerini ve onların kahramanlarını şiirine taşır. *Fikriye* şiirinde intiharla/ayrılıkla neticelenen bir aşkın; sabır, umut, sadakat, samimiyet duygularıyla yüceltilmesi aşkı şiir ve gönül “köşk”üne yerleştiren Akengin’le örtüşür. *Huzur* şiiri ise dağ, çınar, bulut, ufuk, rüzgâr ve kuşlarla çevrili bir tabiat imgesinde sabrı ve sükûneti öne çıkarır. Akengin’in önceki şiirlerinde de görüldüğü üzere tabiat; bir kaçış, sığınma alanıdır. İnsana dair aşk imgesi tabiatla hayatiyet bulur. Orada çağın insanına değil aşk kahramanlarının saf dünyasına yer vardır. Aşk kahramanlarının ve şairin duygu durumlarına çerçeve vazifesi gören tabiat ve unsurları bu yolla mazinin kuşatıcılığı altında şiirleşir.

Akengin’in şiirinde toplumsal meseleler tali yol olarak geçici birer uğraktır. Bu uğrakların örneği sayılabilecek şiirler “Hasat”ta da kendisini gösterir. 2002’de yazdığı

²⁶⁹ Bu çalışmamızda şu baskıdan yararlanılacaktır: Yahya Akengin, **Hasat**, Berikan Yay., Ankara, 2004.

²⁷⁰ “Eylül Kuşatması”ndaki *Bir Günlük* başlıklı şiir, “Hasat” ve “Kırk Yıldan Şiirler” kitaplarında *Kelebek* başlığı ile yer alır. Bakınız: Y. Akengin, **Eylül Kuşatması**, s. 28.

²⁷¹ Yahya Akengin, “Yıllar, Mesafeler ve Aşk”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 344, Haziran 2002, s. 20.

Millet Manzarası şiirinde yüzyılın başında yaşanan ekonomik darboğazı izlek yapar ve sorumlu tuttuğu odaklara eleştiriler getirir:

Zor mu zor, içi bozukların içini bilmek,
Lâkin dönüyor ülke münafıklar tarlasına
Değil yeni bin yılı yakalayabilmek,
Batmış yeni bir yılı kurtarma hülyasına²⁷²

Şiirde fiillerle durağanlıktan sıyrılarak sağlanan hareketlilik ve kabına sığmayan bir bilincin haykırışı daha ziyade Akengin'in özyaşamöyküsüne yaslanmayan şiirlerde karşımıza çıkar. Genelde hüznün şairi olarak anılan ve bu algıdan kurtulma çabasını hüznün kavramını yeni tanım ve örneklemelerle yüceltme yolunu seçen Akengin'in²⁷³ dışa açıldığı, bir ülküyü işlediği ya da "Millet Manzarası"nda olduğu gibi satirik bir tavra yöneldiği durumlarda daha gür bir söyleyiş yakaladığı görülür. Önceki kitaplardan şiirlerin de yer aldığı "Hasat"ta bu tarz şiirler bulmak da mümkündür. Ancak Akengin'in şiir yatağını değiştirmekte ısrarcı olmadığını söyleyebiliriz. Onun toplumsal, politik iklime dönük şiirlerinde dahi mazi-hal-istikbal bağlamında mazinin gücü kendisini gösterir. "Hasat"ta yer alan 13 yeni şiirden *Millet Manzarası*, *Dağlara* ve nispeten *Arzuhal*'de toplumsala yönelir. İlk bakışta hali/şimdiyi aktarıyor gibi görünün bu şiirlerde temelde öykünülen bir mazi ve ona uzanma arzusu söz konusudur. *Arzuhal*'de arzuhalcileri modern çağın saf dışı bırakmasından mustariptir ve kaybolmaya yüz tutmuş bu mesleği içli bir hatıra olarak yâd eder. *Dağlara* şiirinde "kimiz, neredeyiz?" sorularıyla yitirilen değer ve insanî ilişkileri yine mazide bulur. *Millet Manzarası*'nda ise şimdiden/hâlden şikâyetçi olduğu ölçüde gelecekte umutsuzdur ve düze çıkışın imkânını yine mazide arar. Bu yüzden sadece aşk, tabiat unsurlarının işlenişinde değil toplumsal meselelerde de Akengin'de mazi daima çekiciliğini korur. Buna yol açan ise yitirilen mesut maziyi onun her tür verimiyle şimdide mümkün kılmanın vereceği bir mutluluk yanılsamasıdır. Bu anlamda mazi, bugünün hasadı olduğu ölçüde bir gelecek inşa etmenin yoludur.

²⁷² Yahya Akengin, "Millet Manzarası", *Türk Edebiyatı*, Sayı 339, Ocak 2002, s. 15.

²⁷³ Saatler ve Çehreler kitabı değerlendirilirken bu bahse değinilmmişti. Akengin'in ilgili yazısı yine bu kitabın başında yer alır. Bakınız: Y. Akengin, *Saatler ve Çehreler*, s.3-6.

3.1.10. Kırk Yıldan Şiirler

Akengin'in önceki şiir kitaplarına göre şiir hacmi daha geniş olan "Kırk Yıldan Şiirler" in ilk baskısı 2009'da, ikinci baskısı ise 2014'te yapılır.²⁷⁴ Kitapta 6 yeni, 136 eski şiirle birlikte 142 şiir yer alır. "İstesene"den hiçbir şiire yer verilmeyen kitapta "Akşamla Gelen"den 9, "Çağ Sürgünü"nden ise 5 şiir yer almaz. Dışarıda tutulanların ilk dönem şiirleri olduğu ve kıstasın tematik bir kaygıdan ziyade nispeten estetik kaygılarla şekillendiği görülür.

"Kırk Yıldan Şiirler"de yer alan yeni şiirlere baktığımızda bir şiir dışında ortak bir duyarlılığa yaslandığını görürüz. 2006'da Bizim Külliye dergisinde yayımlanan *Her Yerde Akşam*'da akşam imgesi etrafında yalnızlık ve onun yarattığı hüznün duygusunun kaçınılmazlığı işlenir. Önceki şiirlerinde -özellikle "Akşamla Gelen" kitabında- içe dönük benin, halin/şimdinin katlanılmaz gerçekliğinden sıyrılarak akşamın dinginliğinde maziye aktığını gözlemlemiştik. O dönem şiirlerinde tabiat unsurları daha ziyade çocukluk ve ilk gençliğin saadetli dünyasına dekor oluşturmaktaydı. 2006'ya gelindiğinde ise hâlden ve onu şekillendiren mekândan kaçış düşüncesinde bir benin çaresizlik, güçsüzlük içindeki teslimiyetiyle karşılaşırız. Daha önce bir kaçış, özlem ve mutluluk imajı etrafında şiirleştirilen öte ve onun unsurları, 2006'da yayımlanan *Her Yerde Akşam* şiirinde ortak çaresizlik ve yalnızlığa evrilir.

Ayla konuşuyor bağdaki yalnız güller,
Yalnızlığa çare sandığımız güller²⁷⁵

2013'te yayımlanan *Yetişin Ey Bulutlar*²⁷⁶ şiirine bu bağlamda baktığımızda aynı değişimin izlerini yakalarız. 2001'de yayımlanan "Eylül Kuşatması" kitabında yer alan *Düşünmeye Değer*²⁷⁷ şiirini anımsatan *Yetişin Ey Bulutlar*'da bulut bir aşk duygunu işlemekten sıyrılarak toplumsal yozlaşmanın uyarıcısı haline dönüşür.

"Eylül Kuşatması" kitabıyla toplumsal olay ve tarihi olgulara yönelik diğer şiirlerinin aksine coşkulu bir söyleyiş sağlamıştı. "Kırk Yıldan Şiirler"deki *Aziz Şehir*, *Sarıkamış Şehitlerine*, *Gidelim Kars'a*, *Bursa'da Tarih* şiirlerinde ise mazinin yükünü taşıyan mekânlara odaklanıldığı görülür. Bu tarihsel miraslar; bugünü diri tutan,

²⁷⁴ Bu çalışmamızda şu baskıdan yararlanılacaktır: Yahya Akengin, **Kırk Yıldan Şiirler**, Akçağ Yay., (2. Baskı), Ankara, 2014.

²⁷⁵ Yahya Akengin, "Her Yerde Akşam", **Bizim Külliye**, Sayı 29, Eylül-Ekim-Kasım 2006, s. 12.

²⁷⁶ Yahya Akengin, "Yetişin Ey Bulutlar", **Bizim Külliye**, Sayı 55, Mart-Nisan-Mayıs 2013, s. 5.

²⁷⁷ Y. Akengin, **Eylül Kuşatması**, s. 34.

uyanışın müjdesini fısıldayan toplumsal belleğin yatağıdır. Esasında Akengin'in daha önce mekândan hareketle Anadolu'nun kimliğini öne çıkarmaya yönelik, -özellikle Bayburt ve Erzurum üzerine- şiirler kaleme aldığı görürüz.²⁷⁸ 40 yıllık bir şiir serüveni düşünüldüğünde bu şiirler oldukça sınırlı kalmış olmasına karşın 1994-2014 arası dönemde yazdığı 6 şiirden 5'ini tarih-mekân/şehir bağlamında oluşturması dikkat çekicidir. Bu bağlamda Akengin'de kimlik kaygısının son dönem şiirsel veriminde öne çıktığını söyleyebiliriz.

1980 sonrası kitle kültüründeki çözülme, 2000'e uzanırken milenyum algısının güçlü bir dayanaktan yoksun oluşu Akengin'in şiirlerinin toplumsal boyutuna işaret eder. Bu çözülme ve ortak bilinçten uzaklaşma temayülleri karşısında Akengin'in şiirinde mekâna ve tarihi kimliğe akışta bir yoğunlaşma görülür. "Kırk Yıldan Şiirler"de Elazığ, Kars, Bursa şehirleri geçmişin mirasını taşıyışlarıyla şiirleşir. *Gidelim Kars'a* şiirindeki başlığın çağrısı dahi temelde şehrin bugününe değil kutlu geçmişinedir. Akengin'de şehirleri anlamlı kılan, hâl değil şehrin mazisinden bugüne kalan mirastır. Mazinin kavranması âtinin inşasının kilididir. Bir derece romantik, daha ziyade epik bir retoriğe yaslanan bu estetik duyuş, Sezai Karakoç'un, Yahya Kemal'in şiiriyle ilgili "bozgunda fetih düşü" tanımlamasıyla koşut addedilebilir. Yahya Kemal örneğinde olduğu gibi millî cevherin; "zaten olan dolayısıyla doğasıyla oynanmaması gereken uzviyette, organik özde aranma"²⁷⁹ çabası Akengin'in şiir evreninde etkisini artırarak daha güçlü hale gelmiş görünmektedir.

3.1.11. Kitaplarına Almadığı Şiirler

Akengin, son şiir kitabı "Kırk Yıldan Şiirler"le birlikte 2014'e kadar 10 şiir kitabı çıkarmıştır. Dergilerde yayımlanmasına karşın şiir kitaplarında yer almayan 9 şiiri ise şunlardır: *Türk Pilotunun Sesi, Çilem, Pazarlar Dağılmış Sen Gezmişsin, Şimdi Ankara, Dörtlük, Yeniden, Hüzündedir, Alparslan Türkeş'e Selam, Yaşamak Üstüne Bir Çeşitleme*. Bu şiirlerin kitaba alınmamasında iki neden öne çıkar: estetik kaygı ve

²⁷⁸ Bu şiirler için bakınız: Y. Akengin, *İstesem*, s. 15-6., Y. Akengin, *Akşamla Gelen*, s. 56-7., Y. Akengin, *Saatler ve Çehreler*, s.64-5., Y. Akengin, *Sözümüz Var*, s. 68., Y. Akengin, *Sözümüz Var*, s. 69.

²⁷⁹ Tanıl Bora, *Cereyanlar: Türkiye'de Siyasi İdeolojiler*, İletişim Yay., (2. Baskı), İstanbul, 2017, s. 344.

siyasi bağlam.²⁸⁰ Bu kıstastan hareketle baktığımızda *Pazarlar Dağılmış Sen Gezmişsin*, *Şimdi Ankara*, *Dörtlük*, *Hüzündedir* ve *Yaşamak Üstüne Bir Çeşitleme*'de estetik kaygı; *Yeniden* ve *Alparslan Türkeş'e Selam*'da ise politik içerik nedeniyle şiirlerin kitaplara alınmadığını söylemek mümkündür.

Türk Pilotunun Sesi,²⁸¹ Akengin'in öğrencilik yıllarında Türk Hava Kurumunun Havacılık Yazıları Müsabakası'na gönderdiği ve kurumun dergisinde yayımlanmaya hak kazanan şiirlerden biridir. 1963 yılında kaleme aldığı *Türk Pilotunun Sesi*'nde Akengin'in serbest nazma gençliğinde ilgi duyduğunu göstermesi yanında içeriğin şekillenışı itibariyle poetikasına dönük işaretler barındırır: Onun ilk dönem şiirlerinin önemli bir izleği aşk ile etkisini gittikçe artıracak olan milliyetçi duyarlılık ilk gençlik dönemi şiirinin yükünü taşır.

1971'de Filiz dergisinde yayımlanan *Çilem*,²⁸² şiirsel benin bunalımlı ruh halinden kurtulmanın arayışını derinleştirmesi bakımından ilk dönem şiirlerinin dokusunu yansıtır. Akengin'in ilk şiir kitabı "İstesem"de, sevdiğinden ayrılmanın hüznü ve öfkesini belirgin hatlarla derinleştirildiğini ve fakat ikinci kitabı "Akşamla Gelen"de bu duyguları nispeten dingin bir çerçevede işlediğini görürüz. Bu bağlamda *Çilem*, sadece yazılış dönemi itibariyle değil izleğin işlenişiyile de ikinci kitabı "Akşamla Gelen"le bütünleşir.

Türk Edebiyatı dergisinin Eylül 1977 sayısında yer alan *Pazarlar Dağılmış Sen Gezmişsin* şiirinin ise aynı yılın başlarında yayımlanan ve çağla ilişkisi sorunlu bir şair duyarlılığını imleyen "Çağ Sürgünü" kitabıyla büyük oranda koşutluk oluşturduğu görülür. Ancak şiirin "Çağ Sürgünü"nden farklı olarak yazgıya, çağa rağmen karamsar havayı dağıtarak umudu ve azmi telkin ettiğini söylemeliyiz:

Kuracaksın şehri ey yürek
Sıla sende türkü sende
Bulacaksın altınlar ötesini,
Altın çağlar sana gelecek²⁸³

²⁸⁰ Akengin, 24.02.2020'deki mülakatımızda, bazı şiirler için dikkatsizlik nedeniyle kitaplara alınmamış olabileceğini dile getirir. Öğrencilik yıllarında yarışmaya gönderdiği *Türk Pilotunun Sesi* şiiri bu bağlamda derginin sayfalarında kalmış görünmektedir. Ancak kitaplarına almayarak haksızlık ettiğini düşündüğü *Şimdi Ankara* şiiri ile siyasi izlekleriyle öne çıkan *Yeniden* ve *Alparslan Türkeş'e Selam* şiirleri bu dikkatsizliğin dışındadır. Akengin, *Yeniden* şiirini 12 Eylül sonrası uygulamaları tasvip etmediği için kitaplarına almaz. *Alparslan Türkeş'e Selam* şiirini ise siyasi bir kimliği şiirine konu edişinden ziyade şiiri estetik kaygılardan ötürü kitaplarına almadığı görüşündedir.

²⁸¹ Yahya Akengin, "Türk Pilotunun Sesi", *Uçan Türk* Cilt 10, Sayı 119, Şubat 1964, s. 5.

²⁸² Yahya Akengin, "Çilem", *Filiz*, Cilt 4, Sayı 11, Nisan 1971, s. 14.

²⁸³ Yahya Akengin, "Pazarlar Dağılmış Sen Gezmişsin", *Türk Edebiyatı*, Sayı 44, Haziran 1977, s. 7.

Hisar'ın Şubat 1978 sayısında yer alan *Şimdi Ankara* şiiri, o dönemde kömürle ısınan Ankaralıların yaşadığı hava kirliliğini çıkış noktası yapar. Şiir yayımlandığında çağıyla sorun yaşayan ve bakışını insanlara yönelttiğinde toplumsal çözülmeye işaret eden bir şair duyarlılığını yansıtan “Çağ Sürgünü” kitabı yayımlanalı bir yıl olmamıştır. *Şimdi Ankara*'da ilk başta hava kirliliğinin yarattığı kötü tablo çizilse de buna yol açan nedenler ihmal edilmez. Bu bağlamda modern çağı inşa etme azmindeki insanın bu uğurda yitirdikleriyle yüzleşmesinin şiirleştirildiğini görürüz: “Günahlarımız mı yoksa bizi kuşatmış”²⁸⁴

Akengin'in bu şiirden önce İstanbul, Bayburt ve Erzurum'u mekân edindiği şiirlerinde şehrin tarihi ve kültürel dokusuna yöneldiğini görürüz. *Şimdi Ankara* şiiri bu yönüyle diğerlerinden ayrılır. Diğer şehirlerin mazisi, Ankara'nın ise şimdisi konu edilir. Bunda 1971'de geldiği Ankara'da arzu ettiği ortamı yakalayamamış olmanın da etkisi vardır. Çocukluk ve gençlik dönemlerinin romantik mazisinin yurdu Bayburt ve Erzurum'a kıyasla Ankara, huzursuzluk veren somut gerçekliğin aynasıdır.

Türk Edebiyatı dergisinin 1980 Eylül sayısında yer alan ve sadece dört dizeden oluşan *Dörtlük*²⁸⁵ şiirinde ise “aklın uzun batağına dalmış” toplum karşısında kalbi daralan bir şair duyarlılığıyla karşılaşırız. Akengin'in sosyal hayata dönük şiirlerinde; insanî ilişkileri geriye iten, maddi hesap ve çıkarları öne alan yaşayış eleştiri konusudur. *Dörtlük* şiiri bu yönüyle “Çağ Sürgünü” kitabıyla başlayan bu çizginin diğer bir örneğini teşkil eder.

Dörtlük'ten bir ay sonra Hisar'ın Ekim 1980 sayısında yer alan *Yeniden* şiiri ise 12 Eylül askeri darbesiyle gelen sükûnet içinde yazılmıştır. Akengin, darbeyi olumladığı algısından çekinerek bu şiiri, 1982'de yayımlandığı “Saatler ve Çehreler” kitabına almaz. Şiirde, toplumsal şiddete son verip sükûneti sağladığı ve yeni bir umut imkânı verdiği hissiyle 12 Eylül olumlanır:

Şafağın sularında dokunan kumaşlardan,
Kuşanın yine hülyasını yitirmiş bakışlarım,
(...)
Duvarları bağırmayan sokaklarda çocuk sesleri,
Ürkek bir huzurun adımlarında kulaklarım,
Silinmiş renklerin parıltısı beynimde,

²⁸⁴ Yahya Akengin, “Şimdi Ankara”, *Hisar*, Sayı 170 (245), Şubat 1978, s. 14.

²⁸⁵ Yahya Akengin, “Dörtlük”, *Türk Edebiyatı*, Sayı 83, Eylül 1980, s. 13.

Yeniden çiçeklerle düşünmeğe başladım²⁸⁶

Darbenin ilk ayındaki sükûnetten umutlanan Akengin, kısa süreli dinginliğin sonrasında sindirme politikalarına tanıklık ettiğinde yeni bir tavır geliştirir: 12 Eylül’e evet, 13 Eylül’e hayır. *Yeniden* şiirini kitaplarına almaması büyük ölçüde bu hassasiyetten beslense de dikkat çekilmesi gereken bir diğer nokta toplumsal meselelere dahi çoğu zaman şiirini kapayan Akengin’in darbeyi olumlayan politik bir şiir yazmasıdır. Bu noktada 80 öncesinin kaotik ortamına bakmak gerekir. Kendisi 1980 öncesi kimi şiirlerinde bu kaosa yönelik serzenişlerde bulunmuştur. Ancak bu yakınma; ideolojik bir yönsemeden ziyade tarafları sükûnete çağıran, tarafını devletin bekası ve milletin huzuruna yaslayan bir şair duyarlılığıdır. Bu bakımdan *Yeniden* şiiri 12 Eylül sabahı bu istencin gerçekleşmesinin heyecanı içinde kaleme alınmış, sonuçları itibarıyla erken bir şiir olarak yerini alır.

Politik içeriği nedeniyle kitaplarına almadığı diğer bir şiir ise Türk Edebiyatı dergisinin Mayıs 1997 sayısında yer alan *Alparslan Türkeş’e Selam*’dır.²⁸⁷ Akengin, Türkeş’le yakınlaşmasını şöyle ifade eder:

1992’de İLESAM öncülüğünde ilk defa Türk Dünyası Yazarlar Kurultayı’nı yaptık. Turgut Özal açılış konuşmasını yapacaktı. Ben diğer parti liderlerine de şahsen değil fakat yazılı davet gönderdim. Ama Türkeş’e şahsen gittim. “Siz de kapanış konuşmasını yapın.” dedim. Planladığımız gibi de oldu. Kapanıştan çıkarken Türkeş bana “Tarihi bir olay bu, bunu her alana yayalım Yahya Bey.” dedi²⁸⁸

Bu yakınlaşma daha önceki gönül birlikteliğinin bir sonucu olarak Akengin’in 1995 seçimlerinde MHP Bayburt milletvekili adaylığına kadar uzanır. Kaybedilen seçimden bir yıl sonra bu süreci yazdığı siyasi hatıratı “Siyasetname ya da Bir Seçim Hikâyesi”nde²⁸⁹ seçim sathında sadece rakip partilerle değil parti içi kliklerle de mücadele ettiği ama bir lider olarak Türkeş’e olumlu yaklaştığı görülür. Türkeş’in vefatından sonra yazdığı *Alparslan Türkeş’e Selam* şiiri bu saygının ülkü birliğinden kaynaklandığını resmeder. Şiirde Alparslan Türkeş’in siyasi macerasından ziyade Türk kimliği için verdiği mücadelenin anlamı öne çıkarılır:

Bakü, Aşkabad, Bişkek, Taşkent, Almatı, Lefkoşe,
Selam üstüne selam yolluyor Alparslan Türkeş’e

²⁸⁶ Yahya Akengin, “Yeniden”, *Hisar*, Sayı 200 (275), Ekim 1980, s. 13.

²⁸⁷ Yahya Akengin, “Alparslan Türkeş’e Selam”, *Türk Edebiyatı*, Sayı 283, Mayıs 1997, s. 28.

²⁸⁸ (Ags.)

²⁸⁹ Y. Akengin, *Siyasetname ya da Bir Seçim Hikâyesi*,

Boğaziçi dergisinin Nisan 1985 sayısında yer alan *Hüznündedir*,²⁹⁰ şiirinde ise tabiat unsurlarının payandasında açılan bir ruh dünyasıyla karşılaşırız. Rüzgâr, yıldız, vadi, kuş, dağ imajlarıyla oluşturduğu tabloda aşkı diri tutan gurbete sığınılır:

Durduk nöbetine şu dünyaya geleli

Tesellimiz bu gurbetin aşka giden hüznündedir

Türk Edebiyatı dergisinin Nisan 1997 sayısında yayımlanan *Yaşamak Üstüne Bir Çeşitleme*²⁹¹ şiirinin çıkış noktası *Hüznündedir*’e yakın durmakla birlikte, 12 yıl sonra yazıldığını dikkate alırsak, geçmişe uzanan şiirsel öznenin şimdide dinginlik bulma çabasının varlığı dikkat çeker. Gelecek tasavvurunda umut ve sonlu oluş arasında sıkışsa da dünyayı anlamlı kılma istenci bakımından Akengin’in şiir karakterinin biraz dışına taşar:

Yeni besteler mırıldansak içimizden,

Hayat, şenlikli bir geçiş olurdu bu dehlizden

2001’de yayımlanan “Eylül Kuşatması” kitabının şimdiyle sorunlu, maziyle hemhal havası düşünüldüğünde şimdiki anlamlı kılma ve geleceği şekillendirme umudu taşıyan *Yaşamak Üstüne Bir Çeşitleme*’nin kitapta kendisine yer bulmaması bu bağlamda anlamlı hâle gelir.

3.1.12. 2014 Sonrası Şiirleri

2014’ten sonraki şiirlerini henüz bir kitap olarak yayımlamamış olan Akengin, son kitabından bugüne 16 şiir yazmıştır. Bu şiirlerden *Çanakkale’nin Martıları*²⁹², *Şiir Yârımdır*²⁹³, *Eylül Kapıda*²⁹⁴, *Bir Destan*²⁹⁵, *Yıldızları Dinlemek*²⁹⁶, *Gizli Bahar*²⁹⁷, *Karıncalar ve Biz*²⁹⁸ ile *Türk Dünyası Marşı*’nın²⁹⁹ dergilerde yer aldığını görmekteyiz. Dergilerde yayımlanmamış olan *Bulutlar*, *Hatırladıkça*, *Aşk Bizde Kalır*,

²⁹⁰ Yahya Akengin, “Hüznündedir”, *Boğaziçi*, Sayı 34, Nisan 1985, s. 9.

²⁹¹ Yahya Akengin, “Yaşamak Üstüne Bir Çeşitleme”, *Türk Edebiyatı*, Sayı 282, Nisan 1997, s. 30.

²⁹² Yahya Akengin, “Çanakkale’nin Martıları”, *Bizim Külliye*, Sayı 64, Haziran-Temmuz-Ağustos 2015, s. 73.

²⁹³ Yahya Akengin, “Şiir Yârımdır”, *Bizim Külliye*, Sayı 67, Mart-Nisan-Mayıs 2016, s. 6.

²⁹⁴ Yahya Akengin, “Eylül Kapıda”, *Bizim Külliye*, Sayı 70, Aralık-Ocak-Şubat 2016-17, s. 6.

²⁹⁵ Yahya Akengin, *Beş Hikaye Bir Destan*, Akçağ Yay., Ankara, 2017, s. 53-64.

²⁹⁶ Yahya Akengin, “Yıldızları Dinlemek”, *Bizim Külliye*, Sayı 75, Mart-Nisan-Mayıs 2018, s. 10.

²⁹⁷ Yahya Akengin, “Gizli Bahar”, *Türk Edebiyatı*, Sayı 540, Ekim 2018, s. 37.

²⁹⁸ Yahya Akengin, “Karıncalar ve Biz”, *Türk Edebiyatı*, Sayı 540, Ekim 2018, s. 47.

²⁹⁹ Yahya Akengin, “Türk Dünyası Marşı”, *Bizim Külliye*, Sayı 87, Mart-Nisan-Mayıs 2021, s. 8.

Oğuz Elllerinde Çalınır Sazım, Salkım Söğüt, Figan, Sarıkamış ve *Aynı Gemi* şiirlerine ise Yahya Akengin'le yapılan görüşmeler neticesinde ulaşılmıştır.

2014 sonrası şiirlerine bakıldığında -hacmi nedeniyle *Bir Destan*'ı ayrı tutmak kaydıyla- Akengin'in önceki estetik duyusu devam ettirdiği görülür. Bununla birlikte uzun soluklu şiiri *Bir Destan*'da insanlığın başlangıcından bugüne yaşadığı tarihsel sürecin destansı bir atmosferle çizildiği görülür. İlk insanla başlatılan tarihi süreç şimdiye getirilirken milliyetçi duyarlılık güçlü bir katman olarak inşa edilir.

Sarıkamış'ın ise 2014'te yazdığı *Sarıkamış Şehitlerine* şiiriyle içerik benzerliği dikkat çeker. İki şiirdeki bu ortaklığa karşın ilk şiiri serbest ölçüyle yazan Akengin, ikinci şiirde 14'lü hece ölçüsünü kullanır.

Bir Destan, Sarıkamış şiirleriyle birlikte *Çanakkale'nin Martıları, Oğuz Elllerinde Çalınır Sazım, Aynı Gemi* ve *Türk Dünyası Marşı*'nda tarihi, kültürel ve sosyal dokuyu işleyen ve bugünü geçmişle inşa eden bir duyarlılık hâkimdir. "Kırk Yıldan Şiirler" kitabında ilk defa yer verdiği altı şiirden beşinin benzer izleği takip ettiğini düşünürsek Akengin'de millî duyarlılık ve tarih bilinci vurgusunun genişleyerek devam ettiğini söyleyebiliriz. Bu şiirlerde inşa edilen izlek, tarihi olgulardan dayanak bulur, ortak duyarlılığa yaslanılır ve didaktik eğilim, trajiğe vurgu yoluyla ortak duygu ve şuur kabartılır.

Bununla birlikte şiirlerinin ana omurgasını oluşturan aşk, -önceki şiirlerinde olduğu şekliyle- tabiatın görünümünden istifade edilerek işlenir. *Eylül Kapıda, Bulutlar, Yıldızları Dinlemek, Gizli Bahar, Hatırladıkça, Karıncalar ve Biz, Aşk Bizde Kalır, Salkım Söğüt* ve *Figan* şiirleri tabiat ve unsurlarına dönük bir gözün duygulanımlarıdır. Tabiat; hatıra, hüznün ve daha ziyade aşkın, yapay da kalsa kısmen neşe ve umudun aynasına dönüşür. Hâlden memnuniyetsizliğin tazyiki altındaki ikircikli durumda tabiat ve zaman; neşeden hüznü, umuttan karamsarlığa evrilerek şiirleşir. Âdem ile Havva'nın cennetten dünyaya düşüş trajedisinde olduğu gibi gurbeti/dünyayı hor gören şiirsel özne; özlediği sılayı/cenneti yüceltir. Dolayısıyla son dönem şiirlerinde milliyetçi ve ferdi duygular özlem duygusundan beslenir.

3.2. Tiyatro Eserleri

3.2.1. Enver Paşa ve Büyük Ümitler

Akengin, Türkiye’de öteden beri netameli bir konu olan İttihat Terakki ve Enver Paşa’yı 1985’te yazdığı “Enver Paşa ve Büyük Ümitler”³⁰⁰ adlı tiyatro eserinde işler.

Eserin sonuna, yazma sürecinde yararlandığı kaynakları ekleyen Akengin’in dönem ve karakterlerini belli okumaların süzgecinden hareketle oluşturduğunu görürüz. Döneme ilişkin yetkin kaynaklara müracaat ettiği görülen kaynakçada Sait Halim Paşa, Naciye Sultan ve Talat Paşa’nın hatıratlarının da tetkik edildiği görülür. Ancak eserin ana karakteri Enver Paşa’nın hatıratından o dönemde yoksun olan Akengin’in bu karakteri şekillendirmede diğerlerinden farklı bir yola başvurduğunu söylemek mümkündür. Esere bu açıdan yaklaştığımızda Enver karakterinin şekillendirilişinde tarihi kaynaklar yanında Enver Paşa ile teması olan kişilerin hatıratlarından yararlanma yoluna gidildiğini söyleyebiliriz.

Eserde Enver karakterinin insanî yönü iki yolla belirgin kılınmaya çalışılır: Enver’in sözleri, çevresinin onunla ilgili tespitleri ve tarihsel sürecin damıttığı genel kanıları³⁰¹ besleyen ama karakterin iç dünyasını da dikkate alan yaklaşım. Bunun yanında Sait Halim Paşa karakterinde hatıratının da etkisiyle fikri yanının öne çıkarıldığını söylemeliyiz. Naciye Sultan ve Talat Paşa karakterlerinin ise hatıratlarının sağladığı olanaklarla zenginleştirildiğini görürüz.

Üç bölümden müteşekkil eserin I. Bölüm’ünde II. Meşrutiyet’in ilanının gayrimüslimler, Müslümanlar ve İttihat ve Terakki mensuplarında yarattığı coşkuya odaklanılır. Tebaa meşrutiyetle her türlü müşkülün sona ereceği, sınırsız bir özgürlüğe kavuşulacağı inancındadır. Akengin, halkın meşrutiyete yaklaşımını Mehmet Akif’in ironik dizelerini anımsatan bir tablo ile çizer. Selanik’te Enver ve arkadaşlarını karşılamak için toplanan kalabalık bahçeye yığılmıştır. Temizlikçi bahçenin dışında toplanmalarını isteyince aldığı tepki “Çıkmayız bre... Hürriyet var artık.” (s. 68) olur. İstibdattan yılmış halk; meşrutiyeti bir kavram, yönetim biçimi olarak değil somut bir

³⁰⁰ Yahya Akengin, **Eski Çarıklar-Enver Paşa ve Büyük Ümitler-Aile Bağları**, Akçağ Yay., Ankara, 2009, s. 61-186.

³⁰¹ Akengin, mülakatında Enver Paşa’yı şekillendirirken Şevket Süreyya Aydemir’in “Makedonya’dan Orta Asya’ya Enver Paşa” adlı üç ciltlik eserinden özellikle yararlandığını belirtir. (Ags.)

varlık/insan olarak algılar: “Nerdedir bre şimdi bu Meşrutiyet Paşa Hazretleri?” (s. 75).

Gayrimüslimlerin meşrutiyete yaklaşımı ise Rum bir karakter üzerinden verir. Talat Bey’le yakın dostlukları olan Rum Marko, meşrutiyetin gayrimüslimlerde milliyet bilincini daha fazla tetikleyeceği düşüncesindedir: “II. Abdülhamit’in en büyük marifeti, karşısındakilerin arasını ustalıkla açmaktır.” (s. 80). Ona göre İttihat ve Terakki Balkanlarda uzlaşıyla sükûnet tesis edeceğine inanmakla Fransız İhtilali’nden beri derinleşen milliyetçilik bilincinin uyanmasını hızlandırmıştır. Bu tarihsel süreç nihai hükmünü verecek ve Türkler Malazgirt öncesine dönecektir.

İttihat ve Terakki mensupları ise meşrutiyetle farklı dinleri hürriyet bayrağı altında topladıkları fikrindedir. Marko’nun tespitleri karşısında şaşkınlığını gizleyemeyen Talat Bey, onu hayalci olmakla itham eder. İttihatçı Ömer Naci’ye göre meşrutiyetle Devlet-i Aliye düşmanların pençesinden kurtulacaktır. Enver Bey ise “Kanuni Sultan Süleyman’dan beri padişahla millet arasına çekilmiş bulunan kafes”i kaldırdıkları inancındadır.

Eserin Selanik’ten sonraki sahnesi meşrutiyet ilanının Batı baskılarını dindirmediği gibi Batı’nın iştihasını kabarttığını resmeder. İtalya, Trablusgarp’a işgale başlamış; İstanbul ise hâlâ hürriyet sarhoşluğuyla oylanmaktadır. Ancak Enver, Mustafa Kemal, Ömer Naci, Ali Fethi, Süleyman Askeri ve Yakup Cemil başta olmak üzere önemli subaylar işgale karşı Trablusgarp’ta aşiretleri örgütlemeye çalışmaktadır. Binbaşı Ali Baba bu durumu şöyle özetler: “Orda hürriyet naraları, burda İtalyan topları... Yani derler ki gâvurlar da oğul, hürriyet mürriyet diye kırırdadıkça tependeyiz İstanbul...” (s. 83).

“Barut kokularının özlemiyle” Bingazi’ye gelen Enver, çok geçmeden Balkanlardaki kayıplar ile İstanbul’daki hareketlilikten haberdar olmuştur. İttihat ve Terakki yönetimi devletin karar mekanizmasında tümüyle yetkin olmadıkları halde askeri ve siyasi kayıplardan mesul tutulmanın öfkesi içindedir. Süleyman Askeri’ye göre Balkanlar’daki tabansızlığın vebalini İttihat ve Terakki’ye yıkmak isteyenlerin, aleyhlerinde yürüttükleri propagandayı alt etmek için İstanbul’a dönülmelidir.

Enver’deki iktidar arzusunu kışkırtan; askeri ve siyasi başarısızlıkları kısmî yetki alanı içinde izlemeye tahammül edemeyişi yanında psikolojik unsurlar da görülür. II. Meşrutiyet ve 31 Mart Vakası kahramanı olarak anılan Enver, saraya damat

olma ihtimali güçlenince tebaada tüm müşküllerin çaresi bir imgeye dönüşmüştür. Sol kaşının ortasındaki beyazlık için söylenenlerden o da etkilenmiştir: “Buna cihangirlik işareti diyorlar ne dersin?” (s. 92). Devletin içine düştüğü acziyetin yükü ancak mucizelerin kurtarıcılığına havale edilmiş durumdadır. Enver ise kendi dışında üretilen mitin gizemli gücünün sarhoşluğu içinde “tarihi görev”ini icra etmek için daima ileri atılmaktadır. Onunla ilgili tespiti yine en yakın arkadaşı Talat Bey yapar: “Sen çok temiz, saf, mert bir adamsın. Çabuk kapılıyorsun bu adamlara.” (s. 122).

Tarihi sorumluluğun kaçınılmaz taşıyıcısı olduğu duygusu onu her tür düşünce ve eylemini “cihangir” bir devlet ülküsüne gerekçe kılmaya iter. İstanbul’a geldiğinde, Edirne’nin kaybına boyun eğen kabine toplantısını basması yazgısını takip ettiğine inanan bir karakterin hamlesidir. Bu baskın, kendi makûs talihlerini de yenmenin adıımıdır. Talat Bey’e göre baskın ve hükümetin devrilmesiyle “İttihat ve Terakki bir türlü tam iktidar olamayışın faturasını artık ödemeyecektir.” (s. 111). Bu süreçte slogan haline getirdikleri “yeni devirler”in “yeni isimler”le inşa edileceği düşüncesi ise adım adım ülkeyi felakete sürükleyecektir.

II. Bölüm Edirne’yi geri alan Enver’in Harbiye Nazırlığı talebiyle başlar. Amacı orduyu gençleştirip Alman sistemiyle tanzim etmektir. Özellikle Talat, bunun için erken olduğunda ısrar etse de kaideler çiğnenir ve Enver nazırlığa getirilir. Artık, İttihat ve Terakki Cemiyeti yeni devrin yeni insanlarını belirleyen güçtür. Karar alışlarının ana tetikleyicisi, devletin gerileyişini tersine çevirerek Avrupa’nın “hasta adam” yakıştırmasını bertaraf etmektir. Birinci Cihan Harbi bu makûs talihi yenmek için bir fırsattır. Savaşı imkân olarak algılamak onları aceleci kararlar almaya sevk eder ve kendilerini savaşın içinde bulmanın şaşkınlığıyla baş başa kalırlar. Enver, o romantik yaklaşımıyla “biz bu imparatorluğun hazinesinde bir kurşunduk ve namluyu terk etmeye mecburduk.” (s. 126) der. Talat, istemedikleri halde harbin kendilerini bulduğu düşüncesindedir. Harbe girilmesine karşı olduğu için istifa eden ama kabineye döndürülen Sadrazam Sait Halim Paşa ise hedefi Osmanlı olan harbin dışında kalınamayacağı görüşündedir.

Ancak İttihat Terakki mensubu Ömer Naci’nin değerlendirmeleri bir İttihat Terakki dönemi eleştirisi niteliğindedir. Kendisi bir dönem İttihat Terakki’nin hatibi konumunda bir komutandır. Geçmişte tebaayı hürriyet aşkıyla coşturan Ömer Naci, şimdi İttihat Terakki’ye dönük içerden ilk ciddi eleştiriyi getirir. Ona göre İttihat

Terakki, üzerine aldığı vazifeyi yönetecek bilgi ve kabiliyetten yoksun “kırk mecnundan oluşan bir heyettir.” (s. 129). Enver Paşa’nın; Ömer Naci’nin liyakatsizlik vurgusu karşısındaki tepkisi “Böylece bir kabullenışı felaket sayarım.” (s. 128) olur. O, hâlâ kadrolarda yenilik ve cephelerde taarruz peşindedir. Öyle ki ordunun gençleştirilmesi için görevden almak istediği listeyi kabineye sunar, cephelerde varlığına inandığı fırsatları değerlendirmek için Sarıkamış ve Kanal Harekâtlarının ivedilikle başlatılmasını ister.

Ancak her iki cephede yaşanan yenilgi Enver Paşa’ya yönelik eleştirileri artırmış ve ona atfedilen mit, mağlubiyetlerin gölgesinde sönmüştür. Şair Süleyman Nazif, “Hürriyet kahramanı Binbaşı Enver Bey’i Enver Paşa katletti...” (s. 141) demektedir, bir dönem İttihat Terakki’nin fedâileri için yakıştırılan “aşere-i mübeşşere” ifadesindeki “aşere”yi “haşere”ye dönüştürmektedir. Sarıkamış Cephesi’nden döndüğüne Kuruçeşme’deki yalısında eşi Naciye Sultan’ın uyarısı sayesinde suikasttan kurtulan Enver ise eşine “Ben aslında vatanımdan ve senden başka kimseye hayran olmadım Naciye.” (s. 143) demektedir. Enver için savaş öncesi toprakları genişletmenin fırsatlarından biri olan Alman “hayran”lığı cephelerdeki mağlubiyet ve kayıplar sonrası anlamını yitirecek ve hayranlık vatana ve eşine hasredilecektir.

III. Bölüm’de öncelikle Çanakkale Zaferi’nin yeşerttiği umuttan beslenen Enver Paşa’nın Balkanlarda Cihan Harbi öncesi sınırlara ulaşma arzuna odaklanılır. Fransızların sulh tekliflerini Almanlar razı olmayacağı ve zaferin yakın olduğu inancıyla geri çevirdiği gibi doğu cephesinden Galiçya’ya asker sevkini planlamaktadır. Zihni daima kaybedilen toprakları geri almaya odaklıdır. Daha fazla kayıp olasılığını düşünmeye dâhi tahammül edemeyecek bir ihtirasın kurbanı hâline geldiğinin farkında değildir.

Oysaki Mustafa Kemal, harbin umut edildiği gibi ilerlemediğini, Anadolu içlerine doğru çekilip müdafaa tedbirleri alınmasının gerekliliğini belirten bir raporu cepheden Talat Paşa’ya göndermiştir. Akengin, Mustafa Kemal’in raporu sonrası Talat ve Enver Paşa’nın konuşmalarında Mustafa Kemal’le Enver’in mizaçlarını değerlendirme yoluna gitmek ister. Enver, raporun karamsar havasından Talat’ın etkilendiği görüşündedir. Mustafa Kemal’i “Şüphesiz çok iyi bir askerdir. Lâkin ihtiraslarına sınır yoktur.” sözleriyle ifade eder. Daha ziyade Enver’i tanımlayan bu

söz sonrası Talat'ın cevabı bir düzeltme mahiyetindedir: “Hangimiz öyle değiliz... Fakat mühim olan, ihtirasların sınırsızlığı değil, yönlendirilmesi keyfiyetidir.” (s. 169).

Enver, “ihtiras” sahibi olmakla birlikte onu “yönlendirme” kabiliyetini gösteremez. Ülke içi siyasette her emeline ulaşan Enver için dış siyasette bocalamak çelişik bir hâl yaratır. Bunun çaresini iç siyasette yaptığını dış siyasete uygulamakta bulur. Ancak cephelerden gelen havadisler onu haklı çıkarmaktan oldukça uzaktır ve bir dönem onu mitleştirenler etrafından çekilmeye başlamıştır. Talat, Enver'e şöyle der: “Çok yalnız kaldın, güvenilecek insanların yardımına ihtiyacın var. Yakın çevrendekilerin aldatmış olması ihtimalinden endişeliyim.” (s. 169).

Savaş mağlubiyetle sonuçlandığında Talat, Enver, Cemal ve Sait Halim Paşa'nın bir arada olduğu görüşme İttihat ve Terakki'nin toplu eleştirisi mahiyetindedir. Daha önce Marko, Ömer Naci üzerinden yapılan İttihat ve Terakki eleştirisi ilk defa cemiyet mensuplarının üst kademesi tarafından dile getirilir.

Sait Halim Paşa'ya göre Batı'nın ilerleyişi karşısında önce gözümüz sonra beynimiz ve nihâyet gönüllerin kararmasıyla halk ve aydında kompleksli bir zihin türemiştir. İttihat ve Terakki ise “can çekişen hastasının başında canhıraş feryatlarla çırpınan ve zaman zaman da şuurunu kaybetmiş, yaptıklarının farkında olmayan bir insan” (s. 179) hâline gelmiştir.

Talat Paşa, tedavi ettiklerini sandıkları hasta adamın kollarında can verdiğine şahit oldukları düşüncesindedir. Cemal Paşa ise Napolyon'a benzettiği Enver Paşa ile Selanik'te başlayan yolculuklarını anımsayarak “Hey gidi ümitler, büyük ümitler...” (s. 181) diyerek yıkılan büyük ümitlere işaret etmektedir.

Bununla birlikte paşalar yurdu terk etmek yerine hakikatlerin ortaya çıkması için kalmayı ister. Ancak mazi şimdinin “hakikat”lerini değiştirecek güçten yoksundur. On yıl önce büyük ümitlerle çıktıkları yolculuk hüsrarla neticelenmiştir. “Hürriyet ektik ihanet biçtik.” (s. 182) diyen Enver ise “Her şeye rağmen yeniden başlama gücünü hisset”mektedir. Yeni ümidi Kafkasya'dadır. Bu ümitle çıktığı yolculukta hayranı olduğu devleti mağlup; eşi Naciye Sultan'ı” yalnız bırakacaktır. Kafkaslardaki zafer ümidi ise hayranı olduğu bu iki şeye dönmenin anahtarı olacaktır.

Başta Enver ve İttihat Terakki'nin 1908-1918 yılları arasında yürüttüğü politikanın iç dinamiklerine odaklanan Akengin'in çizdiği tabloda paşaların vatanseverliğine kuşku yoktur. Onları yanlış kararlar almaya ve ülkeyi geriye götüren

önemli neden vatanseverliği devleti idare etmek için yeter sebep görmeleridir. “Yeni devir, yeni insan” söyleminin cazibesine kapılarak sorunları bu sihirli değnekle çözmeye çalışmışlardır. Ancak savaşlar, elden çıkan topraklar devirlerinin bittiğini gecikmeli de olsa gösterecektir. Akengin, özellikle paşaların makam hırsını ülkeyi hastalıklı halden kurtarma arzularıyla açıklamak ister. Çoğu İttihat ve Terakki mensubunun savaş şartlarında iâşe ihalelerine fesat karıştırarak gıda stoku yaptıklarını öğrendiğinde Enver, bunu “ahlaksızlık” olarak görür ve cezâî kovuşturmayı derhal başlatır. Paşalar ise yurdu terk ederken yol masraflarını denkleştirmenin çaresini arayacak kadar makamlarında maddiyata yüz çevirmişlerdir. Onlar “hasta adam”ı ayağa kaldırmak vaadiyle gelmişler ancak büyük bir yıkıma yol açmışlardır. Son bölümdeki özeleştirileri hatalarını kabul ettiklerini imler. Ancak içlerinde gerçeği kabulde zorlanan ve onu alaşağı etmenin yollarını arayan yine Enver’dir. Burada yeşertmeye çalıştığı umut solsa da bunu Kafkaslarda yeşertmenin yolunu arayacaktır.

Oyun nihâî olarak dönem aktörlerinin duygusallığa yaslı iyi niyet çabalarının yetkinlikten uzak olduğunu vurgular. Bu aynı zamanda Osmanlı’nın son on yılının makûs talihiyle de koşuttur. Nitekim Akengin’i böyle bir dönemi tiyatro eseriyle ele almaya sevk eden; bürokratik, siyasi ve askeri aksta yaşanan irtifa kaybı ile devlet ve idarecilerinin ortak bir dramla yüzleşmesidir: “Osmanlı’nın son on yılı ile Enver Paşa’nın dramı bana göre çok örtüşüyordu. Enver Paşanın sonu ile Osmanlı’nın dramatik çöküşü arasındaki paralellik, ilginç bir tiyatro eseri olabilirdi.”³⁰²

3.2.2. Eski Çarıklar

“Enver Paşa ve Büyük Ümitler”den iki yıl sonra 1987’de “Eski Çarıklar”³⁰³ tiyatrosunu yazan Akengin, ilk eserinde Birinci Cihan Harbi öncesi ve sonrasının siyasi ve askeri yönünü öne çıkarmış ve yönetici tabakanın iç dinamiklerine eğilmeye çalışmıştı. “Eski Çarıklar” ise Birinci Cihan Harbi ve Millî Mücadele Dönemi’nde cephe gerisindeki halkın yaşadığı sıkıntılara odaklanır. Vaka 1921 İlkbahar’ında Doğu Anadolu’nun bir nahiyesinde geçer. Millî Mücadelenin doğu safhası bitmek üzeredir. Ancak nahiye; Doksanüç Harbi’nden Birinci Cihan Harbi’ne oradan Millî

³⁰² Y. Akengin, *Bir Semaverlik Muhabbet*, s. 77.

³⁰³ Y. Akengin, *Eski Çarıklar-Enver Paşa ve Büyük Ümitler-Aile Bağları*, s. 7-60.

Mücadele'ye savaş trajedilerinin belleklerde yer edindiği bir mekâna dönüşmüştür. Kadın, çocuk ve yaşlıların yoğunlukta olduğu bu nahiye de açlıkla mücadele dahi bu mazinin gölgesinde anlamını yitirmiştir.

Akengin, savaşın halkta yol açtığı yaralara eğilmek için eserin ilk sahnesinde nahiye kadın ve çocuklarının dünyasına eğilir. Birinci Cihan Harbi'nin muhtelif cephelerinde kocalarını şehit veren, Ermeni ve Rus baskınında namusunu korumak için kızı canına kıyan, Yemen Cephesi'nden yedi yıldır dönmemiş kocasını bekleyen kadınlardan oluşan bir tablo resmedilir. 12-13 yaşlarındaki İsmail, babasının döneceği umuduna yaslanmıştır. Dilinde *Mihrali Bey Destanı* babasının diyârına seslenmekte, türkü nahiye'nin trajedisini derinleştirmektedir.

Akengin II. Sahne ile nahiye de hâlihazırda yaşanan sorunlara yönelir. Kurban Dede ile 6-7 yaşlarındaki torunu Osman, İsmail'in türküsünden etkilenmiştir. Babası cephede savaşan Osman, Yemen'le ilgi hayallere dalmakta, açlıkla yüzleşen çocuğun dünyasında Yemen bolluk ve bereket imgesine dönüşmektedir. Babası Erzurum'da düşmanla savaşmaktadır ama onun için her yer Yemen'dir. Yabanda, tarlada kendiliğinden yetişen kazankulpu, kamut ve yer elması; nahiye'deki kadın, çocuk ve yaşlılardan oluşan ahalinin açlığını yatıştıran son çaredir. Nahiye'nin zorlu şartlarında aynı şeylere talim eden Osman için öteker ekseriyetle imrenilesi bir hâl almaktadır.

Bununla birlikte nahiye, yardımlaşmanın olduğu kadar yoksulluk ve imkânsızlığı kullanan fırsatçıların da mekânıdır. Akengin, bu izleği Niyazi karakteri üzerinden verir. Kendisi kasıtlı olarak ayağını silahla vurarak cepheden dönmüştür. Ancak kurnazlığı bununla sınırlı değildir. Nahiye de açlıkla boğuşan ahalinin tarlalarını ucuza kapatır. Eşi yatalaktır ve ilk fırsatta bir kadını evliliğe razı etmenin yollarını aramaktadır. Kurban Dede'nin gelini Hacer'i gözüne kestirmiş, yordakçısı Dudu'yu aracı kılmıştır. Hacer'e eşi Şükrü'nün cephede şehit düştüğü yalanını Dudu'yla ulaştırır. Onun için savaşın devamı her tür kazanç kapısının önünü açmaktadır.

Evde un dahi kalmadığını gören Kurban Dede istemeyerek de olsa dördüncü tarlanın da yok pahasına gideceğini bildiği halde Niyazi'ye satmak noktasına gelmiştir. Niyazi için tarlaları bedavaya kapatmak geleceğe yatırımdır. Onun için savaşın nasıl biteceğinin önemi yoktur. Düşman da kazansa onunla anlaşacak ve işini yürütecek bir tynettedir.

Akengin'in cephe gerisini izlek yaparken bu olumsuz tip üzerinde özellikle durduğunu görürüz. Anlatıda gerilimi oluşturan ana unsur Niyazi'nin iflah olmaz hodbinliğidir. Herkesin un çorbası ve ekmeğe muhtaç olduğu, savaşın acısını yüreğinde taşıdığı nahiye Niyazi, "otuz yaşlarında, kanlı, canlı, dinç, neşeli"dir (s. 21). Ahalinin yoksulluk ve hüznüyle bağı olmadığı gibi onların zayıflıklarından faydalanmak keyfiyeti içinde neşesini insanların çaresizliğinden devşirmektedir. Ekmek ve un çorbasının bolluğa işaret ettiği ortamda insanların zaaflarından yararlanan Niyazi, ahalinin nezdinde ise bir iç düşmandır.

Kurban Dede'nin tarlasını almaya geldiğindeki neşeli hâli bu sömürü anlayışını vaz eder. Ancak tarlayı alacağı gün; Kurban Dede'nin oğlu Şükrü çıkagelir. Şükrü'nün şehit düştüğü yolundaki yalanı ortaya çıkan Niyazi; yola gelmek yerine öfkeyle yeni planlar kurar.

Düşman tehlikesinden uzakta olsa da nahiye, Niyazi ve askerden kaçıp dağa çıkan eşkıya Rayıf belasını ensesinde hissetmektedir. Niyazi her gün Rayıf ise dilediği bir gün halkı ezmeye muktedir. Eşkıya korkusunu ahaliye salarak kendi korkusunu bastırmaya çalışan Niyazi, Rayıf'tan habersiz onu bir koz olarak kullanmaktan çekinmez. Niyazi'nin kötü niyetlerini gören Şükrü ise cepheye katılmayı ertelemek ister. Bu aşamada Kurban Dede'nin tavrı devreye girer. Bir Doksanüç gazisi olarak bu çibanlarla baş edebileceği konusunda oğlunu ikna eder. Bu noktada Akengin, Kurban Dede'yi "eski çarık"la özdeşleştirir. Şükrü; ordu Suriye'den Erzurum'a sevk edilirken yolda aç kaldıklarında eski çarıkları kaynatıp yiyerek hayatta kalmıştır. O yüzden eskiyen çarıklarını atmamış, evine getirmiştir. Akengin, eski çarığın en zor anlarda imdada yetişmesinden hareketle Kurban Dede'nin yaşlılığına rağmen nahiye koruyuculuğunu üstlenmesini irtibatlandırır. Nitekim Şükrü cepheye döner dönmez Niyazi planlarını devreye sokacaktır. Amacı Rayıf kılığında eve dayanıp havaya silah atarak aileye korku salmaktır. Böylece Rayıf'ın Hacer'i kaçıracağı yalanına inanılacak ve Kurban Dede kendisinden yardım dileyecektir. Ancak planını devreye sokacağı gece Kurban Dede'nin kurşunlarıyla yere serilir. Niyazi'yi vuran Kurban Dede, eski çarığın cephedeki askere hayat verşi gibi cephe gerisindeki halka nefes aldırıştır.

Akengin; Millî Mücadele Dönemi'nde gündemde olan manda ve himayeye yaralı, yoksul halkın yaklaşımını da ele alır. Amerikan mandası propagandası yapmaya gelen ve Ermenilerin mağdur edildiği düşüncesini saplantı haline getirmiş olan Mr.

Tom, ahalinin halini gördüğünde savaşta ısrar edilmesine anlam veremez: “Yapılmaz harp, örmekle çorap. (Kadınların perişan kıyafetlerini işaretle) Çoktur bak sefalet.” (s. 48). Savaş gazisi olan yeni nahiye müdürünün cevabı ise yoksul, çilekeş halkın inancını yansıtır: “Mr. Tom, bu kadınlar kan ağlayan yürekleriyle görünürde çorap örüyorlar, gerçekte ise müstakil bir vatanın haritasını dokuyorlar.” (s. 50).

“Manda” sözcüğü eserde komik unsuru beslediği kadar eleştirel bir yaklaşımı da içerir. Manda sözcüğünün anlam imkânlarından yararlanılarak bağımsız bir devlet ideali yerine himayeye tevessül edilmesi yerilir. Nahiye Bekçisi; Amerikalı Mr. Tom’un ahaliyle görüşeceğini ve “Amerikan mandası şey edece”ğini söyler. Bunu duyan Dudu Kadın, Amerika’dan “camız” geleceği zannına kapılır. Yoksullukla mücadele edilen nahiyede bekçinin tahmini de farklı değildir. İkili; “manda”, “camuş” sözleriyle ağız dalaşına girerken “manda” argonun malzemesi olur. Ancak nahiye müdürü durumu açıkladığında işin aslı açığa çıkar. Yine de kısıtlı imlanlar içinde evinde bulup buluşturduklarıyla cepheye destek veren halk için “manda” sadece hayvan cinsi olmaktan öte bir anlam taşımaz.³⁰⁴

Akengin, “Eski Çarıklar”da daha ziyade cephe gerisine pencere açarak halkın da bir savaşım içinde olduğuna işaret etmek ister. Buna göre cepheden uzak olmak tehlikeden ârî olmakla açıklanamayacak derecede kendine özgü türlü sorunları bünyesinde barındırmaktadır. Düşman çetelerinin baskınlarına karşı koyacak insan ve araçtan yoksundurlar. Nahiyedeki kadınlar namusunu korumak için ya gizlenmiş ya da yakalanacağını anladığında canına kıymıştır. Düşmanın zulmü bittiğinde ise kendi ahalisine zulmeden, onları sömüren tipler türemiştir.

Halkın bu zorlu yaşamı Cihan Harbi ve Millî Mücadele günlerinden geçen uzun bir döneme dayanır. Ancak millî duygularda en ufak bir zafiyet ve bıkkınlık görülmez aksine yaşananlar onları daha sabırlı, fedakâr, kanaatkâr ve azimli kılmıştır. Bağımsız bir yurt arzusu tüm çile ve bekleyişin yükünü hafifletmektedir. Kocasız kadınlar, babasız evlatlar, evladını yitirmiş anne babaların arzusu düşmanı yurttan atmak ve yurduna, yuvasına kavuşmaktır.

Akengin, “Enver Paşa ve Büyük Ümitler”de savaş koşullarında cephe gerisinde gıda stoku yaparak zenginleşen İttihat ve Terakki mensuplarına kısmen eleştiri

³⁰⁴ Akengin, “manda” sözcüğünün halkta yarattığı imgeye *Bir Destan* şiirinde şöyle vurgu yapar:

“Teslim olup “manda” demiştir birileri,

Mermi arabasına koşar o mandayı köylümüz” Bakınız: Y. Akengin, **Beş Hikâye Bir Destan**, s. 53-64.

getirmişti. Bir yanda zaferi düşünen komuta kademesi diğer yanda Cemiyet'in imkânlarını kötüye kullanan güruh vardır. “Eski Çarıklar”da Anadolu’nun ücra bir köşesinde yine halkı sömüren tiplerle karşılaşırız. Akengin iki eserinde de toplumsal değer yargılarının dışındaki bu tipleri cezalandırır. Onlarla mücadelenin yarattığı gerilim, insanî değerlerin yüzeye çıkmasına da olanak verir. Bu anlamda “Eski Çarıklar”da değerlerin taşıyıcısı Kurban Dede’nin olumsuz tip Niyazi’yi cezalandırması dikkate değerdir. Geçmişin her tür değer ve kazanımı şahsında mündemiç olan Kurban Dede, şimdiyi onarmayı başarmıştır. Eski/kadim olan bu anlamda şimdiyi her tür yozluktan koruyan bir güç olarak kendisini bu yolda feda/“kurban” etmekten sakınmamıştır.

3.2.3. Aile Bağları

“Aile Bağları”³⁰⁵ 1970’lerin sonu ile 1980’lerin başı Türkiye’indeki aile ve akraba ilişkilerine odaklanır.

Nermin; şiddete eğilimli, içki ve kumar bağımlısı kocasını kaybettikten sonra oğlu Ferit’i okutmayı kendisine amaç edinmiş bir annedir. Öyle ki Ferit’in okumasına karşı çıkan ve kahvede yanında çalışmasını isteyen kayınbiraderi Ali’nin teklifini “aile şerefimiz her şeyden önce gelir.” (s. 194) diyerek reddeder. Hayat gayesi evinde elbise dikerek yaşlı annesine bakmak, oğlunu okutmaktır. Oğlundan tek beklentisi ise okulunda başarılı olmasıdır. Ancak Ferit, derslerinde olsa da ailesiyle ilişkisinde umursamaz tavırlar sergilemeye başlar. Varlıklı bir aileye mensup kız arkadaşı Türkan’ın karşısında ezilmemek için annesinin kazandığıyla yetinmediği gibi anneannesinin evinin satışından gelen parayı harcayacak ölçüde müsrif davranmaktadır. Ailesinin yoksulluğunu gizleyerek sevdiği kızın yanında ezikliğini gidermek telaşındadır. Müsrifliği yüzünden evini sattırdığı anneannesinin uyarılarını dikkate almaz. Annesi Hatice’nin uyarılarına “Deme anneanesi! Göreceksin, bir gün kıymetimizi bilecek.” (s. 206) diyerek kendisini avutan Nermin’in dayanağı, oğlunun bir gün umursamaz tavırlarını bırakacağına olan inancıdır. Ancak büyüdükçe “küçük şeylere razı olma”yan Ferit, lisedeki hoyratlığını üniversitede, 1980 öncesinin çatışma

³⁰⁵ Y. Akengin, *Eski Çarıklar-Enver Paşa ve Büyük Ümitler-Aile Bağları*, s. 189-254.

ortamında, yasadışı silah ve mermi satışına aracılık edecek raddeye götürür. Okul başarısını koz olarak kullanarak her türlü savrukluğuna dayanak yapmakta, anne bu başarının hatırına oğlunun umarsızlıklarını mazur görmeyi yeğlemektedir.

Ancak sattığı mermilerle başkalarının ölümüne sebep olacağını gören Ferit, bu ısrarından vaz geçer. Bu karar Ferit'in, annesine karşı aldırılmaz tavırlarından da vazgeçişinin dönüm noktasıdır. Türkan'la evlilik kararı alması ise anne ile oğulun ilk ciddi sınavını olur. Türkan'ın annesi ayrı evde yaşamaları kaydıyla gençlerin evliliğine onay vermektedir. Ferit, istemeyerek de olsa bu talebe boyun eğmek düşüncesinde, annesi ise gönlü elverirse de oğlunun sevdiği ile yuva kurması için tek başına yaşamaya razı olmaktadır. Oysa Ferit, gazetenin açtığı "Aile Bağları" konulu yarışmada birinci seçilen yazısında aile fertleri arasındaki bağların önemine vurgu yapmıştır. Yazıyı okuyan Türkan'ın babası gençler arasında söz kesileceği akşam Ferit'e yazıyla çeliştiğini söyleyerek annesi ile aşkı arasında seçim yapmasını ister. Ferit'in annesini tercih etmesi, Türkan'ın anne babasının tutumunu da değiştirir ve gençlerin evliliğinin önünü açılır.

Akengin, anne-oğul ilişkisinde başlangıçta oluşturduğu sorunlu yapıyı finalde restore eder ve annenin fedakârlıkları oğlunun vicdanında karşılık bulur. Nermin'in komşusu Rüksan'ın, kızı Handan'la ilişkisi de problemli bir yapı arz eder. Rüksan'ın söz, davranış ve planlarının nihai amacı ikinci bir evlilikle kendisine zengin bir koca bulmaktır. Nermin'e diktirdiği elbiselerle katıldığı etkinliklerde hayal ettiği zengin kocaya kavuşacaktır. Kendisi gibi dul olan arkadaşı Nermin'e şu telkinde bulunur: "Eğer evlenmek istiyorsan dışarıya açılacaksın." (s. 212). Kızı Handan'ı "özgür" yetiştirmek istese de sonuç alamamıştır. Kızının yapay ortam ve ilişkilerden hoşnutsuzluğunu kusur addeder. Kızıyla duygusal bağ kuramadığı, onu anlamaya çalışmadığı gibi kendi doğrularını ona dayatmayı lütuf sayar. Zenginlik vadeden evlilik hayalini hayatının merkezine koymuştur. Ancak zengin bir kocayla evliliği, hayal ettiği konforun huzursuz birlikteliğin gölgesinde anlamını yitirdiğini görmesini sağlar.

Safnaz ve kızı Türkan arasında da sorunlu bir ilişkiye tanık olunur. Kızının sıradan aileden biriyle evlenmesine razı değildir ancak onun Ferit'e olan aşkı karşısında çaresiz kalmaktadır. Ferit'in annesiyle aynı evde yaşamamaları kaydıyla evliliklerine onay verir. Bu konudaki ısrarını öfke nöbeti geçireceği son güne kadar

sürdürür. Türkan daha ziyade babası Kemal’le iyi anlaşmaktadır. Kızları için annesi Safinaz, konforu; babası Kemal, huzuru önceler. Safinaz, kızı için koyduğu şartı geçmişte kocasına da dayatmıştır. Kocasını Kemal, annesinin yalnızlığına ortak olamayışın kederini hâlâ taşımaktadır. Bu yüzden gençlerin evliliğinin anneyi ayrı bir çatı altında yalnız bir yaşama mahkûm etmesini kabullenemez. Handan’ın annesinde olduğu gibi Türkan’ın annesinde de meseleyi ele alışıta değişim yaşanır. Ayrı yaşamaları konusundaki dayatması kızı tarafından da kabul görmeyince sinir krizleri geçiren Safinaz yere yığılır. Kendine geldiğinde başucunda kızını ve Ferit’in annesini bulur. Evlilikte sorun çıkarmasına rağmen kendisiyle ilgilendiklerini görmek onu gençlerin evliliğine razı olmaya iter.

Eserde Ferit’in amcası Ali üzerinden akrabalık bağında ataerkil kodların eleştirisinin yapıldığı da görülür. Ali’nin, ölen kardeşinin ailesine sahip çıkışında toplumsal değer yargılarını dayatma arzusu belirgindir. İçki, kumar bağımlısı bir kocanın şiddetine maruz kalmış Nermin’i ailedeki huzursuzluğun sebebi addeder. Erkeğin her tür savrukluğuna kadın müsamaha göstermelidir. Kardeşi ölmüş, biraderi olarak bu aileyi zihnindeki düzene oturtacaktır. Bu amaçla ailenin geçimini sağlaması için yeğeni Ferit’i yanına çırak yapıp Nermin’i eve hapsedmek ister. Aile şerefini gerekçe göstererek dul bir kadının “şunun bunun yanında çalışma”sına karşı çıkmaktadır. Nermin, evde dikiş dikerek ailesini geçindireceğini ve oğlunu okutacağını söylediğinde kendisinden bağımsız hareket edecekleri ihtimaline katlanamaz. Feritlerin kaldığı ev Ali’nindir. Ferit’i yanında çalışması için Nermin’i ikna edemediğinde öfkesini evin kirasını alacağını söyleyerek dindirir. Nermin, kayınbiraderinin sınırlarını çizdiği hayatı kabul etmeyeceğini vazettiğinde Ali, bir “namus bekçisi”ne dönüşür. Ölen kardeşinin ailesiyle ilgilenişinde itici güç ölen kardeşinin ailesi yüzünden kendi ailesine bir “leke” gelmesinden korkmasıdır: “Siz hepiniz böylesiniz işte. Karışmayacağım, ne haliniz varsa görün.” (s. 197) dese de Demokles’in kılıcı gibi ufak bir dedikoduda aileyi cezalandırmaya nazırdır.

Nermin, dikiş malzemelerini aldığı İbrahim’in atölyesinde işe başlamaya karar vermiştir. Dışarda yenilen akşam yemeği sonrası Nermin, İbrahim’in kahve ricasını geri çeviremez. Kahve ikram etmek zorunda kaldığı için evine buyur ettiği İbrahim, kendisine âşık olduğunu söylediğinde Nermin, evinden çıkmasını ister. Olaydan kısa sürede haberdar olan Ali’nin ilk tepkisi; “Bana bak gelin, bugünden tezi yok, derhal

terk edeceksiniz bu evi. Ben kardeşimin, ailemizin namusunu ayaklar altına alanları yaşatmam yoksa.” (s. 225) olur. Evinden atıp onları çevresinden uzaklaştırarak kendisine yönelik dedikoduları yok edecektir. Onun için işin esası değil söylentilerin etkisi daha mühimdir. Yine de öfkesini dindirecek ve söylentileri unutturacak bir gücün esiridir: para. Söylentiye fırsata çevirme mahâreti hemen devreye girer ve kiraya zam yaparak olaydan kazançlı çıkar.

Ali, yıllar sonra bu defa yeğeni Ferit’in söz kesme merasiminde ortaya çıkar. Bir aile büyüğü olarak destek olması yanında Nermin ve Ferit’le ilişkisinde de düzelme olduğu görülür. Gençlerin evlendiğinde Nermin’i yalnız bırakacaklarını öğrendiğinde Nermin’i “annelerin en fedakârı” addetmekle kalmaz, ona reva görülen muameleyi kabullenemez. Nermin’in “bin bir çile bin bir cefa ile büyütüp, okutup, yetiştirip, elini ekmeğe yetiştirdiği oğlundan...” (s. 249) koparılabileceğine “vicdan”ı el vermez.

Eserde kişilerdeki bu değişim sadece Ali ile sınırlı değildir. Ferit, ailesine karşı umursamaz tavrını bırakır. Annesi uğruna aşkıdan vazgeçecek bir hassasiyet kazanır. Safnaz, gençlerin evlendiklerinde ayrı evde yaşamalarında ısrar etmenin gereksiz bir çaba olduğunu anlar. Rüksan, zengin kocanın saadet getirmeyeceğini yaşayarak görür.

Kişileri kötünün tecrübesinden geçirerek iyiye yönelten tüm bu yaşantılar, izleğin önemli bir unsuru haline gelir. Ancak bu değişimin büyük ölçüde âni ve psikolojik zeminden yoksun olduğunu belirtmeliyiz. Bunda iki sebebi öne çıkarabiliriz. Öncelikle eserin hacminin bu derinleştirmeye imkân vermediğini söylemeliyiz. İkincisi ve Akengin’in sanat anlayışı bakımından da dikkat çekici olanı, “iyi” olana yönelimin çaba gerektirmeyeceği düşüncesidir. Kötü ya da yoz olan; birey ve toplum için huzursuzluk kaynağıdır. Bu yüzden kişilerin “iyi”ye yönelimlerinin anlık oluşunda ve psikolojik süreçlerinin göz ardı edilişinde insan doğasının “iyi”ye yönelmeye yatkın olduğu düşüncesi belirgindir.

Bununla birlikte eserde 1980 öncesi ortamın bireyi savrulmaya yol açtığına ilişkin yaklaşım da göze çarpar. Ferit ve arkadaşları dönemin çatışma ortamını fırsata çevirecek arayış içindedir. Para ve lüks yaşamın cazibesi, gençlerde zengin olma arzusunu körüklediği ölçüde haksız kazanç arayışını da tetikler. Sokakların karıştığı ortamda silah ve mermi satışı bol paranın önünü açmaktadır. İdeolojik kamplaşmanın tarafı gençler, bu kutuplaşmanın ortasındaki esnaf ve kaosu fırsata çevirenler amaçları doğrultusunda pozisyon almaktadır. Akengin, yetişkinleri bu kaosun bir parçası olarak

ele almaz. Tecrübe ve bilgi birikimi olan, arzu ve isteklerini kontrol edebilen yetişkinler dönemin kaosunun dışında ya da karşısındadır. Oysa deneyim ve birikimin henüz başlarında ama duygusal tepkilerin zirvesinde gençler kaosun aparatıdır. Akengin, 1983'te yazdığı “Dönüş Acıları” romanında da bu döneme aynı perspektiften yaklaşmıştı. İki eserde de bir şekilde kaosun parçası gençler, ebeveynlerin telkiniyle bu cendereden çıkarlar. Nitekim arkadaşları tutuklanan Ferit; yasadışı faaliyetlerle cezaevine sürüklenmekten anne ve anneannesinin uyarı, telkin ve istekleri sayesinde kurtulabilmiştir.

Akengin, kuşak çatışmasını da yetişkinlerin irfanı ile çözüme kavuşturur. Ferit'in üç arkadaşı eserde 1. Genç, 2. Genç ve 3. Genç adıyla anılır. Bu konuşmalarda 2. Genç; sakin, mutedil ve kavrayış sahibiyken 3. Genç yargılayıcı ve umursamaz bir tavır içindedir. Her ikisi de bir diğerinin yaşam tercihlerinden uzaktır ancak 3. Genç; tercih, beğeni ve zevklerinden dolayı arkadaşını belli bir dünya görüşüne yamamaya çalışır. 3. Genç'in bu yaklaşımı Akengin'in döneme yönelik bir eleştirisi niteliğindedir. Bu; inanç, tercih ve yaşayışlarından ötürü insanları bir ideoloji ve grubun parçası addederek kutuplaşmalardan nemalanan anlayıştır. Bu yaklaşımın somut ifadesini 2004'te yayımlanan “Son Köylü” tiyatrosunda Şakir'in sözlerinde de buluruz: “Bizim geçtiğimiz ateş çemberinde, bir şey, ya siyah ya beyazdı. Başka renklerin, ara tonların varlığını düşünmek bile mümkün değildi. Bir nesli, bir toplumu kısırlaştırmanın bundan daha etkili bir yolu olamazdı.”³⁰⁶

“Aile Bağları”nda 1980 öncesinin anaforunda yetişkin desteğinden yoksun 1. Genç ve 3. Genç, hapse düşerek bedel öder. Ancak babasının hayat anlayışını yadsımayan 2. Genç; anne ve anneannesinin telkinlerini dikkate alan Ferit; bu trajik sona maruz kalmaz. Böylece ebeveynin hayat tecrübesi gençleri dönemin hasarından korumuş olur.

Bu bağlamda aile bağlarının sağlamlığı, ülkenin birlik ve bütünlüğü için ön koşuldur. Eserin nihai amacı kişileri “sevgi”, “saygı”, “dayanışma” ve “fedakârlık” dairesine almaktır. Dairenin dışında olmak ise kişi, aile ve toplumu yozlaştıran ana etmendir.

³⁰⁶ Yahya Akengin, *Son Köylü-Kulübe-Sağlık Olsun*, Akçağ Yay., Ankara, 2009, s. 36-7.

3.2.4. Son Köylü

2004'te yayımlanan “Son Köylü”³⁰⁷ tiyatrosuna konu olan mekân ve oyundaki Şakir karakteri, Akengin’in köyü ve yaşamı ile belli ölçüde benzerlikler taşır. Birçok eserinde kendisi, ailesi ve doğduğu coğrafyayı çeşitli boyutlarda işleyen Akengin’in bu tercihi eserler arasında da tematik yakınlığı doğurur. Akengin, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde savaşlarla, son çeyreğinde ise ekonomik kaygılarla yüzleşen bir coğrafya olan Bayburt’ta doğar. Bu bağlamda Birinci Cihan Harbi ve Millî Mücadele Dönemi’nde Doğu Anadolu’daki işgal ve göç gerçeğini Dönüş Acıları (1983), Yaralı Dağlar (1987), Oğuz Dede (1990) romanları ile Hünkâr Nine (2017) öyküsünde de el aldığını görürüz. “Son Köylü”nün mekânı ise bir zamanlar düşman işgaline uğramış şimdi ise sosyal ve ekonomik nedenlerle ahâlinin göç ettiği bir köydür.

Akengin, birçok eserinde sosyo-ekonomik nedenlerle yaşanan göç dalgasının şehirleri karmaşaya, köyleri ise kendi yalnızlığına terk etmesine değinir. “Yaralı Dağlar” (1987) romanında şehrin gürültüsü ve yaşam anlayışından bunalan Şeref, köy yakınındaki bir kulübeye sığınır. “Oğuz Dede” (1990) romanında Oğuz Dede, izne gelenlerin kasabayı yozlaştırmasından mustariptir. “Mavi Mezar” (2017) öyküsünde Kadri, yıllar sonra döndüğü köyün az sayıdaki sakini arasında bunalmıştır.

“Son Köylü” tiyatrosuna baktığımızda kimsenin kalmadığı köyüne dönen Şakir’in sükûnet arayışı ve eski köy yaşamına özlemiyle karşılaşırız. Bu izleklerin Akengin’in 1980 sonrası eserlerinde işleniyor oluşu Türkiye’nin sosyal değişimiyle de koşutluk oluşturur. Esasında Akengin, eserlerinde köy olgusunu ekseriyetle aydın perspektifinden irdeler. Bu durum köy ve köylünün durumuna yönelik bir yazıklanmayı içerdiği kadar bir sanatkâr olarak köy yaşamına dönme romantikliği ve orada yaşama devam etmenin mahiyetine dönük niyet ve kaygıları da barındırır.

“Son Köylü”de Şakir, on yıllık köy öğretmenliğinden sonra bürokratik yapmış; emekli olunca kitabını yazmak için kimsenin yaşamadığı köyüne yerleşmiştir. Bir süreliğine geldiği köyü onun için hatıraların eşlik ettiği pastoral bir dünyadır. Çocukluk döneminden sonra ayrı kaldığı köyüne yıllar sonra bir yazar olarak dönmüştür. Emekli maaşıyla ihtiyacını karşıladığı için köyle ilişkisi estetik zevkin

³⁰⁷ Yahya Akengin, *Son Köylü-Kulübe-Sağlık Olsun*, s. 7-63.

ötesine geçemese de “herhangi bir yurt toprağının terk edilmesi, sahipsiz bırakılması”na duyarsız değildir.

1980 öncesi çatışma ortamının cenderesinden geçmiş olan Şakir, vücudunda o günlerden kalan bir kurşun taşımakla birlikte o dönemde belli odakların kutuplaştırma ve kaos yaratma oyununa geldiklerini sonradan görebilmiştir. Yönetim erki ve basın ise o dönemde ihtiyaç duyulan sağduyuyu oluşturmaktan aciz kalmıştır.

Ancak köydeki inzivası sürerken seçim sathına girilmiş ve köyün tek sâkini Şakir, siyasi propaganda için ideal bir araç olarak düşünülmüştür. Milletvekili adaylarının köydeki tek seçmeni dahi ihmal etmediğini seçim propagandası haline getirmek isteyen siyasi parti bir gazeteyle anlaşmıştır. Adayları “tek nüfuslu, tek seçmenli bir köyün yollarına düşen bir demokrasi kahramanı olacaktır.”

Bu amaçla iki gazeteci -aynı zamanda nişanlı olan Gülnur ve Tarık- il başkanı ve milletvekilinden önce köye giderek Şakir’i gazete haberi için ikna etmeye çalışır. Ancak Şakir, gazete haberiyle seçim malzemesi olmaya razı değildir. Yıllar sonra siyaset ve basının ilgi odağı olmuş ama 1980 öncesinin tecrübesi itidali ve başkalarının piyonu olmamayı öğretmiştir.

Eserde iki siyasi yaklaşım irdelenir. Parti İl Başkanı Saim, seçmenin oyunu almak için türlü vaatler dağıtan, kazanmak için her yolu mübah sayan ve kendi geleceğini halkın önünde gören bir politikacı tipidir. Köyün tek seçmeni onun için seçim sathının reklam yüzüdür. Şakir’e gazeteye vereceği mülakatta hangi cümleleri kuracağını dahi dikte etmeyi hakkı görür. Onun için Şakir, his ve düşüncelere sahip bir insandan ziyade şehirden gelen efendilerinin kuklasıdır. Reklam propagandasının planladığı gibi yürümesi için şehir dışından getirilen seçmenleri otelde misafir ederek, köyden uzak tutmaktadır. Ancak Şakir, köylülerini parti adayının geleceği gün köye çıkartır. Köyde seçmenlerin bitmeyen talepleriyle karşılaşan diğer politikacı tipi vekil adayı Murat ise vatandaşın yoksulluk ve çaresizliğinin yükü altında gerçekleştiremeyeceği sözler vadetmekten kaçınan bir siyasetçidir. Kişisel talepleri karşılamamanın imkânsızlığında asıl sorunları gözden kaçırdığını fark eder. Yeni siyaseti sivrisineklerle uğraşmak yerine bataklığı kurutmak olacaktır. Vekil adayının tutumuna tepki gösteren il başkanı görevinden istifa edeceğini söyleyerek köyü terk ederken Şakir, Gazeteci Gülnur ve Tarık vekil adayını seçimde desteklemeye karar verirler.

1995 seçimlerinde milletvekili adaylığı döneminde siyasetin mutfağına giren Akengin'in bu süreçteki gözlem ve tecrübelerinden hareketle “Son Köylü”yü yazdığını biliyoruz. “Siyasetname ya da Bir Seçim Hikâyesi”³⁰⁸ adıyla yayımladığı bu hatıratında parti içi sürtüşmeler yanında halkı palyatif çözüm ve âfâki vaatlerle avutan siyasi kültür eleştirilir. Nitekim “Son Köylü”de parti içi ayrışma yanında vaatlerle halkın oyunu devşirme de yerilir. Köylünün taleplerinin not edilişinin arkasında güçlü bir baştan savma vardır. Akengin'in bu siyasi kültürü eleştirdiği “Dönüş Acıları” romanında vekil aday Mahmut, yerine getiremeyeceği vaatlerden kaçındığı için ilk seçimini kaybeder. “Son Köylü”de ise seçim sonucuna yer verilmezken Şakir'in, siyaset yapma anlayışıyla uyuştüğünü gördüğü Murat'a destek vereceği görülür.

Akengin, siyasi iklimin itici gücü basını da eleştiri konusu eder. Eserde basının haber anlayışı maddi hesapların ötesine geçmez. Köyde tek başına yaşayan seçmene dahi ulaşan aday imajı partinin planıdır ve gazete, ödeme yapıldığı için bu kurguyu makyajlayarak sayfalarına taşımaya heveslidir. Seçmen, iş adamı, tüccar ve basın seçim sathında adaylardan bir şeyler koparmanın telaşındayken siyasiler ise harcamalarını misliyle alacakları seçim zaferini iple çekmektedir.

Akengin; ülkenin göç gerçeği, 1980 öncesi kaotik ortam, siyaset ve basın yanında oyunda aşk izleğine de yer verir. Artık, torun sahibi olan Şakir, unutamadığı eski aşkının fotoğrafını, eşi öldükten sonra, evinin duvarına asmıştır. Müzik zevki, şiire ilgisi, inzivaya çekilişi ve aşk hüsrânı bakımından Akengin'in “Yaralı Dağlar” romanındaki Şeref karakterini anımsatır. Müzik, şiir ve felsefeye ilgi duyan Şeref, eşiyle yaşadığı sorunlardan yorulunca evi terk etmiş ve tek başına bir kulübede yaşamaya karar vermiştir. Eski aşkı Münire'nin hatırasına sığınan Şeref ile aşkının fotoğrafını odasına asan Şakir benzer hissiyatı taşırlar.

Her iki eser açısından dikkat çeken diğer bir unsur mazide kalan aşkın gençlerle yeniden inşasıdır. “Yaralı Dağlar”da Şeref'in kızı Suzan ve Gazeteci Sinan arasında gelişen aşk kavuşmayla neticelenir. “Son Köylü”de ise Gazeteci Gülnur ve Tarık köye geldiklerinde hâlihazırda nişanlıdırlar. Ancak Şakir, ikilinin aşk yaşayıp yaşamadıklarından emin olmak ister. Tarık, nişanlısı için şiirler yazan bir romantiktir. Gülnur'un onun hislerine burun kıvrırışında ise sevgilinin nazlanışı hâkimdir. Her iki eserde de aşk mağduru yaşlının yanında genç âşıkların belirmesi yaşanan aşkı temaşa

³⁰⁸ Y. Akengin, *Siyasetname ya da Bir Seçim Hikâyesi*,

etme iştihakından kaynaklanır. Bu iştihak karakterlere özgü olmakla birlikte aşk hüsrânı tecrübe etmiş Akengin'in yaşamıyla da bağıntılıdır. Gençliğinde iki önemli aşk ilişkisi yaşayan Akengin'in şiiri başta olmak üzere diğer anlatılarında bu mazinin izlerini görmek mümkündür. “Yaralı Dağlar”da Şeref, “Son Köylü”de Şakir; ilgi, emel, maziye kavrayış ve inzivaya yönelişleriyle Akengin'in şimdisini imlerken bu iki eserdeki romantik âşıklar Sinan ve Tarık gençliğini anımsatır. Ayrıca her iki eserde de yaşlıların aşk maceralarının Sinan ve Tarık'la değil fakat Suzan ve Gülnur'la derinleştirildiğini görürüz. Akengin'in bu tercihle aşk hüsrânına yol açan hata ve yıkımları Suzan ve Gülnur karakterleri üzerinden onarma çabasına yöneldiğini söyleyebiliriz. Suzan-Sinan aşkı Şeref; Gülnur-Tarık aşkı ise Şakir sayesinde sağlam bir zemin bulur. Aşkların onarımı bu bağlamda Akengin'in mazisini tamir etme istencini de barındırır.³⁰⁹

İki anlatıda da aşk mağdurları maziye deşmek istemese de iç dünyaları bu trajik hadisenin gölgesinde kalmıştır. Maceralarını başkalarına açmamak sadece sırrı aşikâr etmemekten değil, hatalarıyla yüzleşecek güçten yoksun oluşlarından da kaynaklanır. Maziye kendince yorumlamak ve inşa ettiği bu hayal âleminde avunmak onlar için yeterlidir. Nitekim Gülnur, aşkının şimdi nerede ve hangi durumda olduğunu sorduğunda Şakir; “Bilmek istemiyorum. Üzerine zamanın tül gibi beyaz bulutlarının sarmaladığı bir düşün bozulmasını istemiyorum. Böyle bir düştten uyanışım, artık toprağın altında olur herhalde...” (s. 25) der.

Akengin'in aşk teminde “düş”, geleceğe değil maziye ait bir imgedir. Şimdi ile ilişkisi sorunlu karakterler –hatta buna Akengin'in şiirindeki aşk izleğinin genel karakterini de dâhil edebiliriz- ekseriyetle maziye sıçrayarak dinginlik arayışına girer. Gülnur; aşkına kavuşamamanın ve ondan bihaber yaşamının “acı” bir his olduğunu söylediğinde Şakir, “hoyratlaşan gerçekler dünyasında uyanıp da bir düşü yitirme”nin daha acı olduğunu vurgular. Aşk yarasının kapanmasını istemeyen Şakir, hüznüyle barışık hatta ona müptela oluşuyla Akengin'in eserlerinin ana karakterlerine dâhil olur. Bu bağlamda Akengin'in şiirlerindeki hüznün dokusu ile Şakir'in sözleri aynı evrende buluşur: “Hüzün kültürü işte. Ama soysuz hüznünlere bende yer yok.” (s. 47).

³⁰⁹ Akengin, benzer yaklaşımı “Ceylan Vurmak” adlı radyo tiyatrosunda da devreye sokar.

3.2.5. Kulübe

Akengin, “Kulübe”³¹⁰ oyununda aşk-evlilik, şehir-kır arasında sıkışan bireyin özlemine çektiği sükûnet arayışını konu eder. Şeref, lise yıllarında aşk yaşadığı Münire’yi unutmadığı halde Saniye ile evlenmesiyle hayatı daha da kederli hale gelmiş bir karakterdir. Hiçbir ortak nokta yakalayamadığı eşiyle evliliğini yıllarca iki kızı için devam ettirmiştir. Emekli olduğu gün eşinin “bunak” sözüyle patlama noktasına gelmiş ve evi terk ederek Münire’nin ona son şarkısını söylediği deniz kenarındaki yamaca bir kulübede inşa ederek inzivaya çekilmiştir.

Oyunun I. ve II. Bölümlerinin II. Tablolarında Şeref’in mazisine uzanılarak aşk ve evlilik günlerine dönüş yapılır. Buna göre Şeref’in lise son sınıftaki aşkıyla evlenme hayali Münire’nin anne ve babasının engeliyle yarıda kalmıştır. Babasının not defterini okuyan Suzan’a göre Şeref, gururu yara alacağı endişesiyle ilişkiyi bitirmiştir. Aşk ve gurur arasında seçime zorlanmış; gurur ve onuru için sevdasından vazgeçiş Akengin’in anlatılarının önemli bir izleğidir. Âşıkların sosyo-ekonomik durumlarındaki farklılık genellikle erkeğin aleyhine işler. “Yaralı Dağlar”, “Aşka Verilmiş Muhtıra”, “Dönüş Acıları” romanlarıyla “Gün Batımında Ressam”, Selami’nin Aynaları” ve “Altınkapı” öykülerinde aşk ilişkilerinde ama özellikle evlilik aşamasında yaşanan sorunları “onur” mesele addeden erkek karakterler öne çıkar. Onurlu olanı seçen âşık bu aşamadan sonra aşk hatırasına sığınmak, onu tüketmekle yetinir. Öyle ki mazide kalan aşk; âşıklar için hayal âleminde büyüyen bir tutku ve sığınağa dönüşür.

“Kulübe” oyununda Şeref, kızına şöyle der: “Çocukların nasıl masalları varsa, büyüklerin de huzura götüren birtakım duyguları, düşünceleri, hatıraları olmalı...” (s. 90). Şeref için huzur, aşkı Münire’nin hatırasına yaslanmaktır. Nitekim eşini terk edip kulübesini inşa ettiği yer tesadüfen seçtiği bir mekân değildir. Yıllar önce geldikleri bu yerde Münire ona “İstersen böyle kırdı bir kulübede bekle beni... Doğru söylüyorum, bir kulübede, hem de şuracıkta bir kulübede bile paylaşırım ömrümü seninle...” (s. 74) demiştir. Şeref, Münire’nin burada seslendirdiği Dağlar türküsünü geçen yıllara

³¹⁰ Y. Akengin, *Son Köylü-Kulübe-Sağlık Olsun*, s. 65-146.

Akengin, yazdığı “Kulübe” tiyatrosundan hareketle 1987’de “Yaralı Dağlar” romanını vücuda getirir. 2009’da ise diğer tiyatro eseriyle birlikte “Kulübe”yi yayımlar. Akengin, Kültür Bakanlığının 1987’de düzenlediği roman yarışması için eseri romana dönüştürdüğünü söylese de temanın tiyatroya kıyasla romanda daha fazla derinlik kazandığını söyleyebiliriz. Bunda tür etkisi yanında Akengin’in tiyatro eserlerinin küçük hacimli oluşu etkilidir. Yine de aynı metinden iki türde de ürün ortaya koymak temanın gücüne olan inancını gösterir.

rağmen hâlâ dinlemektedir. Burayı seçme nedeniyle ilgili kızının sıkıştırmalarını savuşturma yolunu seçse de Münire'nin sözünün etkisinden kurtulduğu söylemek güçtür. Münire'nin sanat müziğinde yeteri kadar kazanamadığı için hâlihazırda piyasa müziğine yöneldiğini ve eşinden boşandığını öğrenmiştir. Ama vakârı Münire'nin ayağına gitmeye manidir, aşkına giden değil onu bekleyen olmakla kifayet edecektir.

Şeref'in, Saniye ile evlenmesi ise aşkından ayrılmanın yol açtığı bunalımdan ileri gelmiştir. Nüfus sayımı için gittiği köyde muhtarın evine konuk olmuş, sarhoş haldeyken Münire zannettiği muhtarın kızı Saniye'yle birlikte olmuştur. Saniye ve annesinin planı işlemiş ve Şeref'le evlenen Saniye'nin şehirli olma hayali gerçekleşmiştir.

Köylü genç kızların şehir hayali sadece Saniye üzerinden verilmez. Kulübe yakınındaki köyden Çoban Selim'in eşi de şehir hülyasını köye gelen zurnacıyla kaçarak gerçekleştirir. Saniye'nin Şeref'le evlenmesi ile Çoban Selim'in eşinin zurnacıya kaçıışı arasındaki otuz yıllık zaman farkına rağmen genç kız ve kadınlarda şehir hayalinin süreklilik arz ettiğine şahit olunur. Ancak Akengin, her iki örneği de sonuçları itibariyle olumsuzlar. Gazeteci Sinan, çobanın eşini şehirde zurnacıyla def çalarken bulmuştur. Sinan'a göre "sırıtarak sakız patlatan" ve kızını yanlarına alıp kaşık çaldırtmak isteyen, şehir sarhoşluğu içindeki bu şaşkın kadında "ruh" yoktur. Bununla birlikte şehir hayalinin olumsuzlanması daha ziyade Saniye karakteri üzerinden derinleştirilir. Suzan'a göre annesi Saniye; hayatında "hazineden, altından, gümüşten, paradan başka bir şeye aldırma"yan bir kadındır. Altüst ettiği hayatları büyü, muska ve paranın gücüyle onaracağı inancındadır. Başta kocası olmak üzere insanların duygu ve düşüncelerini anlayışla karşılayabilecek kavrayıştan ise hayli uzaktır. Eşinin kitap okuyup müzik dinlemesinden dahi rahatsızlık duyan Saniye'nin konuşmalarında "kazata" (gazete), "psikolci" (Psikoloji), "kazeteci" (gazeteci), "piroce" (proje), "graliçe" (kraliçe), "kayfe" (kahve), "hökümet" (hükümet) sözcüklerini telaffuz edişi onun şehir kültür ve yaşamına büyük ölçüde uyum sağlayamadığını imler. Gerek çobanın gerekse Şeref'in eşinin, parçası oldukları köy yaşamından sıyrılmak isteyişlerinde kanaatsizlik ve konfor arayışı belirgindir. Ancak her ikisi de şehirde, köylerinde olduğundan daha sorunlu bir yaşamla iç içedir. Böylece insanın ait olduğu bir evrende mutluluğa ulaşabileceği yolundaki vurgu anlam kazanır.

Akengin, köyü hor gören ve kültürel bir zeminden yoksun şehre eklemlenme çabasını eleştirmekle birlikte Şeref'i sadece eşinden değil şehirden de bunalan bir karakter olarak çizer. Oyunun ilk sahnesinde Şerif'in okuduğu kitapta altını çizdiği cümle şudur: "Meraklarımızın kötü tarafı, kendimizi keşfetmeye engel olacak kadar dışa dönük olmasıdır." (s. 67). O, kulübeye yerleşip şehrin ve modern hayatın dayatmalarından kaçarak başkaları için değil kendisi için huzur bulacağı bir dünya inşa etmek istemiştir. Dolayısıyla aşkı Münire'nin beklemesini söylediği deniz kenarındaki ıssız yamaçta konaklamasında kente olan öfke de öne çıkar. Gazete haberiyle ilgi odağı haline gelen kulübe arazisini emlak şirketi fırsata çevirmek istediğinde Şeref'in şirket elemanlarına tepkisi dönemin yapılaşma anlayışına bir eleştiridir: "Siz bu işin tüccarısınız. Kısa zamanda burayı da çimensiz çiçeksiz hâle getirebilirsiniz. Beton yığınları arasında yeniden kaybolmak istemem." (s. 121).

Esasında Akengin'in şehirle ilişkisi kaçmak değil uzaklaşma hissini körükleyen sorunları restore etmeye dönüktür. 1971'de taşındığı Ankara'nın on, on beş yıllık zaman diliminde, özellikle 1980 sonrası, plansız bir şekilde sadece kazancı esas alan bir itkiyle nasıl altüst edildiğini gözlemleme şansı bulmuştur. "Sarkaç" romanı Ankara'da yapılaşma hırsına maruz kalan müstakil bir evin bu dönemde nasıl ranta yenildiğini konu eder. "Kulübe" tiyatrosunda mekân yapılaşmadan etkilenen şehrin yanı başındadır.³¹¹ Dolayısıyla "Sarkaç" ve Yaralı Dağlar" romanı ile "Kulübe" tiyatrosunda 1980'lerdeki yapılaşma karşısında doğaya sığınan bireyin dünyası derinleştirilerek bunu körükleyen para ve kâr hırsı eleştirilir.

Ancak sorunun kaynağında çözüleceğine inanan Akengin, Şeref'i şehre döndürmek ister. İnsan ve onun yol açtığı sorunlardan kaçmak Şeref'e aradığı sükûneti sağlamadığı gibi sorunlar yumağı, kulübesine kadar gelmiştir. Onu şehre dönmesi için iknâya uğraşan doktor şöyle der: "Ama takdir buyursunuz ki, şehir öteden beri insanlığın harman yeridir. İyilikleri ve kötülükleri ile oradadır insanın bütünlüğü. Şehirden kaçmak, kendimizden kaçmaktır. Oysa en büyük savaşımız, kendimizle olanıdır." (s. 145-6).

Şeref'in kaçışında memuriyetin yükü, sorunlu evliliğin boğuculuğu ve insanın iç dünyasına kulaklarını tıkayan şehrin alışkanlıklarını yıkma arzusu etkilidir. Yerine

³¹¹ Akengin, "Kulübe" tiyatrosunu romana dönüştürdüğü "Yaralı Dağlar"da mekân olarak İstanbul'u zikreder. Tiyatroda ise Sinan'ın çalıştığı "ulusal gazete" ile kulübe arasında mekik dokuyuşundan hareketle mekânın İstanbul'un yakınında bir deniz kenarı olduğunu söylemek mümkündür.

ikame edeceği sükûnet iklimini aşk hatırası ve yazacağı kitapla süslemek ister. Yazacağı kitabın adı ise “Kulûbe”dir. Doktorun şehre dönme ısrarına “Beynim oldu, yüreğim oldu bu kulûbe benim.” (s. 146) cevabını verir.

Tiyatro eserine ve Şeref’in yazacağı kitaba adını veren “kulûbe” son tahlilde insanın iç âlemini imler. Şeref, şehirde yitirdiği erince insanlardan kaçarak ulaşmak istemiş ancak insanın toplumsal bir varlık olduğu gerçeğini yeniden tecrübe etmek zorunda kalmıştır.

Bununla birlikte Akengin’in karakterlerinde yalnızlık arzusunun baskın bir duygu olduğunu söylemeliyiz. Karakterleri buna iten, dış dünyanın gerçeklerini yadsımayla baş gösteren uyum sorunudur. Dış dünyaya karşı iç dünyalarına kapanış onlarda mazinin avutuculuğunda bir mutluluk yanılsamasına dönüşür. Mazi, şimdiyi kuşatırken karakterler onu diledikleri gibi kurgulama olanağına sahip olurlar. Onlar için dışsal olanın acııcılığına kıyasla muhayyile, tükenmez bir avutucudur. Bu aşamada mazinin trajedisi dahi bir hazza dönüşür. Bu yüzden Şeref için Münire ile yaşadıkları “yaşatılması güzel duygular”dır.

“Son Köylü” tiyatrosunda değinildiği üzere Akengin, aşk hüsrânı yaşayan Şeref’in trajik hikâyesini iki gencin aşkıyla yumuşatır. “Kulûbe”de ise yanlış bir evlilik yapacağını gördüğü için nişanlısı Oktay’dan ayrılan Suzan, kulübeyi gazetede haber yapan Sinan’la tanışır ve gazete haberinden ötürü ona olan kızgınlığı “kısa sürede” yakınlaşmaya evrilir. Sinan, güzelliğinden ve karakterinden etkilenmiş olduğu Suzan’ın nişanlısından ayrılma kararında ciddi olup olmadığından henüz emin değildir:

Gazeteci: Bir kere daha soruyorum; nişanlından ayrılmaya kesin kararlı mısın?

Suzan: (Heceler) Ay-rıl-dım...

Gazeteci: “Öyleyse benimle (heceler) Ev-le-nir-mi-sin? (Sessizlik) (s. 112).

Aniden gelişen bu evlilik teklifi Akengin’in aşk izleği açısından dikkate değerdir. Eserde ikilinin takdir ve beğenileri dışında birbirine besledikleri duygulara önceki vakalarda rastlamayız. Dolayısıyla bir aştan ziyade kısa sürede filizlenen beğenme ve ilgi düzeyinde yakınlaşmadan söz edilebilir. Aşkı derinleştirmeden doğrudan evliliğe atlayışta Akengin’in anlatılarında aşk izleğinin konumlandırılışı etkili olmuş görünür. Yaşanan değil yaşanmış ve mazinin parçası olmuş ama hâlâ unutulamamış aşklar Akengin’in anlatılarının merkezine oturur. Dolayısıyla Suzan-Sinan aşkı söz konusu edildiği takdirde yaşanan bir aşkın izi sürülmüş olacaktır. Oysa

Akengin ayrılıkla neticelenmiş, mazide kalmış aşkın yarattığı hüznü açıklamayı tercih eder. Büyük aşklar evlilikle değil ayrılıkla anlamlıdır ve Suzan ile Sinan; Şeref'in talihsizliğini yaşamamalıdır. Şeref ve Münire evlen(e)medikleri için aşk hayatiyetini sürdürmektedir. Bu bağlamda aşk tensel değil tinseldir. Şeref, evlenmek için bir çaba sarf etmez aksine Münire'nin anne babasının sorun çıkarışını gurur meselesi yapar. Bu, aşkın beslediği bir gururdur. Mazideki aşk, karakterlerin kişiliklerinin oluşumunda besleyici bir öğedir. Bu yüzden sevdiğine kavuşamayan erkekler yetkinliğini borçlu oldukları aşka hürmet göstermekten geri durmaz.

3.2.6. Sağlık Olsun

“Sağlık Olsun”da³¹² 1999 Marmara depreminin trajik yanlarına müstehzi bir karakterin dünyasından yaklaşılr. Cemal, eşinin Almanya’da oluşunun da etkisiyle evinde kendince moratoryum ilan etmiş, hayatı boşlamış, dış dünyayı umursamayan bir yaşam sürmektedir. Oyun bu aymaz, miskin karakterin depremin sonuçlarına olan kayıtsızlığıyla başlar. Deprem anındaki korkuyla can veren köpek yavrularının bahçeden yayılan kokusu komşuları rahatsız edecek boyuta ulaşsa da Cemal ne kokunun çevreye verdiği rahatsızlığı ne de hayvanların yitirilişini umursamaktadır. Radyodaki haberlere kayıtsız olmakla birlikte konuşmacının, depremin büyük kıyametin beklenmedik bir anda vuku bulacağı gerçeğini hatırlattığına vurgu yapmasına dikkat kesilir. Ancak buradaki ilgisi, alaysı tavrının boş vermişliğinde ilerler. Kıyametin yaklaştığı düşüncesini günlerdir sürdürdüğü miskinliğine dayanak yapar. Depremde evi yerle bir olan arkadaşı Kenan yanına geldiğinde sarkastik tavrını sürdürür. Günlerdir yıkanmayışı, aynı pijamayla evde zaman tüketişi, sağlıksız beslenişi hastalanmasına yol açsa da arkadaşının uyarılarını dikkate almaktan uzaktır. “Toplasam ne olacak, gene dağılacak, gene kirlenecek her şey.” (s. 151) mantığı onu pejmürdeliğinden keyif alan bir miskine dönüştürmüştür. Her tür olay ve olumsuz durumu “sağlık olsun” laytmotifiyle geçiştirishi hayatı ciddiye almayışının tezahürü haline gelir.

³¹² Y. Akengin, *Son Köylü-Kulübe-Sağlık Olsun*, s. 147-183.

Almanya’da işçi olarak çalıştığı yıllardan gelen dostluklarına rağmen Cemal ve Kenan farklı mizaçlardır. Eskiden eşi tarafından mistik bir insan olarak görülen Cemal, şimdi bir miskine dönüşmüştür. Aldırmaz ve müstehzi tavrı; sevgi ifadesi olarak eşine sürekli “gâvurun kızı” deyişinde de kendisini gösterir. Eşinin, arkadaşı Kenan’ın kitaba, okumaya ilgisini alaya alır: “Bu da bizim Kenan gibi, kitaplarla bozmuş kafayı...” (s. 180). Milyonlarca kitabın depremi önleyemediği bir dünyada okumak onun için anlamsızdır. Yaşamın güçlüklerine karşı mücadele etmiş ya da çıkmaza girdiği için boşluğa düşmüş değildir. Almanya’da işçi olarak çalıştığı dönemde Helena ile tanışıp evlenen şimdi ise ülkesinde eşinin yokluğunda emekliliğin keyfini süren bir miskindir. Esasında eşinin başlangıçta onu mistik addediği tanışıklıklarının ilk dönemine ait bir izlenimdir. Nihai olarak bu derece dağıtmasında eşinin kısa süreli yokluğundan kaynaklanan boş vermişlik hali etkili olur. Nitekim eşinin eve gelişiyle kendisini toparlamakta gecikmeyecektir.

Daha duyarlı bir karakter olan Kenan ise deprem fırsatçılarına öfke duymakta, depremde sahipsiz kalan çocuklardan evlat edinmeyi düşünmektedir. Çocuk sahibi olmak istemişler ancak bu arzuları bir türlü mümkün olmamıştır. Kenan, bir evlat verememenin kederi içinde eziklik yaşayan eşi Naciye’yi teselli etmekle kalmaz, depremde anne babasız kalan çocuklardan evlat edinmeyi düşünür. Sadece kendi ailesini değil Cemal ve Hâle’nin de evlat edinmesi taraftarıdır. Cemal ise eşinin ısrarlarına rağmen “bir zavallı körpenin daha çaresizler kervanına katılmaması için çocuk sahibi olma”ya öteden beri yanaşmamıştır. Atacağı her adımın yeni bir sorunun başlangıcı olacağı kanısıyla yaşamını eylemsizlik üzerine kurduğu için evlat edinme fikrine sıcak bakmaz. Evlat edinmedikleri takdirde ayrılacağı fikri ise temelde Hale’nin kocasını köşeye sıkıştırma aracından başka bir amaç gütmaz. Bu koz işe yarar ve eşinin yokluğunda “miskin” bir insana dönüşen Cemal, bir kız ve bir erkek olmak üzere iki evlat edinmeye kara verir.

Cemal’in bu derece hızlı değişimi, eyyamcılığı, umursamazlığı eserdeki komik unsuru besler. Cemal, Hâle, Kenan ve Naciye’den oluşan dört karakter içinde Cemal, depremin trajik atmosferini dağıtıp komiği oyuna yayandır. Meseleleri ciddiye alışı da dahi müstehzi yanını öne çıkarmak için söz oyunlarına başvurur.

Akengin, komiği yakalamak için kullandığı söz oyunlarını trajik durumlarda da devreye sokar. Sağlıksız ortam ve beslenmeden ötürü bağırsaklarından

rahatsızlanan Cemal, “İçimdeki fay hatları depremden etkilendi.” (s. 162) diyerek trajiği muzipliğinin aracı kılar. Naciye, bugüne değin kocasına bir çocuk verememenin hüznünü dile getirdikten sonra kocası ile arasında şu diyalog yaşanır:

Naciye- Herhalde dedim, benim rahmimde de kırılmayı bekleyen bir fay çizgisi vardır. Kırılır, açılır ve ben de doğurmaya...

Kenan- (Sözünü keser, gülerek) Doğru düşünmüşsün ve o dediğin oldu bile. Fay hattından bize bir çocuk gelecek... Sen anne, ben de baba olacağız (s. 177).

Depremi çağrışımından hareketle yürütülen bu diyalogda özellikle Kenan’ın “o dediğin oldu bile” ifadesi kederini ötekinin yarası ile onarmayı akla getirir ki bu, acıyı araçsallaştırır. İster komiği isterse de trajiği olsun sözün anlam çağrışımlarından yararlanma her iki durumda da depremin yıkımlarını geriye iter. Oyunda komik ve trajik unsurlar arasındaki denge arayışı trajik olanın ekseriyetle komiğin gölgesinde ilerlemesine yol açar. Müstehzi bir karakteri -Cemal’i- merkeze alıp, kaçınılmaz olarak trajiğin, komiğin nesnesine dönüşmesine neden olur.

Oyunda Helena karakterinin yansıtılışında da denge sorunu görülür. Bir Alman olan Helena, âşık olduğu Cemal’le evlenerek Müslümanlığı seçmiş ve Hâle ismini almıştır. Türkiye’ye yerleşmelerine değin okuduğu kitaplar, Cemal ve çevresinden gördükleri kadarıyla Türk kültürüne âşinâ olmuştur. Alman Helena ile Türk Cemal’in evliliklerinin uzun bir dönemi ise Almanya’da geçmiştir.

Bu aşamada farklı bir kültürle temasın kişilerde yarattığı değişime oyunda nasıl yaklaşıldığına bakmak yerinde olacaktır. Akengin, Cemal’i Alman kültür ve yaşamından hiçbir iz taşımayan bir karakter olarak çizer. Hayata bakışı, miskinliği, eşiyle ilişkisini yürütme biçimi Almanya’da uzun yıllar kalmış bir insan izlenimi vermekten oldukça uzaktır. Alman Hâle’nin Türk kültürüyle ünsiyetinin eksik yanları ise eşi Cemal’in müstehzi tavırlarına maruz kalır. Türkiye’de yaşanan depremde Kenanların evinin yıkıldığını Cemal’den öğrendiğinde başsağlığı dilemiş olmalı ki Cemal telefonda şu yanıtı verir: “Bak güzelim, bizim Türkçede ona başsağlığı dilenmez, geçmiş olsun denir...” (s. 152). Türkiye’ye döndüğünde Cemal’in ve evin halini gördüğünde kocası için şunu söyler: “Benim de sevdiğim Cemal, değildi böyle... Ne derler, miskin, pasaklı, uyuşuk.” (s. 173). Açlığını ifade ederken ise “çan çalar midemiz, çan...” ifadesini kullanır.

Bu üç örneğin dışında Alman Helena’dan izler bulmak oldukça güçtür. Söz ve davranışları, olaylara tepkisiyle Helena, Türk kültürüyle oldukça uyumlu “hale”

getirilmiştir. Öyle ki Hâle için Cemal'in biteviye kullandığı "gavurun kızı" bir sevmeye biçimi olarak sunulur. Ayrıca Cemal'in baba olmaya öteden beri yanaşmayışına karşın bir Alman olarak Hâle'nin bunda ısrarı da düşündürücüdür. Öyle ki Hâle, Cemal'e evlat edinmeye yanaşmadığı takdirde ayrılacağını söylerken şu ifadeyi kullanır: "Birine varabilirim, ayrıldıktan sonra senden..." (s. 173). Anadolu kültürüne özgü "birine varmak" ifadesine müracaat bir Alman kadını için hayli düşündürücüdür.

Şu hâlde oyunda, Bir Alman'la evlenip Almanya'da uzun yıllar yaşamış Cemal'de o kültürden hiçbir ize yer verilmezken Helena âdeta bir Türk'e dönüştürülür. Akengin bu noktada denge unsurunu gözetmemiş görünmektedir. Helena'nın dinini, ismini değiştirmesi Alman geçmişini öne çıkarmayı ikinci plana itmek için yeterli sebep görülmüş gibidir. Bu noktada şu söylenebilir: Akengin bir Türk'ün/erkeğin başka kültürden -ama özellikle Batı'dan- etkilenmesini işlemekten kaçınırken bir Alman'ı/kadını -Batılıyı da diyebiliriz- Türkleştirmekte oldukça cömert davranmıştır.

Akengin, *Deprem 99*³¹³ şiirinde de 1999 Marmara depremini konu eder. İki eseri birlikte düşündüğümüzde deprem fırsatçıları ile mağdurlarına yönelik hassasiyetin benzer duyarlılıklar taşıdığını görürüz. *Deprem 99* şiirinde dile getirilen depremin mağduru "masum körpeler"³¹⁴ "Sağlık Olsun"da sahip çıkılır. Cemal; depremle kıyametin her an vuku bulacağına ilişkin radyodaki konuşma sonrası tencere reklamındaki "Şangır tencereleri, her ortama direnirler..." sözüne takılır: "Kıyameti anladık da... Ardından bu tencereye ne lüzum vardı." (s. 150). Toplumsal acıyı fırsata çevirme anlayışına yönelik bu eleştiri Kenan'da ise öfkeye dönüşür: "Deprem fırsatçılarından... Çürümüş, kokmuş mallarını fırsat pazarına sürmek isteyenlerden korkarım." (s. 163).

³¹³ Yahya Akengin, "Deprem 99", **Türk Edebiyatı**, Sayı 313, Kasım 1999, s. 18.

³¹⁴ "Ve yürür toprağın altında sinsi bir kara çatlak,
Önce vicdanlardaki kırıklardan süzülür,
Sonra masum körpelere beton beton çarparak,
Marmara'nın dört yanına mahşer gibi kurulur..." Bakınız: Y. Akengin, "**Deprem 99**", s. 18.

3.3. Radyo Tiyatroları

3.3.1 Ceylan Vurmak

“Ceylan Vurmak”³¹⁵ Akengin’in aşk izleğini alegorik tarzda işlediği bir eseridir. Mantık evliliği yapan Halis; gençlik aşkına, onun ürkek bakışlarına hasretini geçen yıllara rağmen unutamamış ve onu ceylanların gözlerinde arama çabasına yönelmiştir.³¹⁶ Ancak arkadaşının oğlu Bekir’le çıktığı avda karşısına çıkan ceylanla göz göze gelmesi, onun ürkek, masum bakışlarını yakalaması bir türlü mümkün olmaz. Ceylanın bu direnci daha önce hiçbir ceylanı vurmaya kıyamayan Halis’i silah kullanmaya itmiş; bakışını esirgeyen ceylan bedelini canıyla ödemiştir. Ceylanın “Gözlerindeki parıltıların ebediyyen kararmasına şahit ol”uşu aynı zamanda mazideki aşkını hayal dünyasında yaşatmaktan da vazgeçişidir. Bakışını esirgeyen ceylan, Halis’e sevdiğinin umursamazlığını hatırlatmıştır. Ceylanı vurması bu hakikatle yüzleşmenin yarattığı öfkenin sonucudur. Ceylanı vurduğu ama donma tehlikesi atlattığı gece, çiftlik evindeki genç çift imdatlarına yetişir ve hayalindeki aşk yuvası dağ başındaki bu çiftte karşısına çıkar.

Eşi Sevim’e göre Halis, ne zaman birbirine sevdalı mutlu çiftlerle karşılaşsa kendi geçmişine dönmektedir. Ceylanın peşine düşüp yolunu kaybettikleri gece evine sığındıkları Seyfi-Gülcan çifti, Halis’te bu duyguları tetiklemekte gecikmez. Onların “sevgi dolu, huzurlu dünya”sından o kadar etkilenir ki Seyfi’nin bekçiliğini yaptığı çiftliği satın almaya karar verir. Ceylanı vurduktan sonraki bu adım, aşk ısrarından vazgeçen Halis’in, hayal ettiği aşk yuvasına Seyfi ve Gülcan’ın yaşamında tanıklık etmekle yetinme düşüncesinden kaynaklanır. Artık, aşkı yaşamayı değil ona tanıklık etmeyi seçmiştir.

³¹⁵ Akengin, radyo tiyatrolarının her biri için net bir tarih işaret edememekle birlikte eserleri 1987-1992 yılları arasında kaleme aldığını belirtmiş; eserleri yazılış önceliğine göre ise şu şekilde sıralamıştır: “Ceylan Vurmak”, “Torosların Öbür Yüzü”, “Nene Hatun”, “Plevne Günleri”, “Şirket Koltuğu”. TRT radyosunda seslendirilen bu eserlerden “Ceylan Vurmak”, “Nene Hatun” ve “Plevne Günleri”nin metnine ulaşmak mümkün olmuş; bu üç eser dışında “Torosların Öbür Yüzü” ve “Şirket Koltuğu”nun metni ise günümüze ulaşmamıştır. İncelediğimiz eserler yayımlanmadığı için yapılan alıntılarda yazardan elde ettiğimiz metinlerin sayfa sayıları esas alınmıştır. (Ags.)

³¹⁶ Akengin, *Bir Gün Daha* şiirinde ceylan imajına şu şekilde başvurur: “Tazeledim yüreğimi bir ceylân bakışında” Bakınız: Y. Akengin, **Akşamla Gelen**, s. 31., Eski aşkın şiirselleştirildiği *Fal* şiirinde ise şu ifadeyle karşılaşıyoruz: “Avcı bilmez bir ceylân ürkekliği/Gözlerinde pır pır ediyor” Bakınız: Yahya Akengin, “Fal”, **Hisar**, Sayı 115 (190), Temmuz 1973, s. 9.

Bu uğurda, galerideki payını Bekir'e devreder. Bekir, Halis'in kaybettiği en yakın arkadaşının oğludur. Kendi oğlu Oğuz'la mesafeli ilişkisine karşın Bekir'le oldukça sıcak ve samimidir. Bunda Bekir'i arkadaşının bir emaneti görmesi yanında başka bir etkenden de göze çarpar. İç dünyasını açtığı bir babanın oğlu olarak Halis için Bekir, dostuyla paylaştığı sırların aynasıdır. Dolayısıyla dostundan geriye kalan evlatta kendi aşk macerasını anımsaması güçlü bir ihtimaldir.

Bekir ve Seyfi; yaşam ve geleceklerini sevdikleriyle kurma bahtiyarlığına erişmiş erkek karakterlerdir. Halis ise gençlerin aksine aşkına kavuşamamış, mantık evliliğiyle onarmaya çalıştığı yaşamı bir türlü düzene girmemiş, bu yüzden yaşamda mutluluğa sadece aşkla varılabileceğine inanmış bir karakterdir. O güne değin içinde büyüttüğü eski aşkının da benzer duyguları taşıdığını düşünmüştür. Ceylanın umursamazlığı bunun bir yanılmasından ibaret olduğunu yüzüne vurmuştur. Her şeye karşın inandığı tinsel uyuşmanın gerçekçi olmadığını ceylanın aldırıışsız halinde fark etmiştir. Tutunduğu ve yaşamını biçimlendirdiği dayanağın temelden yoksunluğunu gördüğünde eşine şöyle diyecektir: “Şimdi anlıyorum ki yanlış düşünmüşüz... Hayatı tek amaç üzerine kurma yanlışlığı...” (s. 25). O güne değin, aşktaki bahtsızlığını kabullenemeyişin kibri içinde yaşamıştır. Oğlu Oğuz'la arasındaki mesafeli ilişkiye karşın Bekir'le kurduğu yakınlıkta yaşamın gerçeklerini, yazgısını kabullenmek istemeyişin etkisi vardır. Eşi, Halis için şöyle der: “Bir türlü yaşlanmayı kabul edemedi, içine sindiremedi...” (s. 3). Nitekim yaşlandığı gerçeğini hatırlatacağı için oğlundan mümkün olduğunca uzaklaşmış, gençliğini anımsattığı ölçüde Bekir'le yakınlık kurmuştur. Yaşlılığı ile yüzleşmekten kaçınması temelde aşka/aşkına kavuşacağı umudundandır. Bu hayale yaslandığı için hem kendisini hem de ailesini yıllarca hırpaladığını geç de olsa görür. Bu kavrayış sonrası adımları; çiftliği satın almak, Seyfi ile Gülcan'ın ailelerini gençlerle barıştırmak ve eşiyile çiftlikte yaşamaya karar vermek olur. Üç adım da mazideki aşkına olan ısrardan vazgeçmiş, genç âşıkların mutluluğuna kendisini adanmış bir Halis'i imler. Seyfi ve Gülcan gibi âşıklara ve mutlu evliliklere dâima gıpta eden Halis, kendi aşk masalıyla oyalanmak yerine gençlerin aşkı için fedakârlıklarda bulunmayı, bu aşka tanıklık etmeyi seçmiştir.

Yine de Halis'te mazideki aşk deneyiminin etkisi yadsınamaz. Seyfi üniversiteyi yarıda bırakıp Gülcan'la evlenmek için herkesi karşısına almış bir âşıktır. Halis'in şehirdeki işini bırakıp Seyfi'nin bekçiliğini yaptığı çiftliği satın alışı aşkın boy

verdiği bu mekâna yakın olma duygusundan kaynaklanır. Çiftliği satın aldığı Seyfi ile Gülcan’a söyleyişinde onlarsız bu çiftliğin anlamını yitireceği inancı belirgindir. Çiftliği alışına sebep iki aşığın “sevgi dolu, huzurlu dünya”sı onu çok etkilemiştir. Aşkına/ceylan gözlüsüne kavuştuğu takdirde Seyfi-Gülcan çiftinin mutluluğunun benzerini tadacağını farkındadır. Çiftliği satın alarak öldürdüğü aşkından sonra ancak başkalarının/gençlerin aşkına tanıklık edebilecektir.

Yaşlıların mazide kalan aşkı yanında gençlerin filizlenen aşkları Akengin’in eserlerinin trajik yanısıdır. “Ceylan Vurmak”ta olduğu gibi “Yaralı Dağlar” romanı, “Son Köylü ve “Kulübe” tiyatrolarında da mazideki aşkını unutamamış karakterlerin etrafında genç âşıkların belirdiğini görürüz. Aşkını yitirmenin hüznü içinde mantık evliliği yapmış kederli yaşlılar ile aşkın baharındaki mesut gençler arasında trajik bir gerilim sezilir. Ekseriyetle pasif kalıplarından ötürü aşklarına veda etmiş yaşlılara kıyasla gençlerde sevdiği uğruna mücadelecî bir ruh görülür. Yaşlılar, gençlerde gördükleri bu ruhu daha önce ortaya koyamamış olmanın kederini içten içe büyütürler. Bu yüzden gençlerin aşk uğruna giriştikleri her çabaya gıpta ederler. Pasif kalan ya da kalmayı tercih edenler aşkın hatırası ile yetinirken sevdiği için mücadeleyi seçenler aşkı yaşamaktadır.

Şiirleri ve kurmaca eserleri vasıtasıyla dile getirilen bu izleğin Akengin’in yaşam tecrübesiyle de bağlantılı olduğunu düşünmekteyiz. Akengin’in Erzurum ve Sultandağı’nda yaşadığı aşklar evlilikle neticelen(e)mez. Bu ayrılıkların izleri yaşamını ve sanatını besleyen kilit unsurlardır. Dolayısıyla aşk hüsrânı içindeki orta yaş ve üzeri karakterlerde Akengin’in yaşam deneyiminden izler bulmak mümkündür. Bizim için önemli diğer bir nokta bu karakterlerin çevresinde beliren genç âşıklardır. Bizce bu noktada mazide kalmış aşkı yücelten ve bu deneyimi kişiliğin dönüşümünü için kazanım gören duyarlılık yanında, bu trajik hâli bertaraf etme arzusu da söz konusudur. Fiktif eserlerindeki genç âşıklar bu bakımdan Akengin’in gençlik dönemini yeniden kurma istencinin işaretleri olarak görülebilir. Nitekim gençler; yaşlıların düştüğü hataya düşmez ve aşkları için mücadele eder. Yaşlılar ise kendi hatalarına düşmeyen gençlere hayranlık duyar. Özetle aşk izleği açısından Akengin’in anlatılarında yaşlılar mücadeleyi sonuna kadar götür(e)memenin hüznü içindeyken gençler bu hatayı tekrarlamaktan kaçınan karakterlerdir. Akengin böylece fiktif

eserlerde gençlik dönemini kurgularken edilgen tavrı terk eder. Bu aynı zamanda kendi mazisini kurmaca bir dünyada da olsa onarma çabası içerir.

3.3.2. Nene Hatun

“Nene Hatun” radyo tiyatrosunda tarihi bir karakter olan Nene Hatun’un 1877-1878 Osmanlı-Rus Harbi’nde Erzurum’daki halk direnişini harekete geçişi, Aziziye Tabyası’ndaki kahramanlığı odağa alınır.

Erzurum Pasinler’e bağlı Çepelli köyünde yaşayan Nene Hatun, 1877-1878 Osmanlı-Rus Harbi günlerinde kardeşi Hasan’ı köyün gençleriyle cepheye göndermiş ancak düşman yaklaşınca eşi Mehmet ve kundaktaki çocuğu Nazım’la Erzurum’a göç etmek zorunda kalmıştır. Erzurum’a kadar ilerleyen Rus birlikleri Ermenilerin yardımıyla Aziziye Tabyası’na sızmış, halk minarelerden yayılan çağrıyla uyanmıştır. Beşikteki oğlu Nazım’ı komşusuna emanet ederek şehirdeki kadınları örgütleyen Nene Hatun, Aziziye Tabyası’ndaki direnişte büyük rol oynar. Kardeşi Hasan son nefesini kucağında verdiği halde düşman takibi yapan Nene Hatun’un zaferdeki payı şehre yayılır.

Daha önce dedesini Rus savaşında şehit veren Nene Hatun, şimdi yeni bir Rus saldırısı ile yüzleşen genç bir kadındır. Bu yüzden düşmanın işgaline içten içe öfke duyar. Eşi ve kardeşi karşı çıkmasına rağmen kardeşinin asker uğurlamasına bir “kadın” olarak katılır. Onların evde kalması yönündeki ısrarına “Bugün o gün değildir.” (s. 5) diyen Nene Hatun, asker duasındaki “Hem ölmeye hem öldürmeye hazırız.” (s. 4) sözüyle direniş ruhunun harekete geçeceğini işaretini verir.

“Bugün” vurgusunda üç kıtada hüküm süren bir imparatorluktan düşmanla Anadolu coğrafyasında, öz yurdunda mücadeleye mahkûm olmanın trajik yanı vardır. Geçmişte sınırlarını genişletecek seferler düzenleyen ordu, şimdi öz yurdunu savunma noktasına gelmiş; savaşın ortasında kalan halk, yurdunu kaybetmekle yüzleşmiştir. Bugüne değin cepheye asker gönderen analar düşmanın eve dayandığı şartlarda kendilerini cephede bulmuştur.

Bu durum Türk kadının savaşçı karakterinin ortaya çıkmasını tetikler. Nene Hatun’un cephede kendisine vazife biçmesine yol açan da bu trajik durumu tersine çevirme azmidir. Aile ve çevresi yukarıdaki çıkışlarını dizginlemeye çalışsa da Nene

Hatun, Kara Fatma'nın kadınlarla cephedeki mücadelesinden haberdardır. Kocası Mehmet'in çaresizlik içinde "Şayet düşman buraya gelirse kendinizi öldürün." (s. 12) sözüne, "Namusum için kendimi öldürmek yerine, namusum için düşmanla dövüşe dövüşe ölmek isterim..." (s. 12) karşılığını verir. Bu, yazgısını cephedeki savaşın neticesine teslim etmeyen bilakis savaşın kaderini değiştirmek için cepheye atılan kadının iradesidir.

Nitekim düşman Aziziye Tabyası'na girdiğinde kundaktaki bebeğini bırakıp, örgütlediği kadınlarla cepheye koşan Nene Hatun, Türk kadınındaki savaşçı ruhu harekete geçirmiş ve zaferin önünü açmıştır. Zaferdeki payı şehre yayılmış olsa da o mütevazılığını korur. Kardeşini savaşta kaybetmesine karşın oğlunun asker olacağı günün hayalini taşır. Abdurrahman Gazi Türbesi'nde şükür namazına gittiğinde kendisine Nene Hatun'un kahramanlık ve cesaretinden bahseden türbedara kim olduğunu dahi açık etmez.

"Nene Hatun"un başlangıç ve sonuç kısımlarındaki anlatıcıya ait ifadeler Akengin'in bu tarihi kişilik yoluyla vermek istediği mesajı imler. Buna göre asil ve savaşçı bir karaktere haiz Türk kadını, vatani tehlikeye düştüğünde inisiyatif almaktan çekinmez.

3.3.3. Plevne Günleri

"Nene Hatun"da 93 Harbi sırasında Rusların Erzurum işgaline karşı kahraman Türk kadınının direnişini odağa alan Akengin, "Plevne Günleri"nde bu savaşın Balkanlardaki ayağına uzanarak Osman Paşa komutasındaki Türk askerinin mücadelesini eserine taşır. Her iki eser bağlamında Nene Hatun ve Osman Paşa tarihe mal oluşlarıyla merkezde olsalar da Akengin, her iki anlatıda da bu karakterlerin dışına taşmak ister. Erzurum direnişinde sadece Nene Hatun değil halk da direnişin parçasıdır. Plevne'de ise Osman Paşa'nın dehası yanında askerin cesaret ve fedakârlığı düşmanı zorlayan önemli bir etkidir.

93 Harbi olarak da ifade edilen ve Rusların 1877-1878 yıllarında Osmanlıyı Kafkaslar ve Balkanlarda sıkıştırdığı dönemde Rusları Tuna'yı geçmeden durdurmayı amaçlayan Osman Paşa Vidin'deki birliklerini harekete geçirmek ister. Hareket emrinin İstanbul'dan geç de olsa geldiği, Rusların Tuna'yı aştığı günlerde Osman

Paşa, savunma hattı kurmak için orduyu Plevne'ye yönlendirir. Ruslar savaşın belirleyicisi gördükleri Plevne'deki üç saldırıda da Osman Paşa'nın direnişiyle karşılaşmakta, Romenlerin elli bin kişilik ordu desteği de sonucu değiştirmemektedir. Taarruzdan ümidini kesen Çar, General Skobelev'in önerisiyle ikmal yollarını kesip Plevne'yi abluka altına almaya karar verir. Aylar süren ablukada tifo ve açlığın baş gösterdiği, ablukayı yarmak için dışarıdan bir desteğin gelmediği şartlarda Osman Paşa teslim olmak yerine huruç hareketi kararı alır. Ancak gizli yürütülen plan bir Yahudi tarafından Ruslara aktarılmış, yarma hareketi Vid Köprüsü'nde Rusların kuşatmasıyla akamete uğramıştır. Osman Paşa yaralanmış, ordunun teslim olmasından başka çare kalmadığı görülmüştür. Osman Paşa ise askeri dehasına hayran kaldığı için kılıcını geri veren Çar'ın alicenaplığını esir askerlere ve halka da göstermesini istemektedir. Ancak Bulgar çeteleri Plevne'de kıyım başlatmış, savaşta şehit düşen askerin cesetleri tarlalarda gübre niyetine İngiltere'ye yollanmış, Rusya'ya götürülen esirlerin birçoğu soğuk ve açlığın pençesinde ölmüştür.

“Plevne Günleri”nde anlatının önemli bir bölümünün erlerin diyalogları üzerinden ilerletildiği görülür. Bu tercih, komuta kademesinin resmi üslubuna kıyasla askerin içtenliğinden yararlanılarak anlatının canlı bir atmosferde ilerlemesine imkân tanır. Bunun yanında askerin fedakârlık, azim ve inancı görünür kılınır. Osmanlı ordusuna destek için gelen Avusturyalı Doktor Ryan ve İngiliz asıllı Alman Teğmen Herbet'in gözlemleri ise Türk askerinin karakterini dışarıdan bir bakışla vermeyi sağlar. Nitekim iki gönüllü Herbet ve Ryan, Türklerin dayanaklılığı, ciddiyeti, emre itaatleri, komutanlarına sadakatleri ve savaşçılıklarına hayran kalmıştır: “Öyle doktor... Bir macera olsun diye girdiğim bu harp bana heyecan vermeğe başladı. Gitgide Türkler gibi duymağa, onlar gibi düşünmeğe başladım...” (s. 9).

Akengin, bu olumlamaya karşın Osman Paşa'nın başarılarını kıskanan ve mağlubiyetinden kendisine pay çıkarmak isteyen bazı Osmanlı paşalarının varlığına da işaret eder. Kaledeki savunmanın güçlüğüne rağmen İstanbul'dan yardım gelmemekte, zafer güçleşmektedir. Ancak Osman Paşa'da kıskançlıklara yönelik bir öfke hali belirmez. O, mağlubiyete sebepler devşirmekten ziyade verilen emri yerine getirmenin ve zafere ulaşmanın imkânlarını arar.

Akengin; Enver Paşa, Alparslan, Nene Hatun ve Osman Paşa'da olduğu gibi eserlerinde tarihi kişilikleri işlerken onların karakterlerini öne çıkaran bir kurguyu

ihmal etmez. Osman Paşa, cephede bir zafiyete, askerde tavsamaya tahammülü olmayan, hatayı cezalandırmaktan kaçınmayan, her şeyi bir plan dâhilinde yürüten ve herhangi bir aksaklığı affetmeyen bir komutandır. Buna karşın savaş koşullarında dahi sivillerin koruyuculuğunu üstlenecek derecede merhametlidir. Plevne’de kaldıkları takdirde Bulgarların vahşetine maruz kalacağından endişe duyan halkı ordunun yedeğine alır. Bununla yetinmez, gelemeyecek hasta ve yaralıları güvence altına almak için huruç harekâtından bir gün önce Bulgar cemaati ileri gelenleriyle görüşür. Enver Paşa’da duygu ağırlık kazanırken Alparslan’da olduğu gibi Osman Paşa’da da akıl ve duygu dengesi söz konusudur.

Akengin, Plevne’de savaş ve sonrası düşmanın şehit, yaralı ve esirlere muamelesini “Yaralı Dağlar” romanında da işler. Romanda çocukluğunda Plevne gazisi dedesinden harpte yaşananları dinleyen Şeref, bu tarihi vakadan hareketle bir öykü kaleme almıştır. “Plevne Günleri” ile romanda Şeref’in öyküsünden aktarılan pasajlara bakıldığında benzer bir duyarlılığın hâkim olduğu görülür. “Nene Hatun” ve “Plevne Günleri”nin 1987’de yayımlanan “Yaralı Dağlar”la yakın tarihte kaleme alındığını düşünüldüğünde Akengin’in bu dönemde tarih bilincini öne alan bir duyarlılığa yöneldiğini söyleyebiliriz.

3.4. Romanları

3.4.1. Özlem Yokuşları

Akengin, gerçek bir yaşamdan esinlenerek³¹⁷ yazdığı ve 1981’de yayımladığı ilk romanı “Özlem Yokuşları”nın³¹⁸ ön sözünde, ilkokul son sınıftan liseye değin her öğrencinin dünyasına seslenmeyi amaçladığını ifade eder.³¹⁹ İlk baskısının 1981’de yapıldığını göz önüne aldığımızda “Özlem Yokuşları”nın, çocuk ruhunda “iyiye ve

³¹⁷ “Mustafa, Trabzon Arsinlidir. Erzurum’da sınıf arkadaşımızdı. Gurbetçilik, hamallık yapmış. Sonra bir sınavla ilkokulu dışarıdan bitirmiş, öğretmen okulunu kazanmış geldi. Mustafa’nın adı bizim sınıfta profesör oldu. Ne müşkülümüz olsa ona soruyoruz, o da bilgili. Onun hayat çizgisi romanı oluştururken aklımda hep vardı. Kendisinin haberi yok ama. Romanı yazdıktan sonra bazı müşterek arkadaşlarımız biraz kaygılıydılar. Ben de fakir ailenin çocuğu olmak istiskal midir, dedim. Anadolu’nun genel kaderidir. Mustafa romanı okuduktan sonra öyle bir memnun olmuş ki her yerde romanı anlatıyormuş. Hatta romanı okuyan bazıları ona ‘Bu sen misin?’ diye sormuşlar. Öğretmen okulunun son sınıfında notları belli bir seviyenin üzerinde olanlar için Yüksek Öğretmen Okuluna parasız yatılı gitme hakkı vardı. İkimize de bu hak doğmuştu. Mustafa fen fakültesine gitti bense çağrıldığım halde fen fakültesini reddettim. Çünkü edebiyatı istiyordum.” (Ags.)

³¹⁸ Bu çalışmamızda şu baskıdan yararlanılacaktır: Yahya Akengin, **Özlem Yokuşları**, MEB Yay., İstanbul, 1989.

³¹⁹ Y. Akengin, **Özlem Yokuşları**, s. 5.

güzele” yönelim duygusu aşılayan bir kaygı temelinde, Türkiye’nin acı tecrübelerini geride bırakmayı amaçladığı söylenebilir. Nitekim 1960’lı yıllarda filizlenen ideolojik ayrışmalar, eylem ve boykotlar yaşamı ciddi anlamda akamete uğrattır. 1980’e değin tırmanan bu süreç 12 Eylül’de silahlı kuvvetlerin yönetime el koymasıyla durulur. Sorgu, tutuklama ve hapislerin yıldırıldığı bireyler; kırgınlık, kızgınlık psikolojisinin yol açtığı bunalım ve boşlama ile ideolojilere sırt çevirerek hazcı/bireyci bir yaşam arzusuna yönelir. Akengin’in “Özlem Yokuşları”nda çocukları hedeflemesi; darbeden sonraki bu psişik durum ve hızlı bireyselleşme olgusu karşısında kuşaklarda yeni ülküler yeşertmeyi amaçlar.

Doğu Karadeniz’in okulsuz bir köyünde yaşayan Mustafa, okula gitmek için birçok engeli aşmak durumunda kalan bir çocuktur. Köy çocukları çevre köylerdeki okullara gitmekte, Mustafa ise çobanlık yapmaktadır. Okuma yazmayı kendi çabasıyla öğrenmiş, köylerine okul açılınca okula gitme hayali oldukça yakınına gelmiştir. Ancak babası davranışları bozulacağı düşüncesiyle oğlunu okula göndermek istememektedir. Mustafa bu uğurda arkadaşı Halil’le İstanbul’a kaçınca babanın ikna edilmesi için köy imamının telkini yeterli olur. Mustafa altı ay gibi kısa bir sürede ilkokul diplomasını alsa da baba, oğlunun okula devamına yanaşmaz. İlkokul öğretmenin desteğiyle babasından habersiz sınava giren Mustafa, öğretmen okulu sınavlarını kazandığında baba bir engel olmaktan çıkar ve destek unsuru olur. Ancak Mustafa’nın karşısında köy dışındaki güçlüklerle mücadele etme zamanı gelmiştir. Kazandığı Yüksek Öğretmen Okulunda müzik ve beden eğitimi derslerindeki eksikliği, çok kitap okumaktan kaynaklanan kamburluğu, sigara alışkanlığı, diksiyon bozukluğu onun ilk engelleridir. Buna gurbette oluşu da eklendiğinde bu engelleri aşmak daha büyük bir çabayı gerektirir. Azmi ve gayreti ile tüm bu engelleri aşar ve sınıfta herkesin ona profesör diye hitap etmeye başladığı bir öğrenci oluverir. Üniversite öğrenimi ise ideolojik kutuplaşmaların ve boykotların arttığı bir döneme denk gelir. İdeolojik ayrışmaların dışında kalsa da arkadaşlarına da bu yönde telkinlerde bulunması tehdit edilmesine yol açar. Örgüt, bu tür söylemlerden kaçınmasını ayrıca asistanlık sınavına girmemesini ister. Aksi yönde hareket etmesinin karşılığı ölümdür. Mustafa ise başka bir şehirdeki üniversitenin asistanlık sınavına girerek akademik hayata atılmayı seçer ve doçentliğe kadar uzanır.

Romanda aile ve çevre şartlarına rağmen okuma hayalinin peşinde koşan Mustafa karakteri merkeze alınır. Aştığı her engel, yokuş çocukların kahramanla duygudaşlığını perçinler. Aşma sürecinin oluşturduğu merak duygusu olay örgüsünü diri tutan bir unsura dönüşür. Böylece okuyucu/çocuk yaşam bariyerlerini aşmak için kahramanla kurduğu özdeşimden güç alır.

Tüm bu engelleri aşan Mustafa dışında yan karakterlerin olay örgüsüne dâhil edilişindeki temel kaygının; idealize edilen Mustafa karakteri ile okuyucunun özdeşim kurmasını sağlamak olduğu görülür. Akengin bu amaçla Mustafa'nın akranı Halil'i olay örgüsüne dâhil eder. Mustafa ile Halil arasındaki ilk farklılık okumaya karşı tutumlarında görülür. Okumak hevesinde olmayan, gösteriş için okula giden Halil; okula gidemediği hâlde gazete okuyan Mustafa'ya "Ne okuyup duruyorsun Mustafa... Baban seni çoban yapıyor, sen gazetelerle uğraşıyorsun." (s. 16) diye çıkışır. İstanbul'a kaçış amaçları da farklıdır. Halil; para kazanmak, giydiği güzel elbiselerle caka satmak, böylece okuyan arkadaşlarından daha üstün olmak hevesindedir. Mustafa ise okumak tutkusuyla hareket eder. Bu tutkunun alevlendirdiği İstanbul'a kaçma fikrinin yanlışlığının farkındadır ancak "terbiyeli, inançlı ve bilgili" biri olarak döndüğünde babası mekteplere dair olumsuz kanaatinden dönecek ve kendisini bağışlayacaktır.

İki çocuğun olaylara yaklaşım tarzlarındaki farklılığın Mustafa'yı öne çıkaran, Halil'i ise folyo karaktere büründüren bir yapı arz ettiği görülür. Halil, İstanbul'a kaçmak için gerekli parayı tedarik etmek için amcasına yalan söylemeyi teklif ederken Mustafa buna kati surette yanaşmaz: "Olmaz, dedi Mustafa. Hem yalancı derler bize hem de dolandırıcı..." (s. 25). Halil ile Mustafa İstanbul'da pejmürde halde yol kenarında uyuyakaldıklarında oradan geçenlerin dilenci diye bıraktıkları parayı Halil harcamaktan yanayken Mustafa, çalışarak elde etmedikleri parayı ancak bir dilenciye vermeyi doğru bulur. Halil; tez canlı, tahammülsüz, birikimini hesapsızca harcamaya meyyal tamahkâr bir karakterken Mustafa; sabırlı, hoşgörülü ve gözü toktur.

Lise ve üniversitede ortamı da Mustafa karakterini idealize etme işlevi görür. Mustafa'nın çocukluktan itibaren kitap okumaktan oluşan kamburu arkadaşlarının alay konusu olur. Ama yılmaz, öyle ki ilk yılın sonunda arkadaşlarının takdirini kazanır. Halil'in yakıştırdığı profesör unvanını öğretmen okulundaki arkadaşları da dillendirmeye başlar.

Diğer karakterler yoluyla idealize edilen Mustafa'nın düşünce ve edimleri yaşamı boyunca aynı çizgide ilerler. Romanın başı ile sonu arasında ruhsal değişim ya da buna bağlı bir davranış biçimi görülmez. Bu bakımdan Mustafa, durağan (değişmeyen) kişilik arz eder. Okuma ülküsü ve davranışları karakterinin güçlü yanıdır. Sabit ama güçlü bir karakter olarak arkadaşlarını dönüştürür. Halil'in kişisel çıkarını önceleyen ihtirasını yine Mustafa dizginler. Üniversite döneminde de arkadaşlarını etkilemiş, örgütün fakültede eylemlerini önlemiştir. Nitekim romanın sonunda bir genç, yıllar sonra gelecek ve Doçent Mustafa'ya teşekkür edecektir. Mustafa'nın karakterinin gücü değişmemesi, değiştirmesidir.

Sever'e göre devingen (değişmiş) karakterler “öykünün başlangıcıyla sonucu arasındaki kesitte değişim gösterir. Yeni kişisel davranışlar edinir, yeni değerler geliştirebilir.”³²⁰ Halil bu anlamda devingen (değişen) bir karakterdir. Onun okula ilgisi başlangıçta merak ve özentiden ibarettir. Ancak Mustafa ile yakınlaştıktan sonra okul algısı değişir. İstanbul'daki sinema merakı zamanla kitap okumaya yönelir. Önceden okula gitme taraftarı değilken İstanbul dönüşü kendi isteğiyle okula kaydolur.

Romanın “dil ve anlatımı” ile “anlatıcı”nın konumlanışında da hedef kitle kaygısı gözetilir. Roman, anlatıcının “Doğu Karadeniz Bölgemizin köylerinin göreniniz varsa bilir.” (s. 7) cümlesiyle başlar. Halil ve Mustafa'nın Temel Usta'nın yanında çalışırken alacakları ücrete değinirken anlatıcı “O zamanlar bir ekmek yirmi kuruştı. Şimdi bir ekmek, yaklaşık yirmi lira olduğuna göre, paranın şimdiki satınalma gücüne bakarak, o zamanki lirayı yüz lira kabul edebiliriz.” (s. 35) ifadesine yer verir. Tüm bu örnekler yoluyla anlatıcı ile okuyucu arasında mesafe görece kaldırılarak geleneksel anlatı atmosferi oluşturulur:

Sözü fazla uzatmamak için, biz buradan, bu akşamdan, başka günlere, aylara ve yıllara geçeceğiz. Onları anlatacağız. Onların da hepsini değil, belli başlı kısımlarını size anlatacağız. Mustafa profesör oldu mu? Gurbet arkadaşı Halil gibi, siz de Mustafa için ‘Profesör olur’ mu diyorsunuz? Yoksa akşamdan ötesini mi merak ediyorsunuz? Takibedelim Mustafa'yı (s. 60-61).

Anlatıcının okuyucuya varlığını hissettirdiği, yer yer masal anlatıcısı hüviyetine büründüğü bu ifadeleri çoğaltmak mümkündür. Karakterin idealize edilişi, diğer karakterleri dönüştürme gücü, engelleri aşma iradesi ve anlatıcı ve bakış

³²⁰ Sedat Sever, **Çocuk ve Edebiyat**, Tudem Yayınevi, (9. Baskı), İzmir, 2017, s. 114.

açısındaki tercihler romanın hedef kitle çocuk ve gençleri merkeze alarak oluşturulduğuna işaret eder.

Ancak 1960'ların üniversite olaylarına uzanılan son bölümlerde çocuğa görelilik ikinci plana itilir. İdeolojik ayrışma ortamında mutedil olma salık verilir. İdeolojik kavgaların anaforunda Mustafa'nın düşüncesi "bu zıtlaşan grupların hiçbirinin içine girmemektir" (s. 79). "Daha devlete ve ailemize yük olma durumundan kendimizi kurtaramamışken" (s. 80) dünyayı kurtarma iddiasına kalkışmak anlamsızdır. Bu gençler "Kimlerden emir alıyorlardı? Nasıl kanmışlar, nasıl aldatılmışlardı?" (s. 89). Devrimcilerin "Bu nasıl adalet? Bu nasıl kanun? Bu nasıl devlet? İşte biz, bu çarpıklıkları yok etmek için savaşıyoruz." (s. 91) söylemleri karşısında o güne değin kendi dünyasında yaşayan Mustafa, masaya çıkar ve "gürül gürül" konuşur:

Bazı adaletsizlikleri görünce de devlete karşı gelmeyi düşünmeyip, adaletsizliklerin düzeltilmesi çabalarını desteklerim. Vatanımızın toprakları üzerinde yaşananları birbirine düşman etmekle neyi düzeltereğinizi sanıyorsunuz? Ayağı taşa çarpan kusuru devlette ararsa, işi rast gitmeyen herkes devleti suçlarsa, başarısız olan devlete karşı gelmek isterse sonuç nereye varır (s. 90-91).

Tüm bu tartışmalar bir çocuk romanında içeriğin taşıdığı yük bakımından önceki bölümler düşünüldüğünde başka bir romanın temasını teşkil edecek bir nitelik arz eder. Çocuk romanlarında çocuk okur kurguyu kendi gerçekliğine dönüştürebildiği nispette kendisi ile özdeşleştirme eğilimindedir. Akengin 1980 öncesi kaosu, sonraki romanlarında daha geniş bir yelpazede irdeleyecektir. "Özlem Yokuşları"nda ise bu kaotik süreci romanlarına taşıyacağının işaretlerini verecektir.

3.4.2. Dönüş Acıları

Akengin'in "Özlem Yokuşları"ndan iki yıl sonra 1983'te yayımladığı "Dönüş Acıları"³²¹ romanı Türkiye'nin 1980 öncesi ideolojik kutuplaşmalarını odağına alır. 1983'te Türk Edebiyatı dergisine verdiği mülakatta Akengin, Dönüş Acıları romanıyla ilgili şunları söyler:

Bu romanı yazmak benim için bir vicdan görevi olmuştur diyebilirim. Lise ve yüksek okullardaki hocalığım beni daima gençlik meseleleriyle iç içe yaşatmıştır. Üstelik

³²¹ Bu çalışmamızda şu baskıdan yararlanılacaktır: Yahya Akengin, **Dönüş Acıları**, Akçağ Yay., (4. Baskı), Ankara, 2009.

bu hocalık yıllarımda ben de öğrencilerim gibi gençliğimi yaşamaktaydım. O bakımdan, onların iç ve dış dünyalarındaki fırtınalar beni hemen etkileyebiliyordu. Özellikle, Eylül 1980 öncesinin karabulutları altında kararmış bir dünyanın ruhlardaki akislerini romanlaştırmak istedim. Konuya bir nesil meselesi olarak yaklaştım. Kısaca söylemek gerekirse bu roman; bir gençliğin, bir neslin dramını ve dramı hazırlayan şartların derinlikteki uzantılarını anlatıyor³²²

Romanda aynı kasabadan Ömer, Fahri ve Şahin ile kasabaya yakın köyden İhsan'ın taşrada -Bayburt'ta-³²³ başlayan okul maceralarının üniversite için gittikleri Ankara ve İstanbul'da 1970'lerin kargaşasına denk gelişi konu edilir. Gençlerin ülke geriliminin uzağında taşrada kurdukları okuma hayali anarşinin kucağında dağılır ve taşrada başlayan hikâye taşrada sonlanır.

Gençlerin liseye başladığı taşra okulunda her şeyi cinsel içgüdüyle ilişkilendiren Felsefe Öğretmeni Sait Özgürcügil derslerde Marksist, materyalist propaganda yapmaktadır. Sait, içki düşkünü bir babanın oğludur. Dedesi aileden bir “meclis adamı” çıkması umuduyla oğlunun içkiye başlamasına ses çıkarmamış; özentî ve itibar rüzgârlarına teslim demek olan bu adım ailede yıkımı başlatmıştır: “O vakte kadar törelere, geleneklere ve cemiyeti yoğuran yüzlerce yıllık değerlere bağlı olarak devam eden ailelerinde; ‘değişme’ olayına dedesinin şuursuz bir yaklaşımıyla zincir kopmaya başlamıştı...” (s. 93). Ağırbaşlı bir genç olarak “tanındığı” halde “sarhoşun oğlu” olduğu için sevdiği kızla evlenemeyen Sait, o günden itibaren insanlara karşı gizli bir kin duyar. Mesleğinin ana hatlarını ise üniversite hocasının Marksist söylemlerine göre çizmiştir. İlim, çağdaşlık ve demokrasi söylemini kendisine kalkan yaparak herkesten farklı düşünecek, tepki uyandıracak, tahrik edecek, kuralları çiğneyen öğrencileri kollayacak, kimseye sezdirmeden bir kahraman olmayı hedefleyecektir. Nitekim daha önce çalıştığı lisede bu yönde tutumları ve tarihi şahsiyetleri değersizleştirme çabası nedeniyle tepki çekmiş ve gazetelere manşet olmuştur. Yerel basının aksine ulusal basında bir köşe yazarının Sait'i övücü sözlerle

³²² Hüseyin Özbay, “Yahya Akengin’in Görtüşleri: Şiirde Kolay Bir Tavrı Benimseyemedim”, *Türk Edebiyatı*, Sayı 120, Ekim 1983, s. 47.

³²³ Romanın ilk bölümlerindeki mekâna ilişkin Akengin, “Siyasetname ya da Bir Seçim Hikâyesi” adlı kitabında yerin Bayburt olduğunu ifade eder: “Yarıdan itibaren havasını solumaya başlayacağım Bayburt'un mahrumiyetlerinin, birçok Doğu ve Güneydoğu Anadolu muntakasından daha fazla olduğunu biliyorum. 12 Eylül 1980 öncesinde anarşiyi, bozgunculuğu bünyesinde barındırmayan sayılı yurt köşelerinden biri olmuştu. ‘Dönüş Acıları’ romanımın mekanlarından olan kasaba –o zaman ilçeydi- şimdi il oldu ama, talihinin değiştiğini söylemek mümkün değil.” Bakınız: Yahya Akengin, *Siyasetname ya da Bir Seçim Hikâyesi*, s. 32.

öne çıkarması ününü artırmıştır. Olaydan ulusal basın etkisiyle güçlenerek çıkan Sait, bu defa mezun olduğu lisede hedeflerini icra etmeye başlamıştır.

Tarih Öğretmeni Rıza ise, Millî Mücadele’de üç kardeşini şehit vermiş bir ailenin tek erkeği olarak şehit kardeşlerinin çocuklarına öz çocukları gibi sahip çıkmış bir babanın oğludur. Fedakârlığı ve şefkati babasından öğrenen Rıza Hoca, okulda baba, kardeş ve bir ağabey gibi görülmektedir.

Aile, çevre ve ideoloji bakımından birbirinden oldukça farklı bu iki öğretmen öğrencilerin rahatsızlıklarını dile getirmesinden sonra karşı karşıya gelirler. Rıza eski öğrencisi şimdi mesai arkadaşı Sait’i olay büyümeden uyarmak niyetiyle konuşmak ister. Ancak Sait rahatsızlıkları fırsata çevirmek isteyince ikili arasındaki tartışma büyür. Rıza’ya göre Sait, “cemiyyetin hayat damarlarıyla oynamak” hatasına düşmektedir. Sait ise “öğrencilerin kafalarında ağ kurmuş örümcekleri okşamak için değil, koparmak için” kendisini görevli addetmektedir. Tatlı sert başlayan tartışma Sait’in Rıza’ya yumruk atmasıyla sonuçlanır ve bu vaka öğrenciler arasındaki ideolojik farklılıklardan kaynaklanan gruplaşmayı tetikler:

Bu lisede, öğrenciler arasında, bir kız arkadaşı kıskanmak yüzünden veya bir şakalaşmanın dozunu ayarlayamamaktan çıkan kavgalar görülmüştü. Ama biraz önce havuzun başında ve bahçe duvarının önünde kümeleşen öğrenciler arasındaki bu yeni zıtlasma, gökyüzünde toplanan negatif ve pozitif bulut kümelerini andırıyordu (s. 86).

Esasında okuldaki bu gerilimler, 1970’lerde kentlerde boy gösteren çatışma ortamının taşraya yayılma emareleridir. Nitekim gençler üniversite eğitimi için İstanbul ve Ankara’ya gittiklerinde kendilerini şehri kuşatmış anarşinin dışında tutmayı başaramayacaklardır. Ömer, Ankara’da; Fahri, İhsan ve Ömer’in kasabadan aşkı Selda İstanbul’da okumaktadır. Şahin ise kız kardeşini kaçıranların peşine düşmek için geldiği İstanbul’da suçsuz bir insanı bıçaklayınca hapse düşmüş, çıkınca otel kâtipliği, işportacılık, büfecilik derken bakkaliye işletmeye başlamıştır.

Akengin, taşradan gelen bu gençleri ideolojik kavgaların girdabına sokar. Örgütlerin kol gezdiği ortamda bir gruba, örgüte yaslanmadan sorunlarla baş etmenin güçlüğü, örgütlerin dayatma ve ayartmaları dört genci de 1970’lerin kaosuna iter. Şahin ise dükkânına gelen Marksist öğrenci gruplarıyla yakınlaşarak tıp eğitimi alamamanın ezikliğini aşmaya çalışır. Bu yakınlık, dükkânı örgüt üyesi gençlerin toplanma alanına dönüştürür. Daha ziyade öğrencilerle yakınlık kurma eğilimindeyken “kadın ve içki” kozuna aldandığı örgütün, üyesi haline geliverir. Fahri ise lisedeki

hocası Sait Özgürçügil'in etkisiyle üniversitede örgüte katılmıştır. Ankara'da okuyan Ömer göze batmamak için çağrıldığı forumlara katılmaktadır. Arkadaşsız, yalnız ve desteksiz kalan İhsan, Şahin'le karşılaştıktan sonra kendisini örgütün içinde buluverir.

Şahin'in hem okuyup hem iş arayan İhsan'a para desteği ile başlayan yakınlaşma bir akşam eğlencesinin sonunda örgüt evinde noktalanmıştır. Bu evde alkol ve kadın, üye kazanmanın aracı haline gelmiştir. Fahri'de örgüte katılım nispeten liseden gelen aşinalıktan beslense de Şahin ve İhsan'da kişisel bir tercihten ziyade örgütlerin oyununa gelme söz konusudur.

Kent ve hayat tecrübesinden yoksun oluşları; maruz kaldıkları ideolojik gerilimlerle baş etme güçlüğü, şartların tazyiki onları bu tür maceralara sürükler. Tüm bu gelişmeler nihai olarak şu tabloyu ortaya çıkarmaktadır: Gençlerin örgütlere girişi bilinçli bir tercihin ürünü değildir.

Akengin, bir şekilde örgütlere giren bu gençlerin örgütte yaşadıklarına ve örgütten çıkma çabalarına eğilir. Kısa sürede örgütün gizli toplantılarına katılan İhsan, örgütün söylemlerinin ötesinde gizli ajandaları olduğunu, iki kutsala -bayrak ve Kuran'a- düşmanlık beslediklerini görür. Dedesi şehit bir gencin tanık olduğu bu toplantı iç dünyasında isyanı körükler. Örgütten ayrılacağını söylediğinde kendisi de bu sebeple çıkmayı bir dönem düşünmüş olan Şahin, örgütten ayrılmanın güçlüğüne işaret eder: "O dediklerin beni kurtarmadı ki, seni de kurtarsın." (...) "Bu yolun dönüşü yoktur İhsan." (s. 160). Örgütten ayrılacağı anlaşılınca tehdit ve saldırıya maruz kalan İhsan'ın kayıplara karışmasıyla örgütteki güveni sarsılan Şahin; ihtiras ve korkularına yenilir. İhsan'ı örgüte kazandırmak başarı hanesine yazılacak ve örgütün hedefi haline gelmekten kurtulacaktır. Bu amaçla Fahri kanalıyla İhsan'a ulaşmak ister. Oysa diğer örgütten ayrılan Fahri, karşı gruba/milliyetçilere katılmış, gizlice memleketine dönmeyi planlamaktadır. Fahri'nin memlekete dönme kararına şiddetle karşı çıkan Şahin, bu defa Fahri'yi örgüte katarak örgütün güvenini kazanmak telaşına düşer. Bunun için somut adımlar atması gerektiğine inanır. Fahri'yi gizlendiği yerde son defa uyaracak aksi halde vuracaktır. Örgütten iki genci yanına alarak hemşerisini dahi örgüt için feda edebileceğini gösterecektir. Oysa Fahri, lisedeyken onun için çıktığı yolculukta donma tehlikesi atlatmış, ölümün kıyısından dönmüştür. Fahri eski dostluklarını hatırlatsa da Şahin, korku ve ihtirasına yenilerek Fahri'yi silahla yaralar. Böylece birbiri için canını ortaya koyan iki arkadaş örgütün tuzağına düştüğünde

birbirine düşman kesilir. Şahin'in esasında örgütle ne fikri ne de duygusal bir bağı vardır. Örgüt onu öyle bir sarmalın içine almıştır ki yaşamak için en yakın arkadaşına dahi silah çekmek durumunda kalmıştır. Dolayısıyla örgüte girmek kadar örgütte kalmak da bilinçli bir tercih olmaktan çıkmaktadır.

Bu örgüt yapılanmaları karşısındaki milliyetçi grup ve kişiler örgütlerin baskısı altında ezilen, örgütlerden ayrılan öğrencilere destek olmaktadır. İhsan ve Fahri pençesine düştükleri örgütten kurtulmak için milliyetçilerden destek alırlar. Örgütten ayrılan Fahri, milliyetçileri tanıdıkça benimsemeye başlar: “Boykotlara forumlara katılmıyorlar, derse girmelerine engel olanlar karşısında topluca direniyorlardı. Fahri bu yeni arkadaşlarının tavırlarını benimsedi.” (s. 201). İhsan ise Şahin'in bakkaliyesindeki kavgalı ayrılıştan sonra milliyetçi arkadaşlarının evine sığınır. Fatih'teki evin yoksulluğu ise örgütlerin “dayalı döşeli” daireleriyle zıtlığı imler. Arkadaşları, İsa Bey'in yardımının yerinde olacağı kararına varırlar. İsa Bey üniversite ortamında kendisini dağıtan oğlunu yitirmiş bir baba olarak başka evlatların kaybını önlemek niyetiyle İstanbul'a taşınmıştır. Evine aldığı vatansever gençlere okuma sürecinde maddi ve manevi destek vermektedir. İhsan'ı evine aldığı anda ise örgütten tehdit mektubu alacak, şantaja boyun eğmeyince evi bombalanacaktır.

Örgütlerin bu işleyişi milliyetçi gruplarla karşıtlık oluşturur. Örgütler, toplumun inanç ve değerlerini yıkmayı amaçlamakta; öğrencileri forum, toplantı, seminer ve boykotlara katılmaya zorlamaktadır. Gençleri alkol, uyuşturucu, kadın ve para tuzağıyla bünyelerine katmakta, ayrılmak isteyenleri ise ihanetle suçlayıp ölümle tehdit etmektedir. Ülkenin parçalanmasını isteyen dış odakların maşası bu örgütler; meclis, üniversite, okul, hastane gibi kurumlara yayılmış ve buraları ideolojilerinin aracı kılmışlardır. Bu örgüt ve uzantılarıyla mücadele eden milliyetçiler ise –romanda çoğunlukla “grup” ifadesi ile tanımlanır- toplumun inanç ve değerlerini korumayı amaçlamakta, öğrencileri bir eyleme zorlamaktan ziyade onların eğitime devamını sağlamak ve nihai olarak devletin güvenlik zafiyetini giderecek çabayı gütmektedir.

Bununla birlikte gençlerin ideolojik çatışmaların anaforuna kapılmasından taşradaki aileleri de etkilenir. Taşranın dünyasında üniversitede örgüte katılanlar; birer “anarşist” olarak yaftalanmakta, “hayırsız evlat” olarak görülmektedir. Çocuğunun örgüte dâhil olmasını istemeyen aile ahâlinin baskısından payını almakta ve “el içinde gezemez” hale gelmektedir. Ahâlinin cenderesinden kurtulmak isteyen aile,

üniversitedeki çocuğunun örgütten ayrılması için tüm ikna gücünü kullanır. Gençleri örgütlerin elinden kurtaran önemli unsurlardan biri de taşranın bu baskısı olur. Örgütlerin tuzağına düşen gençler için ise ayrılmak, zorlu bir süreci göğüslemek demektir.

Romanda “aşk”, “siyaset” ve “akademi” de yer edinişi itibariyle örgütler ve milliyetçi gruplar arasında kıyaslamaya imkân verir. Kasabanın avukatlarından Mahmut Bey’in kızı Selda ile Ömer’in aşkları ilk gençlik yıllarına kadar uzanır. Selda için Ömer, daha çocukken sınıfın “en ağırbaşlı, en mahcup hem de gururlu”sudur. Bu ilgi lisede mektuplaşmalara, üniversitede içten içe büyüyen aşka evrilir. Bir diğer yakınlaşma ise İhsan ile Hemşire Leyla arasında filizlenir. İhsan, örgütün saldırısı sonrası kaldırıldığı hastanede Hemşire Leyla ile tanışmıştır. Selda gibi Leyla’da da ideolojik bir eğilim yoktur. Selda-Ömer, Leyla-İhsan aşkı temiz duygulardan beslenir. Bir tarafta aşkın/kadının yüceltilmesi örgütlerde ise metalaştırılması söz konusudur. Örgütler için kadın duygusal bir yakınlığın değil ideolojik çıkarın metaıdır. İhsan, Leyla ile örgüt evindeki kızlar arasında mukayese yaparken şu sonuca ulaşır:

“Örgüt evi”ndeki o kayıtsız şartsız kendilerini teslim eden “güzel dostlar”ı hatırladı. Bu Hemşire Leyla’nın bakışlarındaki ferahlatıcı dünya ile onların arzulara; arzular yoluyla hayatlara çengel atan işvelerini; gözlerine sinmiş karanlıkları karşılaştırdı (s. 167).

Siyasette ise Mahmut Bey ile Sait Özgürcügil iki zıt anlayışın mücadelesini işaret eder. Selda’nın babası Mahmut, herkesçe takdir edilen bir avukattır. İlk seçimi, boş vaat dağıtmak gibi “cambazlık”lardan kaçındığı için kaybetse de bir sonraki seçimde meclise girebilmiştir. Kendisiyle aynı seçim bölgesinden meclise giren diğer bir isim ise Tarih Öğretmeni Rıza’yı yumruklayan Sait Özgürcügil’dir. O yumruk, öğretmenler sendikası ve İstanbul gazetesinin propaganda aracına dönüşmüş ve Sait Özgürcügil’e vekillik yolunu açmıştır. Sait, öğretmenliğinde olduğu gibi mecliste de sivrilmeyi amaç edinir. Millî Eğitim Bakanlığı bütçesi görüşülürken öğretmenlerin politikaya karışmasının eleştirilmesine şiddetle karşı çıkar. Mahmut ise Sait’i “ihtilalci tipi ile öğretmenlik kavramını karıştırmakla” itham eder ve onun Marksist, materyalist anlayışı öne çıkaran, tarihi şahsiyetleri değersizleşmeyi amaçlayan ders notlarını kürsüye taşır. Sait’in buna tepkisi Rıza’ya attığı yumruğun aynısını Mahmut’a atmak olur. Bir tarafta örgütlerin siyasi ayağı Sait, diğer yanda ideolojik tutumun kurumlara yayılmasını önlemek isteyen Mahmut vardır.

Romanda Rıza ve Mahmut için bey ifadesi kullanılırken Sait Özgürçügil için kimi zaman “Sait” ifadesinin tercih edilmesi de dikkate değerdir. “Özgürçügil” soyadı ise karakterin ideolojisine dönük eleştiriyi destekleyen bir çağrışım imkânı sunar. “Özgür” sözcüğüne getirilen “-cü” eki eklendiği sözcüğü meslek haline getirmeyi/metalaştırmayı, “-gil” eki ise bu sözde özgürlük savunuculuğunu kişiyle sınırlamayıp aileye/örgüte/ideolojiye teşmil etmeyi amaçlar.

Üniversitelerin bilimsel çalışma yerine ideolojik ayrıştırmaya taraf olması ise öncelikle Sait’in üniversite hocasıyla verilir. Profesör, Sait’e militanlaşmanın ipuçlarını vermiştir: aykırı olmak, düzen karşıtı olmak, tahrik etmek, zaafılardan yararlanmak... Sait’in eğitimciliği ve vekilliği bu anlayışın tatbik zeminine dönüşür. Ankara’da okuyan Ömer’in derslerine giren Profesör Bahri ise üniversitede yaşanan olayları provoke etmektedir. Bayrak yakılmasını olağanlaştırma çabasına Doçent Raci ile tepki gösteren Ömer, profesörün “bayrak tutkusunu bir tür toplumsal fetişizm”le açıklayan ders notlarını polise verir. Daha önce olayların dışında kalma çabasındaki Ömer’in bu çıkışı, örgütün kara listesine girmesine neden olur. Böylece bayrak hassasiyeti İhsan ve Ömer’de örgüte cephe almanın fitilini ateşler.

Romanda dönemin kritiği ise İsa Bey ve İhsan’ın konuşmalarında belirir. İhsan, örgütün gerçek yüzünü gördüğü, sindirme politikasına maruz kaldığı için İsa Bey’le köyüne dönmek zorunda kalmıştır. Üniversitede okuma çabasındaki bir genç olarak durumunu “esir alınmış bir şehrin köşe bucak kaçan insanları”na benzetir. İsa Bey ise “Bilesin ki oğul “uluslararası üne sahip” dedikleri, bayrağa çaput, kitaba düzmece gözüyle bakan, anlattığın o seminerçi şef midir nedir, o da bir maşadan başka bir şey olamaz.” diyerek İhsan’ı yatıştırmak ister. Evi bombalanınca İhsan’ın köyüne gitmeyi kabul eden İsa, Birinci Dünya Savaşı’nda Ermenilerin baskın yaptığı köyde iffetlerini korumak için kadın ve kızların atladıkları dokuz kuyuyu ziyaretlerinde yine maşa vurgusunu öne çıkarır: “İsa Bey biliyordu ki, şu durumda şehirlerimizi hür gezilemeyen, dağlarımızı gönlümüzce hayal kurulamayan yerler haline getirenlerin içinde, Ermenilerle bile iş birliği halinde olanlar mevcuttu.” (s. 241). Ancak devlet bir gün otoritesini gösterecek, bu “kardeş kavgası”na nihayet verecek ve fakat vatansever gençleri “suç işlediği” gerekçesiyle bağışlamayacaktır: “Bana ıstırap veren nokta da burasıdır işte...” (s. 246).

Özellikle İsa Bey'in 1970'lerin sonundaki bu öngörüsünü romanın 1980 sonrası yazıldığını dikkate alarak okumak gerekir. Akengin, öngörünün gerçeğe dönüştüğü bir deneyimden sonra yazdığı “Dönüş Acıları”nda bir anlamda eleştirisini ortaya koyar. 1980’de silahlı kuvvetlerin yönetime el koymasıyla o güne değin devletin devamını sağlamaya dönük eylemleriyle tehlikeleri savuşturduğu inancı taşıyan milliyetçi kanatta devletten gelen karşılık hayal kırıklığı yaratmıştır. Akengin, romanı 1983’te yazdığında bu tür hayal kırıklıkları deneyimlenmiş; sol büyük bir darbe yediğini savunurken milliyetçi cephe ise devletten gördüğü haksız muameleyi kanıksamanın çaresizliğiyle baş başa kalmıştır.

Romanda 1980 öncesinin kritiği ise İsa Bey'in köyünden Deli Durmuş'un notlarındaki “kâğıt” metaforuyla özetlenir:

Topladığım kâğıtlar, kıymetlerle kıymetsizlerin aynı kaldırımlarda buluşup aynı rüzgârlarda hırpalanma kaderini söylerler bana.

Hepimiz dünyaya birer beyaz kâğıt olarak geliyoruz. Kimimiz hiç yazılmadan çamurlara düşüyor, kimimiz kötü yazılarla donanıyor, kimimiz de iyi yazılmış olmakla birlikte çamura ve rüzgâra sürüklenmekten kurtulamıyoruz (s. 218).

Nevzat Yalçın, “Dönüş Acıları” üzerine yazısında³²⁴ romanda “fakiri ve zenginiyle, milliyetçisi ve komünistiyle Türk insanının karakteri ve kaderi”nin işlendiğine vurgu yapar.³²⁵ Ancak dönemin panoramasını verme arzusu belirgin bir kaygı olmakla birlikte Akengin'in daha ziyade örgüt eleştirisine odaklandığını söylemeliyiz. Bu eleştirel tutum ise örgüt ve üyelerinin dünyasını çoğu kez yüzeysel ve tek yönlü ele almaya yol açar. Marksist, materyalist anlayışı benimseyen ve yaşamını buna adayanlardan sadece Sait'e romanda genişçe yer verilir. Tüm olumsuzlanmaya rağmen savrulma, aldanma içindeki Sait bu toprakların yitirilen bir evladıdır. Dolayısıyla Akengin, örgütler ile bu coğrafyanın insanını nihâi olarak bir arada düşlemez. Bu yüzden örgütler daima ötekiler olarak yerini alır. Gençler ise bu örgütlerin pençesinden ancak özüne, ata ocağına dönerek kurtulabilirler.

Bunla birlikte Akengin'in; gençlerin taşraya dönüşünün konu edildiği bölüme “Sıla Gurbeti” adını vermesi dikkat çekicidir. Gurbetin değişime uğrattığı gençler,

³²⁴ “Hisar şair ve yazarlarından Nevzat Yalçın, “Dönüş Acıları” romanım için kaleme aldığı yazıya “Yeni Bir Yakup Kadri mi?” başlığını koymuştu. Türk Dili Dergisi bu yazıyı yayımlamış ama başlığı değiştirmişti. Herhalde beni “şmartmamak” gibi bir “dostluk” duygusu içinde olmalıydılar...” Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 199.

³²⁵ Nevzat Yalçın, “Dönüş Acıları Romanının Düşündürdükleri”, **Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi**, Aralık 1985, C: L, S: 408, s. 423-426.

üniversiteyi yarıda bırakıp silya döndüklerinde gurbet hissi yaşamaktadır. 1980 öncesini kaosu onları silya da yabancı kılmıştır. Farklı iklim, kültür ve yaşayışı teneffüs etmiş ve gelecek hayalini taşranın ötesinde kurmuş gençler için taşra yine de dönemin kaosundan uzaklaşma alanıdır. Oğlu eve sakat dönen Fahri'nin annesinin mırıldandığı türkü ise savaşlar atlatmış Anadolu insanının –nihai olarak yazarın- ideolojik kutuplaşma dönemine serzenişi olarak yerini alır: “Gide de gelmeye kötü seneler...” (s. 264).

3.4.3. Yaralı Dağlar

Akengin, “Yaralı Dağlar”³²⁶ romanından önce “Kulübe” adlı tiyatro oyununu yazar.³²⁷ 1987’de yazdığı “Yaralı Dağlar”ın ilk iki bölümünden sonrası, “Kulübe” tiyatrosunun romana aktarımı şeklindedir. Nitekim romanın ilk iki bölümdeki durağanlığa karşın üçüncü bölümle birlikte tiyatroya özgü diyalog ağırlıklı bir anlatım öne çıkar. Akengin, kurgunun oluşum sürecini şöyle ifade eder:

Biz ailece Ankara’ya geldikten sonra babam, ağabeyim Bayburt’a gidip geliyorlardı. ‘70’li yıllar. Köyün olduğu alana baraj yapıldığının konuşulduğunu söylediler. Ben, bu haberden sonra bizim köy, baraj altında kalacak duygusuna takıldım, kaldım. O zaman arada köye de gidip geliyorum. Barajın kapsadığı alanı düşünüyorum. Barajın altında kalacakları düşünüyorum. Gidiş gelişlerimde birtakım değişiklikler de görüyorum. Mesela tarlaların kenarları ağaçlandırılmış. Değişiklikler de beni etkiliyor. Dolayısıyla roman kurgusu baraj yapılmadan, baraj söylentisiyle oluşmaya başladı. Ta ki ben bunu 80’li yılların sonuna doğru yazıyorum. Tiyatroyu yazdığım dönemde henüz baraj ortada yoktu. Sonradan yapıldı baraj. Bizim köyün tamamı değil bir kısmı baraj altında kaldı.³²⁸

Roman, emekli olduğu gün eşine kırılan Felsefe Öğretmeni Şeref Mavigün’ün geçmişiyile hesaplaşmasını, kendi kabuğuna çekilmesiyle gelişen olayları konu edinir. Bu geçmişe göre üniversitede tanıştığı aşkı Münire ile evlilik aşamasına getirdiği ilişki evliliğe varmadan sonlanmıştır. Ailesinin taşınması için bin bir zorlukla İstanbul’da

³²⁶ Bu çalışmamızda şu baskıdan yararlanılacaktır: Yahya Akengin, **Yaralı Dağlar**, Akçağ Yay., (3. Baskı), Ankara, 2009.

³²⁷ “Yaralı Dağlar”ın öncesinde “Kulübe” adlı tiyatroyu yazdım. O tiyatro eseri romana dönüştü. Ben bunu Kültür Bakanlığının 1987’deki roman yarışmasına göndermek için Kulübe’yi romana dönüştürdüm. Tiyatro olarak henüz yayımlanmamıştı.” (Ags.)

³²⁸ (Ags.)

yaptığı gecekondur, başkasının tapulu arazisine yapıldığı gerekçesiyle yıkılmıştır. Üniversitede asistanlığı sırasında akademideki öğrenci-hoca ilişkilerini samimi bulmadığı için yürütememiş ve asistanlığı bırakmıştır. Yazdığı hikâye kitabını yayımlatmak için hangi kapıyı çalsa cevap alamamış, kendi imkânlarıyla çıkardığı tek öykü kitabı da edebiyat çevresince geçiştirilmiştir. Bu ilgisizlik ve eleştiriler edebiyat dünyasına küserek yazma hevesini bir kenara itmesine yol açmıştır. Bir grup arkadaşıyla kurdukları “Genç Felsefeciler Cemiyeti” ve açtıkları kitabevi gelirlerini arkadaşının iç etmesini kaldıramamış ve ortaklığa kattığı para miktarınca kitap alarak ayrılmak zorunda kalmıştır. Münire ayrılığından sonra Bahriye ile evliliği, aşkı Münire’yi unutmasını sağlamamış ve Münire, yaşamı boyunca sığındığı hayali bir limana dönüşmüştür.

Şeref’in tüm bu talihsizliklerinin tetiklenmesinde iki etmen öne çıkar: toplumsal yozlaşmaya maruz kalışı, yalnızlığa yatkın mizacı nedeniyle haksızlıklara direnme gücünden yoksun oluşu.

Toplumsal yozlaşma açısından baktığımızda geçmiş başarısızlıklarının birçoğunu kendi dışındaki dünyaya hibe ettiğini görürüz. Bunları sırasıyla Şeref Bey’in gözünden ele alalım:

Oğlu okuyamayan Kuşçu Murat, Şeref’i üniversiteyi kazandığı için kıskanmaktadır. Şeref’in üniversite okuması su kavgasının büyümesinin tetikleyicisi olmuştur:

Kuşçu Murat, Şeref’i görünce büsbütün hiddetlendi. Şeref ona yenilmişliğini, yıkılmışlığını hatırlatırdı hep. Remzi’nin okuyamaması yüzünden düştüğü hayal kırıklığı, içinde dinmeyen bir dertti. Kendi deyimiyle, baldırı çıplakların çocukları okur da onun gibi birisinin oğlu nasıl dikiş tutturamazdı (s. 32).

Kuşçu Murat, sürüyle beslediği güvercinleri çocukluk ve gençliğinde kesip pilavlık niyetine yemekten keyif alan birisidir. Böylesi bir geçmiş, Şeref’in dünyasında Kuşçu Murat’ın her edimine gerekçe olacak bir işaret hüviyetindedir. Şeref’in aşkı Münire ile evliliklerine engel olan, Kuşçu Murat’ın kindarlığıdır. Münire’nin ailesinin Şeref ve ailesi hakkında bilgi edinmek için gönderdiği kişiyi, oğlunu Şeref’in silahla vurup felçli bıraktığı yalanıyla göndermiştir. Buna Münire inanmamış olsa da ailesinin karşı oluşu, Şeref’in evlilik hayalini yıkmıştır. Köylüyü yıldırarak, karşı köyden birisi aracılığıyla Şeref’in arazisini ucuza kapatan yine Kuşçu Murat’tır. Bu baskı ve kurnazlığın mağduru sadece Şeref’in ailesi değil tüm köylüdür. Sağlığında köyde

estirdiği terör, zorbalık ve yıldırma öyle canlar yakmıştır ki yüreği yanık olanlar gidip geldikçe şimdi mezarını tekmelemektedir.

Şeref'in üniversitedeki asistanlık macerasının sonlanmasına sebep ise yine akademiye kök salmış olan yozlaşmış ilişkiler ağıdır. Asistanlar hocalarının çizdiği sınırlar içinde, icazetle fikir öne sürülebilmektedir. Akademiden “baldan tatlı bir öfke ve isyanla” ayrılan Şeref, bu yüzden öğretmenliğe yönelmiştir.

Edebiyat dünyasına küsüp yazmayı bırakmasına ise bu çevrenin kadir bilmezlikleri neden olmuştur. Yazdığı hikâyelerini yayımlama çabalarından sözde üstatların burun kıvrma ve geçiştirmeleri nedeniyle netice alamamıştır. Plevne savunmasında gösterilen kahramanlık ve yaşanan trajedileri konu ettiği, Batı medeniyetini sorguladığı ve kendi imkânlarıyla yayımladığı *Vid Köprüsü* öyküsü görmezden gelinmiştir. Eleştirinin dahi “reklam” olacağı düşüncesindeki muhalif anlayıştakilerce, “hikâye, çağı yakalamalı, çağdaş insanı vermeli...” iddiasıyla yerilirken; önceden “aferin, iyi yoldasın, yeteneklisin, devam et” (s. 40) diyerek destek çıkan kendi mahfili sessizliği gömülmüştür. Şeref'e göre bu alaycılığın ve umarsızlığın altında yatan, yazın dünyasına kök salmış kıskançlık illetidir. Onlar ancak yaşamını yitirmiş bir edebiyatçıyı takdire yanaşırlar. “Çünkü ölümler kendilerine rakip olmazlar.” (s. 96).

Arkadaşlarıyla toplumdaki yozlaşmayı yok etmek amacıyla kurdukları “Genç Felsefeciler Cemiyeti” ve kitabevi ise bazı dostlarının kazanç aracına dönüşür. Cemiyette yaşanan maddi sıkıntıları aşmak için parmağındaki yüzüğe varıncaya kadar ortaya koyan Şeref, Cemiyet kâra geçtiğinde arkadaşının gelirleri kendisine aktardığını görür. Haksızlığa karşı gelmenin işe yaramayacağını anladığında ise kitabevi ortaklığına koyduğu para karşılığında kitap alarak ayrılır. Böylece, yüce değerler uğruna çıktığı yolda, değerler kılıfı altında kişisel çıkarların nasıl yürütüldüğünü görmüştür.

Bahriye ile evliliği ise hayatındaki talihsiz kararların en mühimidir. Bahriye; yoksulluğunu gizlemek, varsıllığını aşikâr etmek istidadında bir anneyi örnek almış yoksul bir ailenin kızıdır. Bu geçmiş; paraya karşı hassasiyetini tetiklemiş, her şeye kazanç merceğinden bakan bir hayat pratiğini olağan hale getirmiştir. Şeref ise, tabiat kanuna uymak saydığı bu evlilikle, geleneksel aile yapısının dar kalıplarının içinde sakin bir yaşam umut etmiş ancak hüsrana uğramıştır. Bahriye'ye katlanmasının iki

sebebi vardır: “Öyle yetiştirdiler bizi. Namus meselesi olmadıkça kadın boşanmaz...” dediler. “Sana tahammülümü biraz da bu inancıma borçlu olduğumu bil. Tabii bir de kızlarıma...” (s. 113). Evini “zindan”a çeviren mutsuz evliliğe iki kızı ve geleneğin baskısını aşamadığı için katlanmıştır. Ona göre “Kadını, erkeğin ya talihi ya talihsizliğidir.” (s. 94). Yazgıya teslim olan ve onu talihe çevirme çabasını mesuliyeti dışında gören Şeref, böylece evlilikteki açmazı eşine ve yazgısına hibe etmiştir.

Yukarıda da görüldüğü üzere talihsiz geçmişe sebep olan kişi ve olayları kendi zaviyesinden yorumlayan bir karakterle karşılaşırız. Esasında tüm bu yaşanmışlıklarda mizacının tesirinin yadsınamaz bir gerçek olduğunu görürüz. Nitekim Şeref, “Yalnızlığa yatkın mizacının da yönlendirmesiyle, düşünceler dünyasında seyreden bir ömür sürmüştü”r (s. 43). Şiir ve müziğe eğilimi de bu tabiata ilave edildiğinde bugüne değin karşılaştığı sorunları aşmayı denemek yerine teslimiyeti yeğlemiş, olaylarla kendi iç âleminde boğuşmuş, direnme gücünü sınamamış ve maruz kaldığı dış dünyaya kendini kapatmayı çıkar yol görmüş bir karakterle karşılaşırız. Bu yüzden eşiyle yaşadığı “kavgasını savuşturmak için ya oda değiştirir ya da çeker gider...” (s. 11). Mutsuz evliliğini dönüştürecek gücü olmadığı için bulduğu çözüm, hayal ve iyimserlik duygularıyla süslediği bir liman olarak eski aşkı Münire hülyasına dalmaktır. Bu hayali liman olmasa tüm kadınlardan nefrete sürüklenecektir. Diline doladığı “Dağlar” türküsü ise yaşadıklarından yorulan Şeref’in ruh dünyasının özetidir: “Ne yaptım, kendimi nasıl aldattım/Ruhumu elimle ateşe attım.” (s. 16). Nitekim Gazeteci Sinan’a kendi hatasına düşmemesi için şu tavsiyede bulunacaktır: “...benden tavsiye olsun, benim düştüğüm hataya düşme. Yani küserek, hırçınlaşarak kayba uğrama. Umduklarını bulamadığın zaman kendine ve yaptığın işe güvenini yitirme.” (s. 96).

Evi terk ederek önce baraj altında kalan köyüne giden Şeref’i üçüncü bölümde, Münire ile en son gittikleri ve ondan Dağlar türküsünü dinlediği deniz kıyısında, sakın bir yamaç olan Merdivenli Kayalarda buluruz. Buraya bir kulübe inşa eden Şeref’e iki ay sonra Gazeteci Sinan rastlamıştır. Sinan’ın gazete haberinde bu inzivanın gerekçesi şöyle aktarılır:

Emekli felsefe öğretmeni Şeref Mavigün, şehrin uzağında denize bakan yamaçta kurduğu kulübesinde sükûneti bulduğunu, tabiatla ve iç dünyasıyla baş başa kaldığını söylüyor. Şeref Mavigün, “Bu kulübe, dolu bir bardağın bir damla ile taşmasından doğdu” diyor ve ekliyor: “Çoğumuzun içinde böyle bir kulübesi vardır. Hayat boyunca oraya sığındığımız olur. Ben şimdi onu içimden çıkarıp bu yamaca kurdum (s. 52).

Kulübedeki iki aylık inziva sürecinde değişim geçiren Şeref, artık, iç âlemine kapanan değil geçmiş bugüne getirip hesaplaşan bir insandır. Kulübe, kendi geçmişiyile iç âleminde değil dış dünyada bir hesaplaşmaya başlayacağını işaret eder. Gazete haberleriyle kulübe ve arazisi o kadar popüler olur ki birçok insan bu araziden yer edinmek ister. Şeref, kendi kıstaslarına uyan insanları bu arazide kuracağı köye alacaktır. Böylece kulübe Şeref'in kendisini hüsrana uğratanlarla hesaplaşma alanına dönüşür. Bu bir anlamda dünya ile hesaplaşmasıdır. Münire ile evliliğini engelleyen Kuşçu Murat'ın oğlu Remzi, hocalarına iltifat yarışında oldukça mahir Rasim, hayatı para zaviyesinden gören meslektaşı Asım, yazdığı öyküsünü daha önce görmezden gelen eleştirmen N. Kâmil, eşi Bahriye ve kısa bir ilişki yaşadığı Seher kulübeye gelenlerdir. Daha çok, geçmiş yazıklarına sebep olanların uğrağı haline gelen kulübe, bir barışmadan ziyade Şeref'in insanların hatalarını yüzlerine vurma imkânına dönüşür. Geçmişte kendi çıkarları için Şeref'i yok sayanlar, bugün onun kazanımından pay almanın telaşındadır. Şeref'in yaşamını altüst edenlerin kişilikleri bu yolla belirginleştikçe içinde bulunduğu toplumsal dokunun zayıflığı da somutlaşır.

Şeref'in yaşamını Münire ile yaşadığı aşk, Bahriye ile mutsuz evliliği ve emekliliği sonrası belirginleşen isyankâr ruh hali olmak üzere üç döneme ayırabiliriz. Gençliğinde kurduğu başarı ve saadet merdivenleri trajik bir yazgıyla altından çekilmiş, emekliliğin yarattığı boşluk hissi içinde gelecek tasavvurunun kalmayışı karşısında topluma yönelik isyan duyguları kabarmıştır. Romanın sonunda doktorun sorunların toplumdan uzaklaşarak çözilemeyeceği ve kaybolan insanî değerlerin yine hayatın içinde bulabileceği söylemi romanın nihai vurgusunu imler. Böylece kulübedeki bireysel yaşam arzusunun yerini toplumun çevrelediği bir dünyada gerçekçi bir mücadele alır.

3.4.4. Oğuz Dede

Akengin, 1990'da yayımlanan "Oğuz Dede"³²⁹ romanını yazma amacını şu şekilde ifade eder:

Kafamda yeni bir roman tasarısı vardı. Yediden yetmişe herkese hitap etmesini düşündüğüm bir roman olacaktı. Hareket noktam şöyleydi: "Tom Amca'nın Kulübesi"

³²⁹ Bu çalışmamızda şu baskıdan yararlanılacaktır: Yahya Akengin, **Oğuz Dede**, Berikan Yay., Ankara, 2004.

şefkati, merhameti, sevgiyi yakalamış, evrensel kabul görmüş bir eserdir. Orada herkesin her yaş insanın alabileceği etkiler vardı. Fakat eser yine de Hristiyanlık kültürünün ürünüydü.

Kendi kültür iklimimizden yola çıkarak yazılan bu tür eserler de olmalıydı. Belki büyük bir iddia idi ama böyle bir ürün vermeye kararlıydım³³⁰

Sempozyum için Erzurum'dan Bayburt'a yaptığı yolculukta ise roman zihninde belirginlik kazanmış olur:

Düşündüğüm romanımın iklimini, sızamda yakalayabilirdim.

Artık her adımda o romanı aradığım için, Erzurum'dan sonraki Kop Dağı dönemeçlerini dolanan otobüs penceresinden bile romanın çizgilerini derler gibi olmuştum³³¹

Zihninde oluşan roman kurgusunu, nihai olarak Antalya'daki tatilinde yazma sürecine taşır:

Tatil için ailece gittiğimiz Antalya Lara'daki TRT Tatil Sitesi'nde "Oğuz Dede"yi yazmaya başlamıştım. Geceleri el ayak çekildikten sonra balkondaki lambanın ışığında sivrisineklerle boğuşa boğuşa, harıl harıl yazıyordum. Tatil bitmiş "Oğuz Dede" tamamlanmıştı³³²

Akengin'in yukarıda işaret ettiği iklime uygun olarak "Oğuz Dede" romanında Anadolu'nun doğusunda bir kasabada³³³ farklı zaman diliminde yaşanan iki vaka odağa alınır. İlki, ortaokul çağındaki Mahmut, Naci, Sıtkı ve Orhan'ın okul, aile ilişkileri diğeri ise çocukluğu kurtuluş savaşı koşullarında cephe gerisinde yaşam mücadelesiyle geçmiş şimdi ise kasabada kunduracılık yapan Oğuz Dede'nin zorlu çocukluk dönemidir.

Bir tarafta savaş koşullarında hayat mücadelesi veren çocuklar diğeri yanda savaştan ırak, sükûnet ikliminde huzursuzluk çıkaran hâldeki çocuklar vardır. İçinde bulundukları çağın yoksulluk-refah, kargaşa-huzur ortamına göre çocukların da hayat algıları değişmektedir. Romanda geçmişin zorlu koşullarında yaşam mücadelesi veren eski kuşak, boş vermişlik duygusu içinde bocalayan yeni kuşağa model olarak sunulur.

³³⁰ Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 95.

³³¹ Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 95.

³³² Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 97.

³³³ Akengin, romana konu kasabanın Bayburt olduğunu söyler: "Dönüş Acıları ve Oğuz Dede romanlarının mekânı memleketim Bayburt'tur. Ama Bayburt ismine yer vermedim. Hatıra yazmış demesinler istedim. Ben sadece bana odaklanarak düşünülmesini istemiyorum." (Ags.)

İlk romanı “Özlem Yokuşları”nda olduğu gibi çocuk imgesi Akengin’de okuma arzusuyla özdeşdir. Çocuklarda okuma ülküsü oluşturmak nihai bir amaç haline gelirken buna mâni unsurlar karakterlerin sınavına dönüşür.

“Oğuz Dede”de taşranın geleneksel yapısını aşındıran göç olgusu, ebeveyn çocuk ilişkisi, formel ve informel okuma çabası romanın ana izleği olarak karşımıza çıkar.

Mahmut’un babasının Almanya’da işçi statüsünde çalışmasından hareketle romanın 1960’larda Anadolu’da yaşanan değişime odaklandığını söylemek mümkündür. 1950 sonrası dış pazara açılma ve işgücü ihtiyacının yol açtığı hızlı şehirleşme, sınırlı düzeydeki taşra-şehir ilişkisini artırmıştır. Roman, daha ziyade, bu ilişkinin taşra ve çocuklarda yarattığı tahribata eğilir. Oğuz Dede, Mahmut’un durumunu görüşmek için okula gittiğinde şunları söyler:

Şimdi efendiler, kasabadan göç edenler her yıl gelirler, eş dost ve akranlarını ziyaret eder, memleket özlemini giderirler. Mahmut ve arkadaşları yaşıda olanlar da şehir hayatına ait öyle çok şeyler anlatırlar ki, buradaki akranlarını adeta büyülerler (s. 40).

Göçün kasabanın geleneklerini aşındırdığına inanan Oğuz Dede’ye göre geçmişte “iyi şeylere özenen”, “erken yaşta sorumluluklar yüklenmeye çalışan”, “terbiyeli” ve “kendilerine iyi dedirtme yarışı”ndaki çocuklar gurbetçilerden dinledikleri “büyük şehirlerin kenar semtlerinin külhanbeylik”lerine özenmektedir.

Kasabada kunduracılık yapan Oğuz Dede, Mahmut ve arkadaşlarının kötü alışkanlıklardan kurtaracak, okulla kopardıkları bağı yeniden kuracak bir figürdür. Kendisi Kurtuluş Savaşı’nda babası cepheleyken annesi ve kız kardeşiyle cephe gerisinde yaşam mücadelesi vermiş; savaş, göç ve kıtlık günlerinde babası şehit olduktan sonra ise ailesine sahip çıkmıştır.

Oğuz Dede’nin Mahmut’a anlattığı bu geçmişin iki yönü vardır. Birincisi Mahmut ile Oğuz Dede’nin çocukluğu bazı yönleriyle ortaktır. Oğuz Dede, savaş koşullarında annesi ve kız kardeşiyle köylerinden göç ederken annesinin kendisine söylediği sözü Mahmut’a aktarır: “Sen nasıl ağabeysin? Evin erkeğisin, babanı aratmayacaksın. Kardeşini sen koruyacaksın bundan sonra.” (s. 54). Küçük Oğuz’un anne ve kız kardeşiyle babadan yoksun yaşam mücadelesi; Mahmut’un babasının gurbette oluşu, annesi ve iki kız kardeşiyle yaşaması onları aynı paydada buluşturur. Nitekim Mahmut, kırk yılı aşkın bir süre önceki Oğuz Dede’nin çocukluğu ile kendisi

arasında bir benzerlik bulmakta gecikmez: “Canı sıkkın derse girdi. Oğuz Dede’nin hayat hikâyesi de ilgisini çekmemiş değildi. Oğuz Dede’nin kız kardeşi Elif ile kendi kardeşi Elif’i birbirine benzetmeye başlamıştı zihninden.” (s. 69).

İkincisi ise göç ya da başka yollarla özelde çocuklarda genelde ise toplumsal yapıda bozulmanın önüne geçmek için ortak mirasa yönelme eğilimidir. Çocukları olumsuz davranışlarından ötürü yargılamayan, kasabadaki yozlaşmaların öykünmeden kaynaklandığını düşünen Oğuz Dede’nin Mahmut’a kendi çocukluğunu anlatışı bir karşı öykünme oluşturur. Oğuz Dede’nin çocukluğundaki fedakârlıklarını dinleyen Mahmut, kendi haytalıklarını düşündükçe yolunu tekrar okula çevirmekte gecikmez. Böylece yozlaşmayı onarıcı bir güç olarak tarih bugüne taşınmış ve bu yolla kırsal, modern dünyanın göç yoluyla açtığı gediklerden millî duyarlık ve insanî sorumluluk hissiyle korunmuştur.

Roman ebeveynlerin çocuklarıyla ilişkisinde de kimi sorunları öne çıkarır. Halil Usta’nın, oğlu Mahmut’a düşkünlüğü ailedeki sorunları tetikleyen bir unsurdur. Almanya’da oğlu için çalışan Halil, oğlunun kardeşi Elif’i dövmesini erkeğin kız kardeşini terbiye etmesi cihetinden görür. “Bir erkek çocuğu rahat, serbest büyürse” zararı olmaz ama kız çocuğu “ne kadar baskı altında büyürse o kadar iyidir.” (s. 17). Ablası Refika’nın ortaokul son sınıfa gitmesini sağlayan da yine Mahmut’un varlığıdır:

Bu yıl ortaokula başlayacaksın oğlum. Ablana göz kulak ol... Zaten bu yıl sen de gideceksin diye ses çıkarmıyorum ablanın okula gitmesine. Kocaman kız oldu. Aman ha, öyle açılıp saçılmasına şununla bununla konuşmasına izin verme. O senden yaşta büyük ama, sen de evimizin reisi olarak ondan büyük sayılırsın (s. 15).

Eşi Fatma’ya yüklü miktarda para bırakan Halil, “Oğlana parasızlık çektirirsen günahım senin boynuna olsun ha...” (s. 18) diye uyarıda bulunur. Mahmut’u şımarttığı için ona söz geçiremez duruma düşeceğini söyleyen eşine gurbette çektiği çocuk özlemine onu azarlayarak dert katmak istemediğini söyler. Halil, bu ölçüsüz tavrını gurbette yaşamasına bağlasa da oğlunu şımartmasının acı sonuçları Almanya’ya gitmesiyle ortaya çıkar. Henüz ortaokul birinci sınıfa gidecek yaşta olan Mahmut, edindiği ayrıcalığı; kardeşlerine baskı, anneyi umursamama, okula gitmeme ve kahvede kumar oynama gibi davranışlarla tüketir ve sonunda kız kardeşlerinin koruyuculuğuna muhtaç hale gelir: “Anne sen merak etme. Ben hangi kahve ise orada

yakalatacağım müdürümüze. Sözde o bana göz kulak olacaktı. Bundan sonra görsün bakalım kim kime göz kulak oluyormuş...” (s. 21).

Halil Usta’nın Mahmut’la ölçsüz ilişkisine karşın Sıtkı ve Naci’nin babaları ise koydukları sınır aşıldığında çocuklarına sert tepki göstermektedir. Sıtkı’nın babası Hamal Yakup ve Naci’nin babası Zahiireci Alaftar Osman kumar oynayan çocuklarını dövmekte gecikmezler. Çocuklarına öfkelerini yansıtarak sorunu çözeceklerine inanan babalar, kötü alışkanlığın nedenleri üzerine düşünmekten uzaktır. Kumar suçunun karşılığı önce dayak sonra babanın yanında çalışmaktır.

Babaların bu öfkesine karşın Oğuz Dede’nin yaklaşımı farklılık arz eder. Oğuz Dede; herkesin inandığı, güvendiği, sevdiği, saygı duyduğu, yol gösteren, yoldan çıkmışları düzene sokan, dert dinleyen, insanların derdiyle dertlenen, yardıma muhtaçlara el uzatan, insana rahatlık veren bir ses tonuna sahip “nur yüzlü” bir ihtiyardır. İnsanlarla kurduğu bu bağ kopmasın diye ilerleyen yaşına ve çocuklarının ısrarlarına rağmen kundura dükkânını işletmeye devam etmektedir. Mahmut, Naci ve Sıtkı ise Oğuz Dede’nin anlattığı masallardan ve eski buldukları sözlerinden kaçınmayı yeğleyen çocuklardır. Ailelerinin öfkesine maruz kalan Mahmut, Naci ve Sıtkı kumar oynadıklarını haber verdiğini düşündükleri Oğuz Dede’nin dükkânını taşla tutup camlarını indirirler. Geleneksel davranış kalıplarıyla hareket etmeyen Oğuz Dede’nin karakoldaki cevabı “Ben bu çocuklara sahip olunmasını istemiştin kendilerinden. Onlarsa hemen cezalandırmaya kalkmışlar. Oysa ceza en son düşünülecek iş...” (s. 36) şeklinde olur.

Savaş koşullarında yoksulluk ve ailenin içine düştüğü güçlükler nedeniyle okuyamayan Oğuz Dede, çocukların ilgisini okula yönlendirme arzusundadır. Anneler de çocuklarının okula gitmesi için babalara nispetle daha isteklidirler. Mahmut’un annesi üç çocuğunu da ayırmaksızın okutmaya çabalarken çevrenin olası dedikodularına teslim olmuş görünen Halil Usta, sadece oğlunu okutarak geleneksel kabullere boyun eğmek niyetindedir. Çevrenin kınamasından korktuğu için büyük kızı Refika’nın ilkokula gitmesine güçlükle katlanmıştır. Şimdi ise oğlu ortaokula geçtiği ve gözetimi altında tutacağı için Refika son sınıfa gitme şansı bulabilmiştir:

Refika’yı ortaokula verdik diye konu komşudan bizi kınayanlar olmadı mı, oldu... Ama o da çok istiyordu ortaokulu. İşte yine gurbette yüreğime dert olmasın diye peki demedim mi, dedim... Şimdi bir de kızımız hakkında kem küm edilmesini istemem.

Onun için bırak Mamut işi sıkı tutsun, her halini, her hareketini kontrol etsin ablasının. Gerekirse dövsün de bu yüzden. Erkek çocuğu olduğu için büyüğü sayılır (s. 17).

Okulu sağlayacağı olanaklar ve maddi kazanımlar üzerinden değerlendiren Mahmut ise temelde okumaya hevesli değildir: “Bak işte benim babam ilçenin kaymakamından bile kat kat fazla kazanıyor.” (s. 11). Çocuklardaki okulu gelire tahvil etme anlayışı ailelerden onlara geçen pragmatist yaklaşımın bir uzantısıdır. Taşrada okula çoğunlukla, hayatı idame ettirecek gelir cihetinden bakılırken bireyde yeni bir benlik algısı oluşturma düşüncesine ise kurulu ve donmuş sosyal yapıyı sarsacağı kaygısıyla tevessül edilmez. Akengin, okumaya karşı bu pragmatist bakışı kırmak için Oğuz Dede’nin yaşamına uzanır. Bu yaşam formel değil informal öğrenme motivasyonu içerir. Savaş yıllarına denk gelen çocukluğunda Oğuz, okula gitme imkânı bulamamış olsa da kendi çabası ile okumayı öğrenmiştir. Öğrenme açlığını ve okuma merakını önce köy hocasının, okul yapılıncaya ise özellikle Tarih Öğretmeni Şükrü Bey’in desteğiyle gidermiştir. Sözlü ve yazılı kültür birikiminden beslenen Oğuz Dede, çocukların olumsuz davranışlarına diğerlerinden farklı tarzda yaklaşır. Bu yaklaşım sayesinde Mahmut ve Sıtkı okula döner, kahvesinde kumar oynatan Kahveci Hasan ise kendine dürüst ve helal kazanç sağlayacak bir iş arayışına yönelir. Oğuz Dede’deki insanları değiştiren bu seciyenin kaynağı ise Oğuz Alplerinin Anadolu’yu bir Türk yurdu yapan gönül alıcılığından gelir:

Herkese iyilikte bulunmak, herkese yardımcı olmak için yarışarlardı. Çünkü bir amaçları vardı. İnsan kazanmak. Almadan verirlerdi. Kendilerinin zararına, karşıdakinin yararına olan işler yaparlardı. Bilerek yaparlardı. Darda kalan birinin yardımına koşmak bir zevkti onlar için (s. 95).

Akengin, Türk milletinin sinesinde mündemiç olduğuna inandığı bu ruhun sekteye uğramadan devam ettiğini Oğuz Dede üzerinden ortaya koyar. Bu ruh, toplumsal dokudaki yozlaşmaları onarıcı gücüyle geçmişi bugüne taşımaktadır. Esasında bu, şehirdeki yozlaşmanın taşraya taşınmasına da bir settir. Budan’a göre Orhan Kemal, Sevgi Soysal, Fakir Baykurt, Samim Kocagöz gibi toplumcu gerçekçi yazarlar şehirleşmeyi emek, sömürü, sınıf çatışması, işsizlik, gelir adaletsizliği ve eşitsizlik üzerinden ele almıştır. Peyami Safa, Şule Yüksel Şenler, Semiha Ayverdi, Emine Işınsoy, Mustafa Miyasoğlu, Mustafa Kutlu gibi milliyetçi muhafazakâr romancılar ise şehirleşmeyi “toplumunun kültürel yapısı, gelenek-görenekleri, dîni

inançları ve ahlâkî değerleri”³³⁴ aşındırması üzerinden işlemiştir. Bu bağlamda Akengin’in “Oğuz Dede” romanında taşranın kapalı dünyasının kökleşmiş kusurlarına –ebeveyn-çocuk ilişkisi, eğitime bakış gibi- değinmiş olsa da şehri, taşradaki yozlaşmaya bir neden saydığını görürüz. Bu yozlaşmadan ilk etkilenenler olarak gördüğü çocuklar ise ancak geçmişin insan odaklı yaklaşımıyla kazanılabilir.

3.4.5. Sarkaç

Akengin, 2000 yılında yayımladığı “Sarkaç”³³⁵ romanında babasının talihsiz ölümünden derinden etkilenen, ailesinin para ve mülk hırsına kapılmayan bir kadının trajik yaşamını izlek yapar. Roman; babasını ve annesini kaybeden, evliliği ayrılıkla sonuçlanan Süheyla’nın çocukluktan yetişkinliğe uzanan hayat serüvenini yazdığı not defterinden oluşur.

Emekli üniversite hocası Davut Bey ile Safınaz Hanım’ın kızı, psikoloji eğitimi almış olan Süheyla, üniversitede tanıştığı Vedat’la nişanlıdır. Anne ve babasıyla Ankara’da bahçeli bir evde yaşamaktadır. Davut, kendi zevkine göre düzenlediği bu bahçeli evde emekliliğin tadını çıkarmak isterken eşi Safınaz, evin yerine apartman yapılmasıyla elde edilecek gelir sayesinde oğlu Doğan’ın borçlarını ödemek niyetindedir. Ancak eşinin tasvip etmeyeceğini bildiği için bu planını gizli tutmakta ve uygun zamanı kollamaktadır. Bahçeli evin satılmasında Süheyla’nın duyguları babasından, mantığı ise annesinden yanadır. Borçlarından dolayı oğlunun evinin icralık olacağını öğrenen Davut, kendi evinin satılmasına razı olurken alkol ve kumar düşkünü oğlunu iyi yetiştiremediği için kendini suçlar. Ancak evi yıkmak için gelen dozerin bahçeye girişine kalbi dayanamaz ve yaşamını yitirir.

Davut’un ölümüyle ihtirasları kabaran aile içinde bocalayan Süheyla, yaşamında bir denge kurmaya çalışırken annesi Safınaz, eşinin âni ölümü üzerinden çok geçmeden yeni bir müteahhitle -Almanya’dan Türkiye’ye geldikten sonra müteahhitliğe başlayan hemşerisi Necati’yle- anlaşır. Tüm arzusu, kendi payına düşen apartmanların kira gelirlerini toplayıp kazancını artırmaktır. Doğan ise katlanan

³³⁴ Cem Yılmaz Budan, “**Türk Romanında Şehirleşme Olgusu**”, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Edirne, 2014, s. 444.

³³⁵ Bu çalışmamızda şu baskıdan yararlanılacaktır: Yahya Akengin, **Sarkaç**, Türdav Yay., İstanbul, 2000.

borçlarını baba mirasının yerine yapılacak apartman geliriyle ödemek düşüncesindedir. Nitekim apartman yapıldığında kendisine düşen iki dükkânı satar, bununla da yetinmez annesinin birikimlerine göz diker. Annesi ise paralarını evladından korumanın telaşına düşmüştür. Süheyla'nın nişanlısı Vedat ise kendilerine de pay düşeceği hesabıyla bahçeli evin satılmasına destek çıkmış, yurtdışı görevlerinde de haksız kazanç yolu bulmuştur. Gönderdiği paralarla babası İrfan Bey'e konforlu bir yaşam sunmaktadır. İrfan ise oğlunun kaynağı açıklanamayacak gelirlerini sorgulamak yerine paranın sağladığı konforu yaşamaktadır.

Maddi kazanımı önceleyerek sarkacın “süfli duyguları”na yönelen bu kişilerden Safinaz ev hanımı, Vedat diplomat, Doğan işsiz, Tülay öğretmen adayı, İrfan emekli öğretmen, Almanya'da işçi olan Necati ise Türkiye'de artık yeni bir müteahhittir. Yaş ve meslek bakımından toplumun geneline teşmil edilecek bu insanların ortak noktası kâr ve konfor hırsına yenik düşmeleridir. Ancak bu hırs içten içe onların yıkımını hazırlar. Safinaz'ın para biriktirme tutkusu önce delirmesine sonra yaşamına mal olur. Vedat görevindeki yolsuzluklardan dolayı açığa alınır. Doğan kendisine düşün mirası tüketmiş, düze çıkamaz.

Süheyla, babasının ölümünden sonra Vedat'la evliliğini bir sığınak olarak görse de eşinin bu evliliği ayakta tutacak yaklaşımdan uzaklaştığını görmüştür. Vedat'ın ilgisizliğinde “orta yaşın ayartıcı salvolarıyla” baş başayken Brüksel'de tanıştığı Mürsel'in yaklaşma çabalarını çocuklarının varlığı ve kadınsı direniş gücü sayesinde atlatır. Mürsel ise eşler arasındaki aldatmanın normalleşmesine tanıklık ettikçe evlilik kurumunun çürümüşlüğüne kanıksamış ve aynı sonla karşılaşacağı korkusuyla evlenmeye yanaşmamıştır. Süheyla'nın Brüksel'de tanıştığı Sonya bir Türk'le evlenmiş ancak kayınpederinin baskısıyla ayrılmak durumunda kalmış, çocuğundan koparılmıştır. Vedat'la ayrılma noktasına gelen Süheyla ise Ankara'ya annesinin yanına gelecek, gençliğinde zaman zaman üzerinde hissettiği hayranlık dolu bakışların sahibi Bekir'deki platonik aşkı alevlendirecektir. Süheyla'nın gençken “gizli sevdalım, mahcup Anadolu delikanlısı” dediği Bekir'le anlık bakışması mutsuz evliliğin mağduru bir kadının ruhsal çöküntüsünü resmedecektir.

Romanda cehalet ve yabancılaşmanın boyutları dini, ideolojik ve kültürel düzlemde irdelenir. Bekir'in kardeşleri Necati ve Hayri cehaletin toplumsal yozlaşmaya yakıt taşıdığı iki zıt örnektir. Bekir dinî inançlarında aşırı hassasken Necati

seküler bir anlayışı benimser. Almanya'dan gelen Necati, yeğeninin sünnet düğününde dansöz oynatılmasında, Erzurum'dan gelen Hayri ise mevlit okutulmasında diretmektedir. Bu farklı istekler iki kardeşin birbirlerine “gavur”, “geri kafalı” yakıştırmalarına kadar varır.

Akengin, iki uçtaki kardeşin sosyo-psişik durumlarını Erzurumlu Numan Hoca'nın değerlendirmesiyle verir. Hayri'nin, cumhuriyet dönemini “dîni ortadan kaldırmak” olarak algılaması, duyarlılıklarında yatan “ilkel dindarlığı” ve aşırılıkları “Molla Hayri” olarak anılmasından duyduğu iç tatminden kuvvet alır. Necati ise sıradan gördüğü kitle inancına karşı çıkarak “Gâvur Necati lakabıyla anılmaktan sinsice zevk duyar.” (s. 58). Hayri'de olduğu gibi cumhuriyeti “dîni ortadan kaldırma” teşebbüsü görenler cumhuriyetin dinin yanlış idrakini ortadan kaldırdığını göremiyorlardır. Necati örneğinde olduğu gibi bazıları ise “yanlış idrak”e yükleneyim derken ölçüyü kaçırmaktadır. Cehalet toplumdan kaldırılamadığı sürece bu iki aşırı uç kendisini besleyecek toplumsal karşılığı bulmaktadır. Cumhuriyetin düzenleyici gücüne karşın iki görüşün varlığı “toplumun hücrelerinde arayış ve aranırların sürüp gitmesinden”, “yeniden millet olma” yolundaki çelişkilerden kaynaklanmaktadır.

Kültürel yabancılaşma ise “bar” sözcüğünün çağrışımları üzerinden yapılır. Ankara'daki sünnet düğününde “bar oyunu” oynamaya çalışan Necati, çok geçmeden açtığı “Gençlik Bar” ile hem kendinde hem de kültürel dokuya zarar vermektedir:

Hangi bar, Necati, söyle bana hangi bar? Erzurum'da seyrederken tüylerimi diken diken eden, yüreğimi kaldıran o yiğitlik, mertlik, temizlik dansı barların diyarında yetişen sen, o yürüten, yürüdükçe yüce dağ silsilelerini andıran bar oyuncularından, nasıl bu kadar yozlaşarak, yabancılaşarak uzak düşebildin? Taner'in sünnet düğününde senin acemice bar tutuşunda bile bir soyluluk vardı, ya şu “Gençlik Bar” neyin nesi (s. 56-7).

Almanya'da bir dönem çalışan Necati dışında, bir süre yurtdışında yaşayan Süheyla, Vedat ve Mürsel'in de kültürel yabancılaşmaya maruz kaldıkları görülür. Bir diplomat olan Mürsel aile kurumunu sarsan kadın erkek ilişkilerinden dolayı evliliğe yanaşmamaktadır. Oysa kendisi şikâyet ettiği ilişkilerin bir parçasıdır. Vedat, Bağdat'tayken kışkandığı eşini Belgrat, Bürüksel ve Budapeşte görevlerinde aldatmaktadır. Kendi kültürünün denetiminden uzaklaşan bireyler, yeni bir yaşam biçimiyle karşılaştıklarında bocalamış, savrulmuştur. Bu gerçeği gören Süheyla, “insanlığın ortak değerleri” ve “evrensel ahlak” üzerinde düşünmeye başlar: “Şu kadarını belirtmeliyim ki, hiçbir değer yargısı, başka kültürlerin değer yargılarıyla

karşılaşmadan, mukayese edilme şansını bulmadan, çok sağlam temellere oturmaz diye düşünmeye başladım.” (s. 84).

Romanda “ortak ahlak”a ulaşma düşüncesi; Sonya ve Mürsel’in yaşayıp tanıklık ettikleri Batı’da olağan karşılanan ama Süheyla’yı şaşırtan yaşam tercihlerinin konuşulmasından sonra irdelenir. Bu yüzden “ortak ahlak” bizdeki çürümeleri düzeltmekten çok Batı’nın yozlaşmış “ahlâkî değerler”ini onarmaya dönüktür. Nitekim Süheyla, Batılı yaşamın “isyanla beslenen başıboş özgürlük tutkusu”nu değil çocuklarıyla “sevimli esareti” tercih edecektir. Esareti çocuklarıyla sevimli kılmaya çalışan, özgürlüğü ise isyanla beslenen bir başıboşluk addeden Süheyla; isteyerek gittiği Avrupa’da bir süre yaşadktan sonra çocuklarını kültür farklılığının dayattığı “yabancılaşma”dan korumak için Türkiye’ye dönecektir.

Para ve mülk hırsı, evlilik, cehalet ve yabancılaşma bakımından kişilerdeki tüm bu salınımlar aşırılığa yol açtığı ölçüde yaşamlarında güçlükleri de doğurmaktadır. Süheyla ise uçlarda yaşayanlara kıyasla sarkacını “yükümlülükler” çerçevesinde tutup kendisine bir yaşam biçimi kurma çabasındadır.

Bu bağlamda iki Süheyla’dan bahsedebiliriz. Birincisi, babası hayattayken “kıpır kıpır bir yüreğe” sahip Süheyla diğeri ise babasını kaybedince önce durgunlaşan sonra mutsuz evliliği ile yalnızlığa terk edilmesiyle bunalımlara sürüklenen Süheyla’dır. Tüm bu gelişmelerin üzerine annesini kaybedince yazmaya başladığı ve romanı oluşturan not defterinde çocukluk anılarında annesinden çok, babasına yer vermesi babasının ondaki tesirini gösterir. Babasını yıllar önce, annesini ise yakın bir dönemde kaybetmesine karşın Süheyla’da babaya derin bir özlem anneye ise acıma hissi belirgindir. Babasından başka takdir ettiği kişiler ya baba dostları ya da babasıyla benzer mizaçlı kişilerdir. Anılarında çoğunlukla babasının dostlarıyla yaptığı sohbetlere döner. Çocukluğunda dinlediği bu sohbetler onun mizacını ve hayata bakışını belirlemiştir. Baba dostları Raif Amca, Mirim Süleyman Efendi ve Tahir Bey’in sohbetlerine kulak misafiri olmasını hazine değerinde görür. Babasının sohbetlerinden aktardıklarında belirgin öge fikir ve eylemde ılımlı, itidalli olmaktır. Karar ve eylemlerini, yitirdiği babasının gölgesinde alır. Babasından doğan boşluğu bir derece eşi Vedat’la tamamlamaya çalışmış ancak babasıyla kıyaslandığında beliren kocasının silik kişiliği hayal kırıklığı yaratmıştır. Vedat’ı, 12 Mart sürecindeki üniversite olaylarının dışında kalmasından dolayı çekici bulan Süheyla -ki bunda

Davut Bey'in mutedil kişiliği ile Vedat arasından benzerlik bulması etkilidir- zamanla eşinin bu tavrının, hayat anlayışının “düz bir çizgiden ibaret” olmasından kaynaklandığını görecektir. Babası Davut, eşi Safinaz'a âşıktır. Eşine âşık afif bir babaya hayran olan Süheyla, Vedat'ın kendisine âşık bir eş olmadığını sezdiğinde bunalımlı günler başlayacaktır. Evlenip mutlu olmak ya da filozof olmak arasında ikincisinin yazgısına dönüşeceğine inanmaktadır. Babasını kaybedince öne aldığı evlilik sonrası Vedat'ın görevi için Belgrat'a giderken Üsküp'e uğrar. Baba yurdunda köklerini arama duygusuyla dolaştığı bu topraklarda babasının Yahya Kemal'in “Açık Deniz” şiirindeki duyduğu hüzne ortak olur. Annesinin memleketi Erzurum'a dair anıları düşünsel boyutta kalırken babasının yurdu Üsküp'te anıların duygusal bir atmosferde ilerlemesi babasıyla kurduğu bağın güçlü yanlarıdır.

Romanda, Süheyla'nın, babası ve dostlarının tesiriyle kurduğu gelecek tasavvurunun yıkılışına başka bir cepheden değinmek de mümkündür. Bu hüsranda; babası ve dostlarının tesirinde büyümüş bir kızın değişen toplumsal yapıya uyum sağlamakta güçlük çekmesinin de etkisi olduğu söylenebilir. Süheyla, kuşaklar arası çatışma yaşamamasına karşın akranlar arası çatışma yaşamıştır. Nitekim babasının ölümüyle doğan boşlukta çevresinin yaşam pratiğinin bayağılığından uzaklaşmak için eşinin görevi nedeniyle ülkeden ayrılmayı tercih etmekte gecikmez. Yaşamı boyunca verdiği mücadelenin kendi gerçeğinden kaçmasına imkân tanımadığını gördüğünde çocuklarının okuması için hatıratını yazmaya karar vermiştir.

Gölgesinde suhulet içinde yaşadığı babasını kaybeden, sosyal hayatın yozlaşmış yapısıyla yüzleşen Süheyla'nın toplumla ve kendisiyle olan hesaplaşmasında Akengin; süfli ve yüce duygular arasında gidip gelen bir sarkaç olarak niteliği yaşamda insanın bazı dayanaklara ihtiyaç duyduğu fikrine yaslanır. Bu dayanak ne maddi hevesler uğruna süfli duygulara ne de nefsi terbiye uğruna şahsiyeti yok edecek derecede yüce duygulara yönelmektir. İnsanın mutlu bir yaşam kurma çabası sarkacın uçlarında değil ortalarında gezinen bir yaşamla mümkündür. Kendisini hafif şiddetli bir rüzgâr olan meltemle özdeşleştiren Süheyla; çevresine, şartlara rağmen böyle bir yaşam kurmanın çabasında bir kadındır. Dayanakları ise geçmişin değerler dünyasından beslenmek ve geleceği bu mirastan yola çıkarak inşa etmektir. Bu mirasın bir halkası çocukları Nedim'le Birgül'ü ise bu doğrultuda yetiştirecektir.

3.4.6. Aşka Verilmiş Muhtıra

2005 yılında yayımlanan “Aşka Verilmiş Muhtıra”³³⁶ 1950’lerden 2005’e ülkenin ideolojik ve politik tartışmalarını aşk hüsrânının gölgesinde irdeler. Yarım asrı aşan bu zaman diliminde bireylerin yaşamı, ideolojik ve politik tutumlarındaki değişimin izi sürülür. Dünya konjonktüründeki değişimle karakterlerin milliyetçi, devrimci ve muhafazakâr yönelimlere intibak prosesi romanın odağıdır.

Romanda bu değişimin psişik yönü daha ziyade Faruk ve oğlu Selim üzerinden açılır. Faruk’un Köy Enstitüsü eğitimi onda memleketçi, halkçı, hümanist bir dünya görüşü oluşturmuştur. Öğretmenliği sırasında sol tandanslı bir eğitim sendikasının başkanlığına götüren de bu düşüncedir. Ancak bir kasabanın dar kalıplarında yaşaması, konjonktüre uzak oluşu ve iyi niyetini genele teşmil etmesi gizli örgüt üyeliği suçlamasıyla tutuklanmasına yol açar. Oğlu Selim ise babasının telkinleriyle öğrenciliğinde üniversite olayların anaforuna kapılmamış, eylemlerden uzak durmuş, genç bir avukattır. Ancak babasının da etkisiyle sola ilgi duyan Selim, Ankara’ya bir avukat olarak taşındıktan sonra okumalarını derinleştirir. Ankara, kasabanın dar kalıplarından ve yeniliklere direnen yapısından sıyrılarak farklı düşüncedeki insanlarla yakınlaşmasının önünü açar. Mekân ve zamanın da etkisiyle Selim’le başlayan değişim, kız kardeşi ve babasında da gözlenir. Farklı çizgiye evrilmeyi sağlayan iki olgu vardır. Değişimi hızlandıran birinci unsur Ankara’da farklı sosyal çevre ile tanışmalarıdır. Uzun bir süreçte etkisini gösteren ikinci unsur ise Türkiye’nin geçirdiği politik ve ideolojik değişimlerdir.

Üniversite hukuk eğitimini İstanbul’da almış olan ve aşkı Seher’le evlilik düşleyen Selim’in stajyer bir avukatlık yaptığı günlerde 12 Mart muhtırasıyla hayatı değişmiştir. Babası sol örgüt suçlamasıyla tutuklandığı için Seher’in babasının evlenmelerine karşı çıkması Selim’in hayatının yönünü değiştiren önemli bir kırılma olmuştur. Seher’le zoraki ayrılık sonrası hayat tecrübesinin eşiğinde bir genç olarak Ankara’ya taşınmıştır.

Roman, Selim’in Ankara’ya taşınmasının altıncı ayında başlar. Kısa süreli stajyerlik deneyimi sonrası kasabadan ayrılan Selim’in Ankara’ya uyumu başlangıçta bazı güçlükler doğurur. Avukat Bahadır Bey’in yazıhanesinde çalışırken “kendisini bir

³³⁶ Bu çalışmamızda şu baskıdan yararlanılacaktır: Yahya Akengin, **Aşka Verilmiş Muhtıra**, Akçağ Yay., (3. Baskı), Ankara, 2009.

ortaktan ziyade, bir sığınmacı gibi hissetme duygusundan” (s. 8) kurtulamaz. Babası sol örgüt üyeliğinden tutuklanmasına rağmen serbest kalsa da Bahadır Bey’in kendisine şüpheyle baktığını, kasıtlı olarak önemsiz davaların takibini verdiğini ve para sıkıntısı çektiği halde görmezden geldiğini düşünür. Yerli yersiz kaygılar içinde dolaştığı Ankara caddelerinin kalabalığında yalnızdır. Kalabalıktan kendisini soyutlayarak, onlarla arasına duvarlar örerek şehre tutunma arayışına koyulur. Ankara’nın sokaklarında romantik, dalgın ve ümitsiz bir yabancı gibi dolaşırken okuduğu ve kendisiyle özdeşleştirdiği roman kahramanlarıyla konuşarak yalnızlığını dindirmeye ve güç toplamaya çalışır.

Sol eğilimli Selim ile milliyetçi Bahadır’ın bürodaki konuşmaları devrimci ve milliyetçi iki ideolojinin tartışma zeminini oluşturur. Selim’in muhtıra ve sonrası siyasi gelişmelere bakışı bir tür baskı rejimi algısı şeklindedir. Selim’in “Ne dersiniz Ankara’da bir istibdadın karanlığını mı yaşıyor?” (s. 25) sorusuna Bahadır Bey, “Görmüyor musun, duymuyor musun, neredeyse Kızıl Ordu’ya davetiye çıkarılma noktasına sürüklenmişiz.” (s. 25) derken Selim, “Bunu zamanla daha iyi anlayıp değerlendireceğiz. Şu sisli havada her şeyi tam göremiyoruz.” (s. 25) karşılığını verir.

Türklük davasının ateşli bir savunucusu olan Dünder Bey ise Selim ve babasının söylemlerine milliyetçi perspektifte açıklamalar getirir ve dışarıdan yardım uman sol fraksiyonları, Osmanlı’ya düşman devletlerden destek alan bir kısım Jön Türkler gibi “yabancılaşma” cereyanlarının devamı görür: “Bizim görüşümüzü paylaşanlar ‘Ne Amerika ne Rusya Bağımsız Türkiye’ diyebiliyor. Ama siz hiçbir solcu hareketin böyle bir seslenişine rastladınız mı?” (s. 97).

Ülkücü görüşlere sahip Bahadır, Dünder ve Galip Beylerin dışında Selim’i milliyetçi çizgiye getiren diğer bir unsur sol görüşü benimsemiş “görünen” eşi Akile ile ressam Şengül’dür. Akile, bilinçli olmaktan ziyade genel eğilimin tarafında olmak stratejisiyle sol ideolojiye sosyolojik bir sempati düzeyinde yaklaşır. Sol tandanslı yayınlardan yüzeysel beslenmekten öte bir yaklaşımı yoktur. Selim’in bir arkadaşı vasıtasıyla tanıştığı Şengül ise dostları tarafından ihanete uğradığı için isyan duygularının tazyikiyle devrimci olmuştur. Şengül’le güzel bir gece geçirmek isterken kendini gizli örgüt toplantısında bulan Selim, toplantının basılmasıyla tutuklanacaktır. Bu olay babasının tekrar tutuklanmasına yol açınca imdatlarına sol örgütten bir avukatın değil milliyetçi Bahadır ve Dünder’in yetişmesi kendileri açısından trajik bir

durum oluşturur. Bu destek baba ve oğulda mahcubiyet duygusuna ve devrimcilik hissiyatından uzaklaşmaya yol açar.

Asıl kırılma ise mutsuz evliliğinin yol açtığı efkârı dağıtmak için Şengül’le buluşmaya gittiği sergi açılışında yaşanır. Şengül “Hapishanede bizleri satan bir faşiste verecek bir şeyimiz olamaz.” (s. 102) diyerek Selim’i sergidekilere hedef gösterir. Bu tepkiyle sergi çıkışında saldırıya uğrayan Selim’de ideolojik tutum bağlamında ciddi bir kırılma yaşanır:

İyileşip dışarı çıkar çıkmaz hemen büroya uğramadı. Kale’nin yolunu tuttu. Kıvrımlı yamaç yollarından bu defa ilerlerken artık kendine acıyan Selim değildi. Yıllardan beri kafasını kurcalayan birçok sorunun cevabı netleşmişti. Büyük bir oyunun sahnelendiği kesindi. Sahne Türkiye’ydi. Senaryonun yazarları yerli değil, fakat oyuncular içeridendi. Bu oyunda rol alanlar, mizaçlarına, eğilimlerine, inançlarına ve değerlerine göre seçimlerini yapıyor, zıtlıklar kendiliğinden oluşuyor ve çatışma sağlanıyordu (s. 103).

Bu aşamadan sonra “Hazırım sana Ankara...” diyerek sol ideolojiden milliyetçi çizgiye kayan Selim, yazıları gazete ve dergilerde Âlim Güngör müstearıyla yayımlandıkça milliyetçi bir kaleme dönüşür.

Türkiye’deki siyasal süreç de kişilerdeki ideolojik dönüşümleri tetikleyen önemli bir etkidir. 12 Mart Muhtırası, başlangıçta sol düşünceye sahip Selim ve ailesinin zamanla bu görüşten uzaklaşmasına yol açar. Başlangıçta devrimcilerin iyi niyetini ön planda tutan Selim ve babası mahkeme tutanaklarında örgütlerin dış bağlantılarıyla yüzleşir. Tutuklanmalarla çevrenin baskısını hisseden aile, Kıbrıs Barış Harekâtı’na katılan Selim sayesinde toplum nezdinde başlarını dik tutmaya başlayacaktır. Baba ve oğlun Kıbrıs Harekâtı sırasında Batı’nın hümanist söyleminin taraflı ve samimiyetten uzak olduğunu, Türkiye içinde bazı örgütlerin harekâta karşı çıktıklarını görmeleri sol çizgiden uzaklaşmalarını hızlandıran diğer önemli bir unsurdur. Hacı Bayram cemaatiyle ilişkilerini sıkılaştıran Faruk’un bu yaklaşması Millî Selamet Partisi’nden milletvekili adaylığına kadar uzanır. Selim, Barış Harekâtı sonrası yazılarıyla milliyetçi söylemin bayraktarlığını yapmakta milliyetçilerin örselenen duygularını başbakana yazdığı mektupta haykırmaktadır. Daha önce devrimci olduğu gerekçesiyle tutuklanan Selim, bu defa milliyetçi söylemlerinden dolayı üç ay hapisle cezalandırılmakta, devrimcilerin tacizine uğramaktadır.

12 Eylül askeri müdahalesiyle sokaklar sükûnete kavuşurken insanlarda “korkulardan kurtulmuş olmanın rahatlığı ile neler olacak beklentisinin suskunluğu” hâkimdir. Sol ve sağda yaşanan kavgayı bitiren bu düdük iki cephede de farklı algılanır. Darbenin sağ hükümet döneminde yapılmasını sorgulayan Milliyetçi Galip, hiçbir yabancı ideolojiye yaslanmadıkları, komünizm tehlikesine karşı mücadele ettikleri hâlde Marksistlerle aynı muameleye tabi tutulmayı kabullenemez. Kenan Evren’e kendisinin de tutuklanmasını talep eden mektubunda, Sovyet emperyalizmine karşı vatan savunması yapan milliyetçi gençleri yetiştirdiğini, suçun onlarda değil kendisinde olduğunu belirtir. 12 Eylül sonrası Selim, “Türkeşçiler”, babası ise “Erbakancılar” kontenjanından tutuklanır. Dedeman Otel’inde toplanan “bazı militan solcular” ise kullanıldıklarını kabul etmektedir. 12 Eylül’de ülkeden kaçanların Marksist yönetimler yerine emperyalist ülkelere sığınmaları onlarda aldatılmışlık hissi yaşatmıştır.

Özal döneminin 12 Eylül sonrası demokratikleşme ve uzlaştırma misyonuna karşın serbest piyasa ekonomine geçişle “yozlaşma” kaygısı belirmiştir. Sovyetlerin dağılışı ise milliyetçi cephede yeni bir heyecan uyandırırken solda şok etkisi yaratır. Ancak bazı Marksist yazarlar Türk Cumhuriyetlerine giderek “Önceki dönemden edindiğiniz değerlere, kazanımlara sahip çıkın...” (s. 147) telkininde bulunmaktadır.

2000’lere gelindiğinde ise iki kutuplu dünyadan tek kutuplu dünyaya geçilmiş, ideolojiler rafa kaldırılmış olsa da alışkanlıklar farklı kılıflar altında hükmünü icra ettirmektedir:

İdeolojik çekişmeler görünürde bitti, fakat oluşturduğu alışkanlık ve refleksler bir sektör haline dönüştü. Birileri var ki bu ülkede, çıkarlarını kutuplaşma ve çekişmelerden sağlar. Onlar için böyle bir ortam, varlık yokluk meselesidir... Ateş edilen bir hedef olmazsa kimliksiz kişiliksiz kalırlar... Rantlarını da böylesi çöplüklerden toplarlar (s. 143).

Akengin’in darbeler ve ideolojik çatışmalar bağlamında romanlarının izleğini oluşturan yaklaşımı ülke insanının çıkarlar uğruna hebâ edildiği gerçeğini öne çıkarır. Nitekim romanın son bölümü “Tanıklarla Konferans” bu tür hesapların geçmişte nasıl icra edildiğine, Türkiye’nin önünü tıkayan nedenlere yönelik numuneler verir. Konuşmacılar arasında doktor, asker, milletvekili, sıradan vatandaşlar vardır. Konuşmacıların ortak vurgusu çıkar ilişkilerinin insanlara ve ülkeye ödediği bedellerdir. Geçmişte ideolojilerin gölgesinde yürütülen çıkar ilişkileri farklı kılıflar

altında devam etmekte menfaat ilişkilerinin anaforundaki insanlar kurban olmaktadır. Onarıcı güç olarak gördüğü devlet erkine, 1980 öncesinde dönemin başbakanına milliyetçi kadroları ve anlayışı tasfiye ettiği gerekçesiyle mektup yazan Selim, 2005'e gelindiğinde dönemin başbakanına AB, Kıbrıs ve bölücü terör gibi konuları milliyetçi pencereden ele alan bir mektup yazar.

Selim'i aşk ve hayali kahramanlar dünyasından siyasi ve ideolojik kavgaların dünyasına çeken etmenlerin en önemlisi Seher'le olan aşk ilişkisinin bitmesidir. Romanın başlığındaki "aşk" vurgusunun Seher'e gönderme yapmasının ötesinde, romanın izleği takip edildiğinde, ülkeye duyulan aşka işaret ettiği görülür. Romanın temel ekseni, Selim ve Seher aşkının boyutları olmaktan çok, değişen siyasal konjonktürün kişilerde yarattığı savrulmalardır. Selim'in Seher'den sonraki yeni aşkı vatan; muhtıra ve darbelerin gölgesinde kendini onarmaya çabalarken bu sürecin mağduru toplum payına düşeni almıştır. Bu nedenle 1950'lerden 2005'e uzanan zaman diliminde kaygan bir zeminde yön bulmaya çalışan yaşamlar, enerjini savrulmalardan kendisini korumaya harcamıştır. Yönünü tayin etmek, bir çıkış yolu bulmak içinse bir ülkeye, ideolojiye sarılmayı seçmişlerdir. Bu tercih, kendi yaşamlarından fedakârlık anlamı taşır ki Selim, eski aşkı Seher'le ilişkisini düzeltmek yerine yeni aşkı vatani onarmayı seçmiştir.

3.4.7. Karınca Düşü

Akengin, "Şehitlerimizin aziz hatırasına" ithafıyla 2016'da yayımladığı "Karınca Düşü"nde³³⁷ Doğu ve Güneydoğu'daki PKK terörünün kaynağı, dış bağlantıları ile terörü bitirecek alternatif bir adımı işler. Türkiye'de 2013-2015 arası dönemde yoğun şekilde gündemde olan "Kürt Açılımı" ve "Çözüm Süreci" şeklinde ifade edilen dönemin eleştirisinin de öne çıkarıldığı romanda, "Gönüllü Babalar" önerisi işlenir. Roman çözüm sürecinin konuşulduğu günlerde başlar ve rafa kaldırıldığı döneme uzanır.

Terörün bitmesi yolunda söylemin ötesinde eyleme geçen Fazıl, Kars'ta Kürt halkına terörün niyet ve bağlantılarını anlattığı için "karanlık odakların" hedefi haline

³³⁷ Bu çalışmamızda şu baskıdan yararlanılacaktır: Yahya Akengin, **Karınca Düşü**, Akçağ Yay., Ankara, 2016.

gelmiş bir avukattır. Düşüncelerini daha geniş kitleye aktarmak, terörü sonlandırılmak düşüncesiyle Kars'tan yola çıkarak yurdun birçok köşesine uğrar. Bu ziyaretlerde başta şehit aileleri olmak üzere toplumu bilinçlendirir.

Terör örgütünün kurşunlarıyla can veren genç evlatların kaybına isyan eden Fazıl, şehit babalarını Gönüllü Babalar projesiyle bir araya getirerek teröre karşı, dağlarda silahlı mücadele başlatacaktır. Fazıl'ı harekete geçiren ise terörün hain pusularına gençlerin kurban gitmesi, çözüm süreciyle terörün bitirileceği düşüncesinin bir yanılsama olduğuna inanmasıdır. Şehit haberlerini dinledikçe askere gidecek oğlu başta olmak üzere genç evlatların teröre kurban gitmesini kabullenememiştir.

Fazıl'a göre Osmanlı'dan günümüze etnisite ve din farklılıkları üzerinden devleti yıpratmayı amaçlayan emperyalist güçler ırkçılık derecesinde milliyetçiliği benimserken millî duyarlılığı zayıflatmak için bize yönelik “demokratik” ve “hümanist” söylemler geliştirmişlerdir. Batı'nın gizli servisleri “Şark Meselesi” perspektifiyle bin yıldır gündemlerinde olan, Türkleri Anadolu'dan atma projesini günümüzde bölücü terör örgütünün taşeronluğuyla yürütmektedir. Bu bağlamda son yüzyılın ikinci yarısında Kürt etnisitesi üzerinden ülkemizi zayıflatma çabaları geçmiş deneyimlerin devamıdır:

Balkan Dağlarında başlattıkları Rum, Ermeni ve Bulgar çetelerini kullanarak aldıkları neticeyi, bu defa Doğu Anadolu dağlarından başka çeteler kullanarak alma projesini sahneye koydular. Kullandıkları bu terör örgütü onların taşeronu olarak sahnede yer almıştı (s. 57).

Fazıl'a göre Millî Mücadele döneminde savaş Yunan ve Ermenilerle yapılmış görünse de gerçekte emperyalist güçlerle mücadele edilmiştir. Sömürü odakları bu defa karşımıza doğrudan çıkmayıp savaş ve mücadele ahlakından yoksun “kukla ve maşalar”la üzerimize gelmektedirler. Bu yayılmacı anlayışın taşeronu Taşnak çeteleri ile PKK birbiriyle örtüşür: “İkisinin ortak yönü de malum uluslararası sömürgeciliğin piyonu olmak”tır (s. 97). Lozan'da etnisiteyi masaya getirmek isteyen emperyalist güçlere müsaade edilmemişse de onlar bunu terör kanalıyla kaşımaktadır. Terör örgütü ise Kürt kökenli vatandaşlar için de tehlike oluşturmaktadır. “Türk milletinin kader ortağı Kürt vatandaşlarına” oynanan oyunu anlatmak bu bağlamda vicdani bir sorumluluktur.

Fazıl'ın gittiği şehirlerde paylaştığı bu düşünceleri şehit aileleri desteklerken İstanbul'da yaşayan ve Doğu Anadolu'da bir aşirete mensup, etnik siyaset yapan

partiyle bağı olan Ziya komplo teorisi olarak görür. Ziya, bölünme ve ayrılma fikrini benimsemese de Doğu Anadolu'daki müteahhitlik işleri nedeniyle etnik siyasi görüşü benimsemiş bir partinin içindedir ve tehditle de olsa terör örgütüne para desteği vermektedir. Ancak Fazıl'ın olası bir Türk-Kürt ayrışmasının eşiğine gelirse çocukları Fırat'ın yerinin neresi olacağı sorusu Ziya ve eşi Aysel'de ilk kınılmayı başlatır.

Fazıl'ın eski aşkı Aysel, Gaziantep'te Yörük bir ailedendir. Fazıl'la üniversite dönemlerindeki arkadaşlıkları aynı ideolojik çizgide ilerlemiştir. Yıllar sonra bir araya geldikleri görüşmede Fazıl, Aysel'in düşüncelerinde bir değişiklik olup olmadığı konusunda kaygı taşısa da Aysel, eşi Ziya'yı parti ile yol ayrımına girmesi konusunda ikna edecektir. Partiden sağlık durumunu gerekçe göstererek istifa eden, inşaat işlerini devreden Ziya, vedalaşmak için gittiği Güneydoğu Anadolu'da kaçırılır. İstenilen fidyeyi vererek kurtulan ve terörün gerçek yüzünü yaşayarak gören Ziya, bu gelişmelerden sonra Fazıl'ın arzu ettiği çizgiye gelir.

Akengin; Ziya ve Aysel evliliğiyle Türkler ile Kürtler arasındaki iç içeliği öne çıkardığı gibi bu evlilikten doğan Fırat'la bölünmenin imkânsızlığını, uzun ortak geçmişle oluşan bağın koparılmasının güçlüğüne ortaya koyar. Anadolu'dan beslenerek hüviyet kazanan Fırat nehri gibi Ziya ve Aysel'in çocukları Fırat da bu toprakların mayasını/kimliğini kazanmıştır.

Fazıl'ın gittiği şehirlerin tarihsel geçmişi ve tarihi şahsiyetleri ise romanın izleğini destekleyici bir unsurdur. Terörle neden ve nasıl mücadele edilmesi gerektiğinin cevabını veren bu şehirler Fazıl'ın projesiyle bütünleştirebilir. İlk ziyaretini yaptığı Erzurum, Mustafa Kemal Paşa'nın "Millî sınırlar içinde vatan bir bütündür, parçalanamaz" sözüyle direnişi ilan ettiği şehirdir. Kuvayı Milliye direniş ruhunu tek kuvvet haline getiren Millî Mücadele'yi ateşleyen "Erzurum Kongresi'ne kucak açan bu şehir, gönüllü babalar kervanına katılanların toplandığı mecra ve icra merkezi olacaktır. Arkadaşı Kemalettin'e projesini anlatmak için gittiği Kemah'ta Kuvayı Milliye temsilcisi Halet Bey'i anımsayan Fazıl'a göre Kemahlı Halet Bey'in de "muhalifleri, çekemeyenleri" vardır. Sivas'a şehit aileleriyle görüşmeye giderken II. Abdülhamit'in İstanbul'daki Ermeni ayaklanmasını hamalların sopalarıyla bastırışını anımsar. Padişahın askerini ayaklanmacılarla muhatap etmemesini takdir eder: "Devletin resmî güvenlik güçlerinin bu çapulcuları muhatap almasını Devleti

Osmaniye'nin şanına yakıştıramamış. Fazıl Bey'in kafasında taşıdığı projede işte biraz da böyle bir duygu yer alıyordu.” (s. 24). Sivas'ta ziyaret ettiği konak ise vatan savunmasında fedakârlığın timsali Karapapak Türk'ü Mehrali Bey'e aittir. Mehrali Bey, Birinci Dünya Savaşı'nda esir düştüğü Rus zindanlarından topuğunu keserek kurtulmuş, yaralı halde ordu saflarına katılmış, milis gücün başında albay rütbesiyle savaştığı Yemen'de şehit düşmüş ve adına türküler yakılmış bir savaş kahramanıdır. Kayseri'de kendisini Çanakkale Cephesi'ne giden ama dönemeyen Taş Mektep öğrencileri gibi hisseden Fazıl'a göre Çanakkale'de Karslı, Erzurumlu, Diyarbakırlı, Siirtli, Bitlisli, Bosnalı ve Üsküplülerin oluşturduğu birlik duygusu bugün yurttan bölücü terör yoluyla aşındırılmaya çalışılmaktadır. İstanbul'dan Antalya'ya giderken Anadolu Yakası'na geçtiğinde Özbekler Tekkesi'ni anımsayan Fazıl, işgal günleri İstanbul'undan birçok vatansever ve aydınının Ankara'ya gitmesini kendi projesiyle ilişkilendirir:

Fazıl Bey, bu hatırlamadan dolayı bir gurura kapılarak kendi yolculuğunu da onlara benzetmek gibi bir tuzağa düşmemek adına kendisiyle bir iç mücadele de veriyordu. Üstelik ortada somut hiçbir şey henüz yokken böyle kuruntuların sırası değildi (s. 61).

Tekkenin yarattığı hayal dünyasından Millî Mücadele sonrası aydınlanma hareketinin önderlerinden biri gördüğü Elmalılı Hamdi Yazır'a geçen Fazıl, gençliğinde yaşadığı inanç krizlerini Yazır'ın Kur'an tefsirini okuyarak atlatmıştır. Tren İzmit'ten geçerken ise Millî Mücadele aleyhinde söylemleriyle öne çıkan Ali Kemal'i anımsar. İzmit sonrası Afyonkarahisar'da ise şehit aileleriyle Millî Mücadele'yi zafere ulaştıran Büyük Taarruz emrinin verildiği Kocatepe'ye çıkar. Arkadaşı Doktor Suat'ın daveti üzerine gittiği Antalya Elmalı'da tanıştığı Enver ise Özbekistan Türklerindendir. Enver Paşa'nın “Türk birliği” idealine kapılmadığını söyleyen Özbek Türk'ü Enver, “kültür birliği” ülküsüne inanmakta, Türkiye'yi bu ülkünün taşıyıcısı addetmektedir. Üniter devlet yapısından olası bir ödün vermeyi “Türk dünyasında açılmış bir kara deliğe” benzetir. Fazıl ise bölücü terör örgütünün, sadece Türkiye'ye değil Türk dünyasına karşı sahneye konulmuş emperyalist bir proje olarak görür. Fazıl ve Enver'in değerlendirmeleri Gönüllü Babalar adınının bu toprakları da aşan kazanımlarına ışık tutar. Samsun'da şehit aileleriyle Bandırma Vapuru'nu ziyaret eden Fazıl, Mustafa Kemal Paşa'nın “uyanış ve isyan bayrağı” ruhunun bugün teröre karşı da harekete geçmesi gerektiği inancındadır:

Fazıl Bey düşünüyordu. Samsun'daki bu ilk adım ve ardından başlayan o yürüyüş sadece tarihin o günlerinde kalacak bir hâtırâ olamazdı. Gerekliğinde o ilk adımlara ve yürüyüşlere dönmesini yeni kuşakların beyinlerinde canlı tutmak gerekiyordu (s. 88).

Kars'ta ise Harakani hazretlerinin türbesine uğrayacaktır. Onun gibi alpliğiyle beldeleri, erenliğiyle gönülleri fethedenlerin yolundan yürümek emelindedir. Balıkesir'de Seyit Onbaşı'nın mezarını ziyaret edecek; İzmir'de yoksul bir ihtiyarı gördüğünde yoksulluğun hâlâ devam ettiği gerçeğiyle Mehmet Akif'in "Seyfi Baba"sını anımsayacaktır.

Fazıl'ın terörü bitirmek emeliyle gittiği bu yerlere baktığımızda Kuvayı Milliye ruhunun örgütlü bir yapıya kavuşmasında mihenk taşı şehirler olduğu görülür. Düşmanın geçmişte ve bugün değişmeyip sadece kılık değiştirdiği düşüncesinde olan Fazıl, Mütareke Dönemi'ni kendisine yol haritası yapmıştır. Şehirler ve sivil direniş ruhu ise projesi için geçmişten aldığı dayanak ve güçtür.

Romanda terörü bitirecek projenin içeriğinden çok; terörün sebebi, dış bağlantıları üzerine yoğunlaşan Akengin, tarihsel geçmiş ile terörle mücadele arasında ilgi kurar. Dağlara çıkarak teröristlerle mücadeleye "şehit babaları, oğlu askerde olan veya askere gidecek babalar" katılacaktır. Bu değiniler dışında Fazıl'ın gittiği yerlerde şehit babalarına projeyi anlattığı vurgusu sınırlı düzeyde yapılır:

(...) emel yolculuğu sayılabilecek projesini anlatacaktı (s. 60).

Duygu ve düşüncelerini onlarla da paylaştı (s. 61).

Fazıl Bey, "Gönüllü Babalar" projesini bir kere daha kısaca özetledikten sonra (s. 81).

(...) Gönüllü Babalar projesini kendisiyle paylaşmış olmasıydı (s. 94).

(...) projesiyle ilgili gelişmeleri ve son durumu anlatmaya başladı. Zaman zaman araya giren Feramuz da bu konudaki kendi temaslarından söz ediyor, teklif götürdüğü babalarda uyanan ilgi ve heyecanı anlatıyordu (s. 102-103).

Ancak şehit aileleriyle yaptığı görüşmelerde projeye bu ifadelerden öte bir derinlik kazandırılmaz. Sadece Fazıl'ın arkadaşları Kemalettin ve Suat'la yaptığı konuşmalarda sınırlı bir değini söz konusudur. Buna göre terör örgütünün dağdaki inleri belirlenmeli, yoğunlaştıkları yörelere lojistik destek sağlayacak yerleşim birimleri öğrenilmeli, silahların nakli ve saklanması planlanmalıdır. Devlet ise yasa dışına çıkmayacağı için projenin ne içinde ne de dışında olacaktır. "Gönüllü Babalar" projesi "gönüllü askerlik" şeklinde resmiyete de kavuşturulabilecektir.

Ancak Gönüllü Babalar Temsilcileri ile Erzurum’da yapılan kongre polis müdahalesiyle sonuçlanır. Fazıl’la kongreye katılan babalar tutuklanıp “muhalif ve darbeci” oldukları iddiasıyla yargılanır. İki yıl süren dava, kumpas kurulduğu anlaşılarak beraatla sonuçlanır. Çözüm sürecinde ise teröristler şehirlerde yapılanmış, devletin ve halkın güvenliği için yeni tehditler oluşturmuştur. Cezaevinden çıkan Fazıl ise Millî Mücadele’nin ilerleyen safhalarında olduğu gibi gönüllü babalarla yürütmek istediği mücadeleyi ordudan bekleyecek ve mücadeleyi başlattığı Kars’a dönecektir.

Romanda terörü bitirmeyi amaçlayan projenin detaylarından ziyade terörün sebep, bağlantı ve yıkımlarına odaklanıldığını belirtmiştik. Akengin’in projenin detaylarına yoğunlaşmaması çözüm sürecine yönelik eleştirisinden kaynaklanır. Akengin açısından devletin çözüm sürecini terörü bitirme çabası olarak görmesi tarihi bir yanılgıdır. Bu yüzden halkın çözüm sürecinden rahatsızlığını şehit babalarının terörle etkin mücadelede inisiyatif alma kararlılığıyla somutlaştırmak ister. Bu bağlamda Gönüllü Babalar projesine elli bini aşan bir katılımın olması temelde halkın sağduyusuna ve terörle mücadelede kendisini konumlandığı yere işaret eder.

3.5. Öyküleri

3.5.1. Hünkâr Nine

Şiirden romana, tiyatro ve radyo oyunlarından senaryoya uzanan verimleri düşünüldüğünde Akengin’in farklı türlerin imkânlarıyla okuyucu, dinleyici ve izleyici kitlesine ulaşmak düşüncesinde olduğunu söyleyebiliriz. 2017’de yayımladığı “Hünkâr Nine”³³⁸ öyküsünde konu edilen senaryo çalışması, film endüstrisi gibi meselelerin bu alana olan ilgisinin somut örneğidir.

“Hünkâr Nine”de iki üniversite arkadaşının film senaryosu için yayla evinde yıllar sonraki buluşmalarına odaklanır. Rıza ve Saim üniversite yıllarından beri sinemayla ilgilenen iki arkadaştır. Rıza yerli, Saim ise yabancı filmlere ilgi duymuştur. Üniversite yıllarında arkadaşının büyükannesinin zorlu yaşamını dinleyen Saim, sinema sanatına profesyonel olarak yönelince bu çileli yaşamı konu alan bir film çekmek ister. Rıza, yıllar sonra –ikisi de yaşlanmıştır- gelen bu teklife şaşırsa da iki

³³⁸Yahya Akengin, **Beş Hikâye Bir Destan**, Akçağ Yay., Ankara, 2017, s. 9-18.

arkadaş Hünkâr Nine'nin hayatından kesitler eşliğinde geçmişe, bugüne dair sohbeti koyulur.

Hünkâr Nine, Birinci Cihan Harbinde Rus tehdidi nedeniyle batıya göç ederken yolda kayınpederini kaybetmiş, cenazeyi defnetmek için hoca bulmaya gönderdiği iki çocuğu kayıplara karışmış, kocası cephede şehit düşmüş kederli bir kadındır. Aile bu kayıpların ve savaş ortamının gölgesindeki zorlu iki yılı Yozgat'ın Yudan köyünde geçirmiştir. Kocasını şehit düşen Hünkâr gelin kayınbiraderi Alişan'la evlenir. Savaş bitip evlerine döndüklerinde ise “şehit ağabeyinin eşini bir türlü içine sindireme”yen Alişan ikinci bir evlilik yapar. Kocasını şehit veren, kızını veremden yitiren Hünkâr Nine, kayıplara karışan iki oğlunun bir gün geleceği umudu içinde ölümüne kadar kederli, düşünceli ve hazin bir ömür sürmüştür.³³⁹

Saim'in senaryonun hikâyesini detaylandırmak için gelişi Rıza'nın bu aile trajedisini yeniden hatırlamasına yol açar. Bununla birlikte Rıza, Hünkâr Nine'sinin trajedisini sinemanın olanaklarıyla vermenin imkânsızlığında ısrarcıdır: “İşte sen Saim, bunu görselliğin dünyasına yerleştirebilecek misin filminde?” (s. 17). Bir nidâyı andıran bu ifadeler duygusal yoğunluğun etkisinde sarf edilmesi yanında Akengin'in sinema sanatına yönelik yaklaşımını da aktarma çabasını içerir. Temel eleştirisi sinemanın dilidir. Öyküde duygusallıktan arınıp yer yer düşün alanına geçilen pasajlarda sinemanın sanattan ziyade bir sektöre dönüşmesi eleştirilir. Rıza'ya göre duyguları yansıtmaya yeteneğine henüz ulaşamamış olan sinema, yazarların dışlanıp senaryoların yönetmen ve senaristlerin eliyle oluşturulduğu bir sektör haline gelmiştir. Bu değerlendirmeler karşısında Saim, iyimser tutumunu değiştirmez. Sektörün içinde yer almasına karşın Saim'in dinleyen konumunda oluşu dikkat çekicidir. Bunda Akengin'in sinema sanatına dönük kaygılarını Rıza yoluyla aktarma çabası etkili olur. Nitekim Hünkâr Nine'nin hayatının sektörün kurbanı olmasına karşı önlem almaktan çekinmez ve Saim senaryo metnini onayladığı takdirde filmin çekimlerine başlayacağını güvencesini vermek durumunda kalır.

Rıza ve Saim'in geçmişi ve şimdisi; aşk-ayrılık, gençlik-yaşlılık karşıtlıkları etrafında verilir. İkisi de aşklarına kavuşamamıştır. Rıza, Saim'e nazaran eski aşkının

³³⁹ Akengin'in, I. Dünya Savaşı ve sonrası dönemde ailesinin yaşadığı hadiseleri anlatılarına taşıdığını görürüz. Bu bağlamda “Hünkâr Nine” öyküsünde Rıza'nın, romanlarından “Oğuz Dede”de Oğuz'un, “Dönüş Acıları”nda İhsan'ın birer çerçeve anlatı halinde verilen aile geçmişi, Akengin'in ailesinin yaşadıklarıyla da önemli ölçüde benzerlik taşır.

hatırasını hâlâ zihninde canlı tutar. Saim ise liseli aşkının torununa, çekeceği bir filmde yer alması teklifinde bulunacak kadar gerçekçidir. Dostluklarına karşın dünyaya bakışlarında farklılık belirgindir. Rıza, kendi içine dönük ve durağandır; Saim ise canlı, hareketli ve pratik bir zekâdır.

Ancak aşk ve gençlik mazide kalmış ve zaman yaşlanmayı kaçınılmaz kılmıştır. İki arkadaş kırılaşan saçlarının aynasından zaman karşısındaki çaresizliklerini görürler. Rıza, durağanlığıyla geçmişin kozasında yaşamını tüketmekle oyalanırken Saim, eyleme dönüklüğü sayesinde gelecek planlarına doğru yürümektedir.

Şu halde öykü Hünkâr Nine'nin yaşamını bir çerçeve anlatı olarak vermekle birlikte Rıza ve Saim yoluyla geçmişten bağımsız bir şimdi ve gelecek tasavvurunun imkânlarını irdeler. Yaşam algısı ise bireyin seçimlerini belirler. Akengin'in trajik, melankolik ve hüznü roman karakterlerini anımsatan Rıza bu bağlamda kendi kabuğunda yaşamayı kanıksamış bir karakter olarak belirir.

3.5.2. Gün Batımında Ressam

“Gün Batımında Ressam”³⁴⁰ öyküsü tatil için geldiği Antalya’da bir ressamın eski aşkıyla yıllar sonra karşılaşmasını konu eder. Râci, ressam olmakla birlikte şiire de merakı olan bir sanatkârdır. Tabiatla bütünleşme duygusunu yaşamak için sonbaharlarda Antalya’ya gelmeyi alışkanlık haline getirmiştir. Ailesinden uzakta, kendi yalnızlığında doğanın sarıya boyandığı sonbahar mevsiminde iç dünyası ile tabiatın uyumunu yakalayarak sahilde keyifli bir vakit geçirmektedir. Ancak kır kahvesinde eski aşkıyla karşılaşmasıyla dikkati tabiattan eski aşkına yönelecektir.

Akengin’in özellikle şiirinde yalnızlık, sonbahar ve sarı renk vurgusu bu öyküsünde de kendisini gösterir. Ancak öyküde dikkat çekmemiz gereken bir diğer unsur Akengin’in eski aşklarıyla rastlaşmasını öyküleştirmesidir:

Gün Batımında Ressam hikâyesindeki Ressam Raci, benim. Orada karşı masaya gelip oturan, Sultandağı’ndaki gençlik aşkımdır. Gerçekten böyle bir karşılaşma yaşanmıştır. Hikâyedeki kadının sağ el bileğindeki ben, o gönül hikâyesinin kahramanında da vardı³⁴¹

³⁴⁰ Y. Akengin, **Beş Hikâye Bir Destan**, s. 19-26.

³⁴¹ (Ags.)

Gerçeklik ile kurgu arasında bir kıyaslamadan ziyade bu karşılaşmada kahraman-çevre-ruhsal durum üçgeninin nasıl inşa edildiği dikkate değerdir. Ressam Râci'nin doğaya bakışında başlangıçta insan unsuruna rastlanmaz. Yalnız kalmak onu keyifli kılan bir tercihtir. İnsandan arındırılmış haliyle deniz, dağ ve gökyüzü kapılarını ona açmıştır. Kır kahvesinden geçerken dikkatini insanlara değil kahve kokusuna verir. Otelden kır kahvesine geldiğinde dahi kendisini insanlardan soyutlamış bir hâldedir. Anlatıcının iç çözümlemeleri yoluyla açılan Râci'nin zihni, bulunduğu mekânın dışındadır. Nitekim garson geldiğinde “Evladım bize dört... pardon bir Türk kahvesi...” (s. 20) diyecektir. Zihnindeki dörtlü; deniz, güneş, dağ ve nihâyet kendisidir. Öte masaya sarışın bir kadın geldiğinde dikkatini ona çevirir. Bu aşamadan sonra kadının tavrı, Râci'nin her tür edimini belirlemeye başlar. Kadının güler yüzlü oluşu karşısında o da güleç bir yüz takınır, gözlüğünü taktığını gördüğünde o da takiverir. Sarışın kadın, Râci'yi eski aşkı Süheyla ile yaşadıklarına götürür. Mazideki aşk hikâyesi ile karşı masadaki kadın arasında salınır.

Gittikçe kadınla eski aşkı Süheyla arasında benzerlikler keşfeden Râci, sarışın kadın yanından geçerken Süheyla'nın sağ el bileğindeki büyük benin aynısının onun bileğinde de olduğunu gördüğünde kadının herhangi biri değil eski aşkı olduğunu anlar. Râci'nin bu aşamadan sonraki tavrı ise edilgendir. Süheyla'yla konuşmasının uygun olup olmayacağı, nasıl karşılanacağı türü kaygılarla boğuşurken eski aşkı yanındaki erkeklerle uzaklaşmıştır.

Genç âşıkarken ayrılımlarına yol açan da kararı sevdiğine bırakan bu edilgen tavrıdır. Onca geçen yıla rağmen aynı tavrı devam ettirmektedir. Sonuçlarını düşünme alışkanlığından ötürü bir türlü eyleme geçemez. Böyle bir mizacın, zihnini insan kalabalığına kapatması tabii bir hal alır. Böylece istediği dünyayı kurma, arzuladığı değişimleri yapabilme olanağı bulmaktadır. Nitekim Süheyla gittiğinde tekrar önceki haline döner ve Ahmet Haşim'in şiirini yalnızlığına ortak eder.

Râci, Akengin'in “Aşka Verilmiş Muhtıra” romanının ana karakteri Selim'i anımsatan bir karakterdir. Selim, aşkından ayrılmanın hüznü içinde dış dünyaya kendisini kapatmış ve zihninde hayâli roman kahramanlarıyla konuşur hale gelmiştir. Aşkı Seher başkasıyla evlenip Hollanda'ya gitmiş, yıllar sonra ülkeye döndüğünde Selim'le karşılaşmıştır. “Sarkaç” romanında Süheyla da evlenip yurtdışına gitmiş,

kocasından ayrıлып ülkeye dönmüştür. Öykü kişilerinden Süheyla da Belçika’da çalışan bir işçiyle evlenip yurt dışına gitmiştir.

Tüm bu örnekler kavuşamadığı aşkı yurtdışına giden ama sonunda ülkeye dönen bir kurguda ısrarı gösterir. Bu kurgunun Akengin’in kendi hayatıyla da bağları olduğunu düşündürmekle birlikte eski aşkıyla yaşlılıkta da olsa yıllar sonra karşılaşma arzusu dikkate değerdir. Bir diğer nokta anlatılarda aşkının kendisiyle evlenmeyerek mutsuz olduğu hissini yoğun olarak işlenmesidir.³⁴² Böylece yıllar sonraki karşılaşmada yanlış bir evlilik yaptığı gözlerinden okunan sevgiliden terk edilmenin hıncı alınmış olacaktır. Esasında terk eden erkekler; alingan, küçük sorunları onur meselesi yapan pasif âşıklardır. Yıllar sonra bir araya gelişlerinde kadının pişmanlığına vurgu temelde erkeğin zayıflığını örtmeye yöneliktir.

Öyküde dikkat çekilmesi gereken diğer bir unsur Süheyla ile öğretmenliğinde aşk yaşayan Râci’nin öyküde ressam olarak karşımıza çıkmasıdır. Bu nokta Akengin’in öykü karakterleri bakımından da dikkate değerdir. Akengin’in öykülerinde karakterlerini senarist, ressam, gazeteci, eski bir üniversite hocası, müteahhit, bestekar, şair ya da yazar gibi seçkin zümreden oluşturduğu görülür. Bu bakımdan romanlarındaki çeşniyi öykülerinde göremeyiz. Bunda öykülerinin geç dönem ürünleri olmasının etkisi de vardır. Dikkatle bakıldığında öykü karakterlerinin Akengin’le aynı kuşaktan olduğu görülür. Dolayısıyla Akengin’in; eski arkadaş, dost ve aşklarıyla yeniden karşılaşma, hesaplaşma psikolojisini öykülerinde somutlaştığını söylemek mümkündür.

3.5.3. Mavi Mezar

Akengin’in doğduğu Bayburt’un Güçlü köyü arazi ve meskenlerinin bir kısmı baraj suyu altında kalmış bir havzada yer alır. “Yaralı Dağlar” romanında Felsefe Öğretmeni Şeref’in emekli olduğu gün eşinin sözlerinden yılınca evi terk edip soluğu baraj altında kalan köyünde aldığını görürüz. Kayıkla dolaşarak hatıraları canlanan

³⁴² Bu izleği Akengin’in şiirlerinde de görtürüz. *Duyuyor musun* şiirinde şiirsel özne bir sonbahar günü eski aşkının semtine uğradığını düşler. Ancak eski aşkının kurduğu bu yuvada sadece kocası mutludur. Sevdığı kadın ise kocasına varlığıyla mutluluk verebilen bir kaynaktır. Nihai olarak çizilen atmosferde eski âşıkların ayrılığı ikisi için de trajiktir: “Yazı-baharı da kocan mı çalmış?/Heo o gülüyor hep o kedersiz...” Bakınız: Y. Akengin, “*Duyuyor musun*”, s. 10.

Şeref, köyde kalma olanağı bulamayacağını anlayınca şehrin dışında, deniz kenarında inşa ettiği kulübesinde yaşamaya karar verir. “Mavi Mezar”³⁴³ öyküsünde de mekânın, büyük bir kısmı baraj suları altında kalmış bir köy olduğunu görürüz.

“Mavi Mezar” öyküsünde yazılarından ötürü aranan Yurdal, haksız yere hapse atılacağı düşüncesiyle komplonun kurbanı olmamak için bir süre gözlerden uzak kalmak istemiş, baraj kenarında yaşayan emekli Kadri Bey’in evine bir dostunun aracılığıyla sığınmış bir gazetecidir. Köylülerin dünyaya yüzeysel ve pratik bir gözle bakışından ötürü entelektüel bir sohbete hasret kalan Kadri Bey, Gazeteci Yurdal’ın evine sığınmasından heyecan duymakta ve misafirine istediği kadar kalabileceğini söylemektedir.

Köylünün doğaya pratik, faydacı bir gözle bakışı söz konusuken küçük yaşta köyünden ayrılmış aldığı eğitim, yetiştiği muhit ve ilgi alanlarının deneyimiyle köyüne dönen Kadri’nin doğaya bakışı romantik bir duygu arz eder. Baraj suyunun altında kalan hâtıra ve mirasın anlamı üzerinde eşiyle dahi ortak bir sohbet yakalayamamıştır. Hatıralarından felsefî çıkarımlar yapan Kadri’nin köyde yalnızlığa mahkûm olduğu duygusunu yaşaması kaçınılmazdır. Bu bize roman ve öyküsü düşünüldüğünde Akengin’in bir entelektüelin köyüne dönmesi halinde yaşayacağı olası sorunları da irdelediğini gösterir. Akengin de eğitim serüveniyle Bayburt’un köyünden çıkmış ve bürokrat olarak emekli olmuş birisi olarak bu tür açmaz üzerine düşünmüş görünmektedir. Öykü ve romanı bu anlamda -kendisi açısından da- köye dönüşün mutluluğu mümkün kılamayacağını somutlar niteliktedir.

Ancak bu somutlama çabası öykünün kurgusunda değişikliği doğurur. Siyasi baskılardan ötürü sığınan Gazeteci Yurdal’ın değil köyde yaşayan Kadri ve onun dünyası anlatının merkezine oturur. Dolayısıyla öyküde siyasi baskıların insan hayatını, gazetecileri nasıl baskıladığı ikinci planda kalırken Kadri’nin psikolojisi Yurdal’inkinin önüne geçer.

Çocukluğunda köylerinde Mansure’nin kaçırılışına şahit olan Kadri, bu olayın tesirinden kurtulamamıştır. Bir çerçeve öykü niteliğinde aktarılan Mansure’nin kaçırılışı; devletin denetim imkânının görece uzağında yaşanan kırsalda zorbalığın halkı nasıl baskıladığını imler. Akengin, bu zorbalığı “Yaralı Dağlar” romanında Kuşçu Murat’ın köylüye yaptığı baskı ve zulümler üzerinden vermişti. Kırsaldaki bu

³⁴³ Y. Akengin, **Beş Hikâye Bir Destan**, s. 27-34.

hukuksuzluklar değişime uğramadığı takdirde halkın kanıksadığı uygulamalar hâlini alır. Bu dayatma ve mağduriyetlere cephe alan karakterler ise modern yaşamla irtibat kurmuş, onu deneyimlemiş kişilerdir. Bu, esasında kırsala dışarıdan bakışın harekete geçirdiği bir duyustur. Köylü için hayatın ritmi ürününün verimine odaklandığı bir dünya etrafında döner. Her bahar yeni bir umuttur. Oysa emekli maaşının rahatlığı ile köyüne dönüp inziva hayatı yaşayan Kadri, kazanç kaygısından âzâdedir. Komşularından şikâyeti yoktur ancak kendisini besleyecek düşünce ve bakıştan yoksun olmalarını kabullenmekte zorlanır. Köylü için “yoksulluk”, Kadri için fikir ve duygudan “yoksunluk” bir sorundur. Çocukluğunun geçtiği köyün dünyaya kapalı oluşu karşısında şaşkınlığı ancak bir aydın algısı ve yaşın getirdiği deneyimle mümkün olur. Bu yüzden barajın altında kalan vadiyi düşündüğünde edebî ve felsefî terminolojiyle yaklaşması kaçınılmazdır: “Bu baraj gölünün altı benim için öte dünya, sular da mavi bir mezar hükmünde...” (s. 31).

Kırsalda bir entelektüelin ruhsal dünyasına tanıklık eden ve Mansure’nin hikâyesini dinleyen Gazeteci Yurdal ise tutuklanma tehlikesini atlattığı takdirde “Anadolu’yu dolaşarak böyle hikâyeler aramayı düşün”mektedir. Kadri, çocukluğunda tanık olduğu olayın etkisini derin bir duygusallık içinde yaşamakta Yurdal ise tanık olmamanın hafifliği içinde meseleye pratik yaklaşmaktadır. Onun kaygısı tutuklanma badiresini atlatma arayışında düğümlenir. Bir gazeteci olarak politik anlayışın değişmesi için mücadele etmiş ama komploya kurban gitmenin eşiğine gelmiştir.

Şu halde kırsalda olduğu gibi şehirde de aydın ve siyasetçinin çözmesi gereken sorunlar vardır. Kırsal, sorunlarını kendi imkânlarıyla çözerken gerçekçidir. Aydınlar ise sorunlarını çözememenin ezikliğini daha ilkel gördükleri kırsal yaşamı deşerek hafifletmek ister. Nitekim iki entelektüel de şehirden köye sığınmak ihtiyacı duymuş, taşra kanat germiş, koruyucu olmuştur. Kadri şehirde dinginlik bulamadığı, Yurdal ise yazılarından ötürü haksız suçlamalara maruz kaldığı için köye sığınır. Oysa gündemlerinde daha ziyade köy yaşamının “sığ penceresi” ve birkaç zorbanın zulmü vardır. Ancak ikisi de şehrin psikolojik zorbalığının altında ezilmemek için köye sığınmıştır. Köy ise onlara sorunlardan kaçarak değil onların üzerine giderek çözümün mümkün olduğunu duyumsatır. Nitekim öykü Yurdal’ın tutuklanıp Silivri’ye götürülmesi, Kadri’nin ise Yurdal’ı ziyaret etmek için yola çıkmasıyla sonlanır.

3.5.4. Selami'nin Aynaları

“Selami'nin Aynaları”³⁴⁴ mezunlar buluşması sayesinde elli yıl sonra arkadaşlarını görmenin ve maziye hatırlamanın bireyde yarattığı ruhsal durumlara odaklanır. Yurt dışında bir süre yaşadktan sonra ülkeye dönen Selami, mezunlar buluşmasına³⁴⁵ katılmak için Erdemli'ye gelmiştir. Diğer öykülerden farklı olarak Akengin, karakterini kalabalık bir insan grubunun içine dâhil eder. Ancak kalabalığa girmezden önce Selami'nin melankolik mizacı belirgin kılınır. Sahilde “dalgın adımlarla” yürür, mezuniyet buluşması için gelen Faik'le karşılaştığında bu dalgınlık hasbihâle evrilse de “Selami, sohbetin bir yerinde dalgınla” şır ve arkadaşına psikolojik durumunu yansıtan rüyasını anlatır.

Akengin'in ana karakterlerinin temel özelliği diğer kişileri kendisiyle eşitleme, aynı kaygı ve ruh düzeyine getirme çabası içinde olmalarıdır. Bu başarılı olduğu ölçüde yani kişiler ana karakterin ritmine uyduğu, ruh dünyasına katıldığı ölçüde beraberlikleri ilerler. Bununla birlikte Akengin'in şiirinde de bu kaygı belirgindir. Dış dünyanın unsurları ile şiirsel öznenin ritmi eşitlendiği kadarıyla uzlaşır hâkim olur. Bu yakalanmadığında şiirsel özne dış dünyadan kendisini soyutlar. Bu bağlamda Faik'in gelişile Selami'nin dalgınlığı bir anlık bozulsada rüyasını anlatarak arkadaşını kendisiyle aynı ruh iklimine çekme çabası bu psikolojiden beslenir.

Selami, yurt dışında kaldığı için “yabancılaşma”ya da maruz kalmıştır. Bu, kültürler arası olmaktan ziyade insanların yaydığı enerjiyi garipsemenin, onlara katılamamanın yol açtığı bir yabancılaşmadır. Mezunlar buluşmasındaki kalabalık onun için boğucudur, içlerine karışmaz, onları gözler. Topluluğun ritmi ile kendisi arasındaki farkı hissettiği için “gözlemci” olmayı yeğler. Şiirinin okunmasıyla eski aşkı hakkında “masum ve mini” dedikodu ve şakalaşmalar başlamış, “gözleyen”ken

³⁴⁴ Y. Akengin, **Beş Hikâye Bir Destan**, s. 35-41.

³⁴⁵ Öyküde bahsi geçen okulun Erzurum Öğretmen Okulu oluşu, Selami karakterinin lisedeki aşkı için yazdığı şiirin Akengin'in *Yolcu Gönüm* şiirine gönderme yapması ve kişilerin yaşları düşünülüğünde öykünün Akengin'in yaşamıyla güçlü benzerlikler taşıdığı söylenebilir. Öyküde *Yolcu Gönüm* şiiri şu şekilde anıdırılır: “Selami'nin yarım yüzyıl önce Erzurum'dan ayrılışını ve gizli aşkını dile getiren şiiriydi. Şafakla birlikte batıya doğru hareket eden trenin yolcusuydu. Ezan sesleri ve Palandöken yaylalarındaki çobanların kaval ezgileri doluyordu kompartımana. Ve Selami “şehir içinde uyuyan bir şehir” bırakıyordu geride.” Bakınız: Y. Akengin, **Beş Hikâye Bir Destan**, s. 39-40., *Yolcu Gönüm* şiirinde yer alan bent ise şu şekildedir:

“Uyuyor şimdi şehir içinde bir şehir

Bir daha göremiyeceğim sevgilimdir

Şafağında güneşler bensiz de ıştır

Yollar, bana da bir ezik teselli taşır” Bakınız: Y. Akengin, “*Yolcu Gönüm*”, s. 13.

elinde olmadan “gözlenen” konumuna gelmiştir/düşmüştür. Hâlâ unutmadığı ama bir sır olarak sakladığı ve hatırladıkça hüznülediği lise aşkının keyifli sohbetlerin aracı kılınmasından rahatsızlık duymaktadır. Kalabalığın ritmine ortak olamadığı gibi mâzideki yarası, şimdi kalabalığın neşesini artıran bir nesneye dönüşmüştür. Bu yüzden geldiği mezunlar buluşmasını kimseyle vedalaşmadan terk eder ve başlangıçtaki dalgınlığına döner.

Bu buluşmayla arkadaşlarının yüzünde sadece kendisini değil gizli aşkını da görmüş, kalbinin derinliklerine gizlediği aşk hatırası yüzeye çıkmıştır. Hüznü gelmiş, baktığı aynada kendisini ve aşk hüznünü görmüş, kederi derinleşince arkadaşlarından/aynalardan kaçmayı seçmiştir.

Mezunlar buluşmasına gelirken asıl kaygısı hatıralara dönüp hüznülenme ihtimalidir. Arkadaşlarla buluşmak; maziye dönmek, hüznü deşmektir. İlk defa güç bulmuş ancak ortama uyum sağlayamadığı gibi kabuk bağlayan yarası değilerek başkalarının neşesine malzeme olmuştur.

Esasında böyle bir sonuç mizacının kaçınılmaz sonucudur. O, dış dünyayı bir şair duyarlılığıyla açıklayan, hayatın neşesini şiirin imgeleminde bulan bir mizaçtır. Onu dış dünya değil şairler anlamaktadır. Nitekim mezunlar buluşmasından ayrılır ayrılmaz ruh haline uygun şiirleri anımsayarak kendisini muhayyilesinin avutuculuğuna bırakır. Bu enginlik ona kalabalığın veremeyeceği bir dinginlik sağlamaktadır. Bu yüzden ilk denemesinde pes eder. Böylece bugüne değin yüzleşmekten kaçındığı mazisi ile hesaplaşma girişimi yeterli güçten yoksun olduğunu görmenin hüznü içinde kendi dünyasına dönmekle sonuçlanmıştır. Arkadaşları ise dış dünyanın gerçekliğini tattırmıştır: “Oturup taksinin aynasına gözü takılınca da anladı ki aynadakiler peşini bırakamıyordu. Kaçmakla kurtulamıyordu.” (s. 41).

3.5.5. Altınkapı

“Altınkapı”³⁴⁶ öyküsü inzivaya çekilip anılarını yazmak için huzurevine yerleşen emekli bir üniversite hocasını odağa alır. Karısı vefat etmiş, kızı evlenmiş, oğlu yurt dışında yaşayan Şakir, inzivaya çekilip hatıratını yazmak için oldukça

³⁴⁶ Y. Akengin, *Beş Hikâye Bir Destan*, s. 43-51.

konforlu Altınkapı Huzurevi'ne yerleşmiştir. Altınkapı, önemli görevlerde bulunmuş ve emekliye ayrılmış yaşlıların konakladığı, çalışanların nezaketi elden bırakmadığı bir huzurevidir. Ancak huzurevi sakinlerini gözlemleyen Şakir, mesafeli ilişkinin inzivası açısından daha uygun olacağına karar verir.

Anılarına yoğunlaşan Şakir, geçmişte yaşadığı olayla aynı tarihte ülke ve dünyada yaşananların kimi zaman birbirinden bağımsız oluşuna dikkat kesilir. Bu ilgi onu geçmişte yaşadığı bir olaydan elli yıl öncesi aynı gün vuku bulmuş başka mühim hadiselerle sürekler. Annesinin tarlada daha rahat çalışması için tahta iskemle yaptığı günlerde İstanbul'da 6-7 Eylül 1955 olayları yaşanmış, bundan elli yıl önce ise köyün gençleri Sarıkamış Cephesi'ne sevk edilmiştir. Nişanlısı Nihayet'le ayrıldığı günlerde Demokrat Parti iktidarında devalüasyon yaşanmış, ondan elli önce ise Meşrutiyet ilan edilmiştir.

Yaşamının dönüm noktaları ile tarihin kırılma anlarını bir araya getirme tavrı “Mavi Mezar” öyküsündeki Kadri Bey'de de görülmüştü. Zaman örtüşmelerine eğilen Akengin, siyasi atmosferin uzağında kendi yazgısının peşinde ve gündeminin yoğunluğunda dış dünyaya çoğu zaman kör ve sağır kesilen taşra yaşamına dikkat çeker. İki öyküde de geçmişlerine yönelen Şakir ve Kadri, çocukluklarının dış dünyadan habersiz evreni karşısında şaşkındır. Şimdi ise habersiz oldukları siyasi tarihin insanın yazgısını etkilediğinin bilincine varmışlardır. Bu yüzden sadece çocukluğunda yaşanan siyasi gündeme değil ondan elli yıl öncesi gelişmelere de yönelirler: “Bir çeşit günlükler yazacaktı ama hem geçmişi hem şimdiyi hem de geleceği barındıracak günlükler.” (s. 45).

Üniversiten öğrencileri, kızı ile torunu huzurevine ziyaretine gelmekte; inziva hayatına bu anlarda ara vermektedir. Ziyaretine gelenler biri ise Şakir'in ayrıldığı eski nişanlısı Nihayet'tir. “Şehir kızı, zengin bir aileye mensup lise mezunu Nihayet,” köy öğretmenliğine başlayan Şakir'e “köyde yaşayamayacağını söyleyip evliliği ertelemeyi önermiş; Nihayet'in düğünü erteleme fikrine Şakir'in cevabı ise yüzüğü iade etmek olmuştur.

Akengin'in anlatılarında “aşk” mazeret kabul etmez. Kızın aşkında ufak bir zafiyet hisseden erkek, ayrılmaktan ve bunu bir onur meselesi addetmekten kaçınmaz. Ancak derinlerde güçlü bir alınganlık yatar. Ayrılma sonrası erkeğin yaşamı bu fevri

kararın yazıklanmaları içinde geçer. Ayrılık öncesi anlara dönmek mümkün olmadığı için bunu ancak hayal dünyasında gerçekleştirmekle yetinir.

Akengin'in anlatılarındaki aşk izleğiyle benzerliğine karşın "Altınkapı" öyküsündeki son, diğer anlatılardan farklılık arz eder. Akengin'in anlatılarında aşk izleği, sevdiğinden ayrılan ve bunun hüznü içinde bir yaşama mecbur kalan âşık imgesi etrafında örülür. Ancak ilk defa eski aşkıyla geç de olsa saadete kavuşan bir karakterle karşılaşırız. İlk ziyaretle başlayan görüşmeler Şakir'in Nihayet'e olan kırgınlığını siler ve evlenme kararı alan çift huzurevine veda eder. Böylece Huzurevi, Şakir'e altın kıymetinde bir "kapı" açmıştır. Şakir ve Nihayet isimleri de bu kavuşmayı anlamlı kılan tercihlerdir.

Bu son, aşk imgesinde de kimi farklılıkları doğurmuş görünmektedir. Öyküde Nihayet'in ziyareti öncesine kadar ekseriyetle Şakir'in çocukluk, yaşlılık ve ölüme dair düşünceleri açılır. Zihninin odağında eski nişanlısı, aşkı yoktur. Nihayet'in ziyarete gelmesiyle aşk, izleğe dâhil olur. Burada dikkatimizi çeken husus böyle bir kurgunun roman ve öykülerinde yer almamasıdır. Akengin'in anlatılarında âşık, hatırasıyla soluk aldığı sevdiğinin özlemi içindedir. Yıllar sonraki karşılaşmaları ise kavuşma imkânından yoksunluğun çaresizliği içinde buruk bir hüznün, yazıklanma barındırır. Konuşul(a)mayan geçmiş; yüz ve zihinlerde belirse de bugünün gerçekleri karşısında eller bağlıdır. Oysa "Altınkapı" öyküsünün kavuşma üzerine oturtulan kurgusunda iki âşığın karşılaştığı anın öncesinde Şakir, güçlü bir kişilik olarak çizilir. Diğer anlatılarında olduğu gibi sevdiğinden ayrılmış olmanın hüznüne teslim olmuş bir âşık değildir. Bu aşamada şunu söyleyebiliriz: Akengin'in kavuşamama üzerine kurgulanan anlatılarında -ki ekseriyeti bunun üzerinde ilerler- sevdiğinden ayrılan âşıkların hüznü izleğin esasını oluşturur. Ancak kurgunun kavuşma üzerine oturtulduğu Altınkapı öyküsünde sevdiğinden ayrılmanın hüznü içinde bir âşık resmedilmez. Çünkü ayrı oluşun geçiciliği, kavuşacakları gerçeği aşk ıstırabını derinleştirmeye mâni olmuştur. Erkek değil kadın, erkeğin kapısını çalmış ve mutlu sonu inşa etmiştir. Oysa diğer anlatılarda kavuşmak için hiçbir çaba sarf etmeyen âşıkların sızlanmaları kavuşmanın imkânsızlığının yarattığı bir yakarış halinde ilerler. Bu noktada Akengin'in anlatıları için şunu söyleyebiliriz: Kavuşmayla neticelenecek bir aşkın ıstırabı da değersizdir. Aşk ıstırabı ancak ayrılığın muhkem kılınmasıyla anlamlı hale gelir. Bu bağlamda Akengin'in anlatılarında âşıkların -erkeklerin-

sevdiğine kavuşmamanın sürüklediği duyguya, ayrılık acısına düşkün olduklarını söylemek mümkündür.

3.5.6. Korona Günlükleri

Akengin, 2020’de yayımlanan “Korona Günlükleri”nde³⁴⁷ korona virüs sürecinde eve kapanan yaşlıların dünyasını merkeze alır. Feridun, yaptığı işlerle hatırı sayılır varlığa kavuşmuş bir müteahhittir. Eşinin yokluğunda salgın dolayısıyla iyi bir yemekten mahrum kalmış, arada sokağa çıkabilse de çoğu zaman evine hapsolmuş ve ekonomik olanakları anlamını yitirmiştir.

Feridun, evde tek başına yaşamanın yarattığı sıkıntıyı kendisini haber, müzik, sinema ve kitaba kaptırarak atmak ister. Telefonla görüştüğü dostlarından Refik’in önerisiyle günlük yazmaya ve yazdıklarını birbiriyle paylaşmaya karar verirler. Böylece günlükler üzerinden ilerlemeye başlayan öyküde iki yaşlının ruh hallerine tanık olunur.

Feridun, beklentilerini düşük tutan, hırslarından arınmış, mutedil mizaca sahipken Rıza hayatı dolu dolu yaşama arzusu içindedir. Altmış beş yaşın üzerinde olmalarına rağmen Refik, kendisini orta yaşta saymakta, evli olmasına karşın başkasıyla ikinci baharı yaşamayı planlamaktadır. Esasında ne Feridun ne de Refik için evlilik duygusal anlam taşır. Feridun’a kıyasla eyleme dönük olan Refik, başka bir kadını hayatına sokarak bu durumu ters yüz etmek ister. Feridun’un yüzü sılaya Refik’in yüzü ise Paris’e dönüktür. İki dostun birbirine gönderdiği günlüklerden aktarılan pasajlar iki farklı mizaçla karşılaşma olanağı verir. Günlüğünde “Ben de yaşama sevincinden vazgeçmek istemiyorum.” (s. 57) diyerek yakınan Refik’e Feridun’un tepkisi “Ah Refik ah, kalender dostum. Ben de yaşlılar sınıfına girmekten hoşnut değilim ama yaşıma göre düşünme moduna girdim bile.” (s. 58) şeklinde olur.

Akengin “Hünkâr Nine” ve “Mavi Mezar” öykülerinde olduğu gibi anlatısına ana karakterle his ve düşünce dünyası bakımından oldukça zıt ikinci bir karakter ekler. Mizaç, duygu ve hayalleri itibariyle birbiriyle uyumlu olmayan bu karakterle yetişkinlerin farklı dünyaları açılır. Esasında Feridun ve Refik yaşlı bir insanın

³⁴⁷ Yahya Akengin, “Korona Günlükleri”, **Bizim Külliye**, Sayı 85, Eylül-Ekim-Kasım 2020, s. 54-61.

zihninin iki yanıdır. Bu bağlamda Feridun, yaşlı bir insanın gittikçe yavaşlayan bedeni; Refik, ruhun dinmeyen istek ve arzularıdır. Akengin'in öyküde iki karakterin günlüklerine yer verirken bir üslup değişikliğine gitmemesi de bu düşüncüyü destekleyen önemli bir unsurdur. Farklılık üslupta değil mizaçta ortaya çıkar. Feridun bedeninin, ruhunun arzu ve isteklerinin gerisinde kalmasına razı olmakta Refik ise bu gerçeği alaşağı etmeyi zorlamaktadır. Ancak Akengin'in diğer eserlerinde olduğu gibi mutedil olanın mutlu olacağı varsayımı burada da işlevsel kılınır. Hareketli bir yaşam kovalayan Refik'in kalbi bu yükü taşıyamaz ve kalp krizinden yaşamını yitirir. Çiftlik arazisini arsaya dönüştürme hırından vazgeçen Feridun ise çiftliğe yerleşeceği ve sükûnet içinde yaşayacağı gülerin hayalini kurar. Dolayısıyla yaşın dayattığı gerçeklik, bununla örtüşmeyen arzu ve isteklere galebe çalar. Böylece zamana direnme değil onun gerçeklerine razı oluş çıkar yol hâlini alır.

Akengin'in öykülerinde ana karakterler orta yaşın üzerinde, belirli bir sosyal ve ekonomik statüye kavuşmuş insanlardır. Daha kısıtlı imkânlarla geçirdikleri gençliklerinden sonra bir konfora ulaşırlar da yaşlanmanın da etkisiyle maziye yönelimleri belirgindir. Mazinin yoksulluğu ve yol açtığı trajik olaylar belleklerinde tazeliğini korur. Ana karakter Feridun'un ekonomik ve sosyal statüsü diğer öykülerdeki ana karakterlerle de koşuttur. Nitekim gençliğinde otel sahibinin kızına âşık olduğu için patronunun hakaretlerine maruz kalmıştır. Bu olayla zengin olma ihtirası körüklenen Feridun, aşkının değil aşağılanmanın hıncının peşinden gittikçe zenginliğe ulaşmıştır. Ancak anlaşmalı ihalelerde yaptığı haksızlığın farkında olan Feridun, karantina döneminde mistik, dînî ve felsefî meselelere eğilecektir. Tanıdıklarından bazılarının yaşamını yitirmesi yaşı itibarıyla riskli grupta olan, sokağa serbestlik tanındığı zamanlarda çıkabilen ve evde yalnız kalan Feridun'da da değişimleri hızlandırır. Ekonomilerin kapandığı, insanların işsiz kaldığı bir dönemde ekonomik zorluk çekenlere ulaşmak, destek çıkmak ister; çalışanlarına kazancından pay verir. Para ve iş kovalayan biri için bu adımların ciddi değişim olduğunun kendisi de farkındadır. Son ciddi adımı ise çiftlik arazisini arsaya dönüştürmekten vazgeçmesi olur. Böylece şehrin yanı başındaki çiftlikte sıra özlemini dindireceği bir yaşam kuracaktır.

Akengin'in öykülerinde köyde doğmuş ancak hayatının çoğunu şehirde geçirmiş ve modern yaşamın ilişkiler ağı içerisinde biçimlenmiş karakterler,

yaşlandıklarında romantik ilgi seviyesinde de olsa sılaya dönüş arzuları taşır. Bu romantik düşü hayata geçirenler ise hayal kırıklığı yaşar. “Mavi Mezar” öyküsünde Kadri, bu umutlarla köyüne dönüş yapar ancak arzu ettiği sıla yaşamını bulamaz. Bu yüzden Akengin, daha orta bir yol arayışına girer ve şehrin yakınında bir sıla yaşamı inşa eder. Nitekim “Yaralı Dağlar” romanında köyünü ziyarete giden Şeref, orada kalarak değil yaşadığı şehrin yakınına inşa ettiği kulübe etrafında kuracağı köy yaşamıyla romantik düşünüyü gerçekleştirir. Bu bağlamda “Korona Günlükleri”nde Feridun’un sıla özlemi de romantik bir duygu düzeyinde kalır. Onda bu his yaştın ve karantinanın etkisiyle daha da kabarmış görünür. Ancak çözümü sılaya dönüş değil şehrin yakınında kuracağı çiftlikte sıla atmosferi oluşturmak olur. Böylece unutamadığı sılayı, terk edemediği şehrin yanı başına taşır ve iki farklı dünyayı aynı potada eritir.

3.5.7. Bestekâr

Akengin’in 2021’de yazdığı “Bestekâr”³⁴⁸ öyküsü emekliliğin eşinde bir konservatuar hocasının müzmin yaşamı, müzik anlayışı ve yıllar sonra eski aşkıyla karşılaşmasını odağa alır. Akengin’in eserlerinde musikin; izlek ve karakterlere derinlik kazandırmada önemli bir işleve sahip olduğunu söylemeliyiz. Şiirde müzikaliteyi yakalamayı önemli bir ölçüt gören, bazı şiirlerine musiki makamlarının adını veren Akengin; roman ve öykülerinde müziğin imkânlarıyla lirik bir atmosfer kurar.

“Bestekâr” öyküsünde Hilmi Emin ise en iyi besteyi yapma ihtirasına kapılmış, kendi bestelerini beğenmeyen, başkalarının takdirlerine ise kulak tıkayan müşkülpesent bir karakterdir. Müziğe ilişkin yaklaşımları dost çevresinde hayranlık uyandırır da romantik ve abartılı tespitlere yönelmekten de kendisini alamaz. Başarılı besteleri ile tanınan Avni’yi takdir etmekle birlikte onu açacak besteler yapmanın ihtirası içindedir. Bestelerinin sanat çevresinde konuşulması, hakkında makale ve kitaplar yazılması en büyük hayalidir.

³⁴⁸ Akengin’in son dönem öykülerinden “Bestekâr” henüz yayımlanmamıştır. Öyküye yazarla iletişime geçilerek ulaşılmıştır.

Ancak mükemmele ulaşma arzusu sadece bir sanatkâr olarak bestelerini yayımlamaya mâni olmamış, yaşamını bir hayat arkadaşıyla paylaşmaya da imkân vermemiştir. Gençliğinde, büyük bir aşkla tutulduğu Hande'den mizacının yol açtığı kuruntulardan ötürü ayrılmıştır. Ondaki önemli değişiklik, yıllar sonra dostlarının davetiyle jüri olarak katıldığı festivalin güfte yarışmasında eski aşkı Hande'yle karşılaşmasıyla belirir. Hırslarını, mükemmeliyete ulaşma bariyerini yıkan bu rastlaşma sayesinde eski aşkına duygularını açmakla kalmaz, kırk yıllık inadından vaz geçerek ilk defa bir besteyi -aşkı Hande için yaptığı besteyi- yayımlatmaya karar verir.

Akengin'in ilk dönem şiir, roman ve tiyatrolarına baktığımızda gençlik çağında yaşanan aşk hüsrânının, hüznü derinleştirmede güçlü bir izlek haline geldiğini görürüz. Karakterlerin çoğunlukla yaşlı insanlardan oluştuğu öykülerinde ise aşk hatırasının romantik bir zaviyeden işlendiğine, kısmen hüznü derinleştirici bir öge olarak sunulduğuna şahit oluruz. “Bestekâr” öyküsü iki âşğın yıllar sonra kavuşmasıyla sonuçlanması itibariyle bize Akengin'in “Altınkapı” öyküsünü hatırlatır. Bu öyküler, âşıkların geç de olsa kavuşmalarına imkân veren bir izleğe sahiptir. Akengin'in kavuşan âşıklar izleğini son dönem eserlerinde işlemeye yönelmesi dikkat çekicidir. Yukarıda işaret etmeye çalıştığımız gibi diğer öykülerinde mazide kalan aşkın karakterlerde derin yaralar oluşturduğuna dönük ısrardan -ilk dönem şiirleri, roman ve tiyatrolarına kıyasla- vaz geçiş söz konusudur. Bunda öykü karakterlerin içinde bulundukları yaş itibariyle maruz kaldıkları haksızlıklar, hayal ve kalp kırıklıklarıyla barışık olmaya elverişli bir psikolojik eşığe gelmeleri etkili olur.

Hilmi'nin sanat verimleri ve yaşam tercihlerinde mükemmeli yakalama fikrisabitinde yumuşama bu psikolojik eşikten kaynaklanır. Bu değişimi hızlandıran daha ziyade aşk gibi görülse de Hande'ye hislerini açmasında yaşın getirdiği hayat tecrübesi yanında bugüne değin sürdürdüğü yaşamın ona arzu ettiklerini sunmaması da tetikleyicidir. Keza Hande de Hilmi'yi unutmamış, yazdığı şiir bir gün Hilmi'nin bestesine güfte olur umuduyla yarışmaya katılmıştır. Böylece iki âşık, yaşlılığın akliselimi içinde “kuruntu”ların yol açtığı ayrılığın üstesinden gelebilmiştir.

Akengin'in öyküde derinleştirmek istediği bir diğer nokta ise edebî zevk ve estetik anlayışın diğer sanat dallarında hak ettiği değeri görmemesidir. Bir sektöre dönüşmüş, popüler eğilimlerin kurbanı haline gelen senaryo yazarlığının edebî zevkten yoksun kaldığına, duyguları ifade etmekten uzaklaştığına “Hünkâr Nine”

öyküsünde vurgu yapmıştı. “Bestekâr”da ise şöhrete kavuşmak için yazılan, şiir zevkinden yoksun şarkı sözlerine dönük bir eleştiriyle karşılaşırız. Hilmi’nin de jürisinde yer aldığı, popüler şarkı sözleriyle ünlenen Cemal’in tertiplendiği Akçay’daki festival, meşhur olmak hevesindeki insanlar için bir basamak hüviyetindedir. Jüride yer almakla birlikte bu gerçeği defaten tecrübe etmiş olan Halil, yarışmadan iyi beste ya da şiir çıkmayacağının farkında olsa da Cemal’in hatırı, katılımcıların masum heyecanını görmek için gelmiştir.

Akengin, öyküsüne yerleştirdiği bu meseleyi Yeni Türkiye dergisindeki yazısında şöyle ele alır:

Burada asıl söylemek istediğim, musiki eserlerinin ezgi ve söz unsurlarından oluştuğunun ötesinde bir illiyet bağıdır. Yani şiir musikiyi, musiki şiiri besler, zenginleştirir. Musiki eserlerinin ezgi ve söz unsurlarını bir arada barındırması ise daha başka bir şeydir. Bu hususun da günümüzde yaşanan bir takım sorunları olduğunu gözlemlerime bakarak düşünmekteyim. Şöyle ki günümüzde “*şarkı sözü yazarlığı*” diye bir alan ihdas edilmiş bulunuyor. Bu şahsen bana hiç sıcak gelmiyor. Ezgilerle izdivaç ve uyum halinde olan sözler şiirin ta kendisi olmak durumundadır. “Şarkı sözü” diyerek kolaya ve ucuza kaçmayı meşrulaştırmayı benimsemeyenlerin safında yer almayı tercih ediyorum³⁴⁹

Akengin, bu yaklaşımını öyküde daha yumuşak bir dokuda işler. Öykü özelinde baktığımızda esasında estetik bir zevk ve çabadan yoksun yarışmacıların takdir edilme, tanınma arzusunun sanatçı, yazar ve şairlerde de güçlü bir dürtü olarak belirdiğine şahit oluruz. Hilmi’nin kıskançlık ve hayalleri, yarışmaya söz ve besteleriyle katılanların hülyaları; halk ve seçkin zümre ayrımına gitmeden insanın saygı ve itibara olan açlığına işaret eder. Nitekim her iki taraf da festival günlerinin keyifli atmosferinde buluşur. “Akçay günleri renkli ve şenlikli” geçer ve “Bir akşam mehtapta tekne gezisine çıkılır”ır.

³⁴⁹ Yahya Akengin, 2014, “Türk Müzik Dünyası Etrafında”, **Yeni Türkiye**, Sayı 57, Mart-Nisan 2014, s. 148.

3.6. Senaryo

3.6.1. Hücumdadır Mezar Taşları: Alparslan Malazgirt

Akengin'in 1985'te göreve başladığı TRT Ankara Radyosu Tiyatro ve Eğlence Yayınları Müdürlüğü sonrası görsel ve işitsel sanatlara ilgisinin arttığını görürüz. Radyo tiyatrosunda yayımlayacak metinleri inceleyip düzenleyen dramaturglar müdürlüğünün bünyesinde faaliyet göstermektedir. Bu tecrübeleri tiyatro, radyo oyunu ve senaryo yazarlığı için bir kazanıma dönüştüğünü söylemek mümkün görünmektedir.

2000'de yazdığı "Hücumdadır Mezar Taşları: Alparslan ve Malazgirt"³⁵⁰ adlı senaryosu Kültür ve Turizm Bakanlığının Malazgirt Zaferi için düzenlendiği senaryo yarışması için kaleme alınır. İlk üçe girecek nitelikte eser gelmediğine karar veren kurul, Akengin'in senaryosuna mansiyon ödülünü uygun görmüştür. Senaryosu 2009'da Akçağ Yayınları'ndan kitap olarak çıkan Akengin, senaryonun filme alınması konusunda Yönetmen Osman Sınav'la Ahlat Kültür ve Eğitim Vakfı ile temasa geçmiş ancak filmin maliyetinin yüksek oluşu projeyi hayata geçirmeye imkân vermemiştir.

Şiirden romana, tiyatrodan senaryoya farklı yelpazede eserler vücuda getiren Akengin, her alanda aşmak zorunda olduğu bir klikle mücadele etmek zorunda kalır. Özellikle şiir dışındaki verimlerine karşı, çevrenin/kliğin yadsımasıyla mücadelesi onun için daha yorucu ve yıpratıcı olmuştur. Edebiyatçının farklı türde eserler vermesini; türlerin birbiriyle ilişkisi ve onu kuşatan dil zevkiyle açıklayan Akengin'in senaryo yazarlığı dil zevkinin sinema için de başat faktör olduğu inancından güç alır. O, dilin imkân ve kabiliyetinden yoksun senaryo yazımının karşısındadır. 2017'de yazdığı "Hünkâr Nine" öyküsünü bu bağlamda senaryo yazarlığı ve sinema sanatına yönelik birikmiş bir eleştiri olarak görmek mümkündür. Öyküde Saim, Rıza'nın ninesinin hayatını filme almak ister. Senaryo yazarlığının bir sektör haline gelmesinden şikâyet eden Rıza ancak dile hâkim edebiyatçıların iyi bir senaryo oluşturabileceğine inanır. Bu bağlamda "Hücumdadır Mezar Taşları: Alparslan ve Malazgirt"i bu inancın somut bir örneği olarak görmek mümkündür.

Dönem senaryosu olması itibarıyla tarihi dokuyu zorunlu kılan senaryosunda Akengin, Horasan'dan Bizans'a uzanan geniş bir coğrafyada gezinir. Bunun yanında

³⁵⁰ Yahya Akengin, *Hücumdadır Mezar Taşları: Alparslan ve Malazgirt*, Akçağ Yay., Ankara, 2009.

Malazgirt öncesi siyasi, askeri ve toplumsal durumu yansıtmak konusunda da ısrarcıdır. Savaş sahnelerini sadece Malazgirt’le sınırlı tutmayıp 64 sahneden oluşan senaryonun ilk 30 sahnesinde birçok çatışma, baskın, abluka ve savaşa derinlik kazandırdığı görülür. Böylece Türklerin kendi içindeki kişisel ve politik hesaplaşmalarının Anadolu’nun Türkleşmesini yavaşlatacak sorunları tetiklediğini öne çıkarmış olur.

Akening senaryosunda öncelikle Sultan Tuğrul’un ölümünden sonra Anadolu’nun fethi politikasını devam ettiren Alparslan, bu ortamda birliği tahkim etme siyaseti güderken uç komutanlarının ise Anadolu’daki ilerleyişi sürdürdüğünü açıklar. Tüm bu süreçte Vezir Nizamülmülk ve Alparslan’ın müzakereleri ise yerinde kararların önünü açar.

Akening, Alparslan’ın rakibi Romanos’u olumsuz Bizans algısının dışında bir karakter olarak çizme eğilimi gösterir. Hayalperestliği, yağmalama ve Malazgirt şehrindeki zulmü ayrı tutulduğunda savaşçı, idealist, cesur ve erdemli yanlarının öne çıkarıldığını görürüz. Bu olumlamlar Alparslan’ın, sadece büyük bir orduyu değil yetkin bir komutanı da mağlup ettiği vurgusunu güçlendirir. Buna karşın tüm gelişmeler askeri gücüne güvenen Romanos’un kibirli bir hayalperest, Alparslan’ın ise hayallerini gerçeğin süzgecinden geçiren sağduyu sahibi bir komutan olarak somutlanmasını sağlar. Alparslan’da gelecek tasavvuru sadece duygusallığa yaslanmaz, devlet aklının süzgecinden de geçer. Nitekim Malazgirt’te mağlup edip esir aldığı Romanos’u tahtının başına dönmesi için Konstantinopolis’e gönderir. Ancak savaşçı ama hayalperest Romanos, Konstantinopolis’in dinamiklerinden ve siyasi oyunlarından habersizdir. Konstantinopolis’e vardığında tahtı elinden alınacak ve gözlerine mil çekilecektir.

Zaaflarının farkında olmayan Romanos’a karşın Alparslan güçlü bir benlik algısı içinde onarılması gerekli yanlarıyla yüzleşmekten kaçınmayan bir komutandır. Berzem Kalesi’ni aldığı anda huzurunda aman dileyen ve eteğini öpen kale komutanı Yusuf’un bıçağına yenik düşer. Bizans ordusunu yenmiş ama bir savaş esirine mağlup olmuştur:

Ben daha önceleri hiç böyle düşünmezdim... Hep Allah’tan yardım dilerdim...

Ama bu sefer, ordumun azameti başımı döndürdüğü için o niyazı unuttum... Kendi kendime, “Dünyada benim gibi Sultan yoktur ve emrimde toplanan bu kalabalık ordu,

şimdiye dek hiçbir hükümdarın çevresinde toplanmamıştır...” dedim... İmparator Romanos’un durumuna düşmüş oldum (s. 185).

Tarihi bir kişiliğin yaşamını ele alışı, tabiatı itibariyle tarihi gerçeklerin güzergâhında ilerlemeyi dayatırken Romanos ve Alparslan örneğinde olduğu gibi karakterlerin insanî yönünü derinleştirmede yazarın daha geniş olanaklara sahip olduğunu söyleyebiliriz. Akengin tarihle edebiyat ilişkisine birçok yazısında değinir. Ona göre bir bilim olarak tarih; geçmişe somut veriler ışığında yaklaşırken sanat; tarihe canlı bir hüviyet kazandırarak mazinin parçası insanî özü yakalar. Ancak senaryoda tarihi kişiliğin insanî özelliklerinin yansıtılışında sanatkârın tutumu belirleyicidir. Akengin’in gerek Romanos gerekse Alparslan’ın kişiliklerini yansıtır biçimine bakıldığında her iki karakterde de insanî vasıfları yanı sıra yansıtmaktan kaçındığını söyleyebiliriz. Aynı tavır Türk komutanlarının yansıtılışında da göze çarpar. Ancak tüm bu bileşenlerde iletinin; kişisel hırs, hesaplaşma ve zaafların birlik duygusunu zayıflattığı ve ilerlemeyi engellediğine dönük vurguyu amaçladığını söylemeliyiz.

Senaryoda Nizamülmülk ve Alparslan’ın siyasi müzakereleri dışında bir alt metin olarak felsefe, medrese eğitimi ve Şaman geleneğine yönelik değiniler de söz konusudur. 17. sahnedeki medrese ziyaretinde Nizamülmülk’ün Gazali’nin “Müslümanların kafasını karıştırmamak için” felsefeye “pek makbul bakma”dığı değerlendirmesine Alparslan “Sağlam bir inanç, neden imtihan edilmekten korksun ki?” diyerek tepki gösterir. Benzer bir serzenişi medreselerdeki dilin Türkçe olmayışı karşısında görürüz: “...mekteplerde Türk diliyle ilim yapılmamasını da anlamıyorum...” (s. 68). Karahanlı seferinde çölde susuz kalan ordu için Alparslan, başındaki börtü çıkararak dua eder. Nizamülmülk bunun bir şaman inancı olduğunu söylediğinde Alparslan, “Bazı alışkanlıklardan, törelerden doğan şekil farklılıklarından dolayı” (s. 166) yaratıcının duasını geri çevirmeyeceğini söyler.

Akengin, senaryonun akışının kısmen durağanlaştığı bu pasajlarda millî kimliğin şekillenmesinde etkili unsurlara eğilme gereğini duymuş görünür. Nitekim askeri ve siyasi hareketliliğin dışına taşıldığı az sayıdaki bu pasajlar yoluyla tarihsel sürece yönelik tespit ve eleştirel yaklaşımdan kaçınmaz.

Senaryoda insanî zaafılara karşın Anadolu’nun yurt kılınması ülküsü; Selçuklu’dan Osmanlı’ya uzanan ve Cumhuriyet’le yeniden dirilen ve bir zamana hasredilmesi mümkün olmayan bir ruh olarak işlenir. Nitekim Alparslan’ın vasiyetinde

son sözü “Kumandanlarıma söyleyin... Ruhum o topraklarda dolaşacaktır... Onları İstanbul’un kapılarında göreceğim...” (s. 186) olur.

Akengin’in Malazgirt ve Alparslan’ı ana izlek yaptığı iki şiirine³⁵¹ baktığımızda aynı fetih ruhunu işlediğini görürüz. Bu vurgu; senaryonun son sahnesinden önce Akengin’in *Malazgirt’ten Sakarya’ya* şiiri; son sahnesinde ise Yahya Kemal’in *Süleymaniye’de Bayram Sabahı* şiiriyle desteklenir. Böylece bu coğrafyada geçmişte yaşamış, hâlihazırda yaşayan ve gelecekte yaşayacakların aynı ruhtan beslendiğine işaret edilir.

Akengin, toplumsal belleği harekete geçirmeyi önceleyen bir yazar olarak bu duyarlılığı farklı bir yelpazede, modern çağın araçlarından sinemanın imkânlarıyla tahkim etmek istemiştir. Ancak “sektör”ün yapısı ve ülke gerçeklerinden ötürü senaryonun bir filme dönüşmesinin güçlüğü onu ikinci bir senaryo adımından uzaklaştırmış görünmektedir.

3.7. Hatırat

3.7.1. Siyasetname ya da Bir Seçim Hikâyesi

Akengin’in “Siyasetname ya da Bir Seçim Hikâyesi”³⁵² adıyla 1996’da yayımladığı hatıratı, 1995 seçimlerinde MHP’den Bayburt milletvekili adayı olduğu seçim sürecini merkeze alır. Seçimde MHP barajı aşamadığı gibi Bayburt’ta beklenen oyun oldukça gerisinde kalınmıştır. Akengin, hatıratında bir taraftan politik çizgisine, yenilginin nedenlerine eğilirken diğer yandan ülkedeki politik iklimdeki irtifa kaybına değinir.

Seçimin üzerinden bir yıl geçmeden yayımlanan hatıratın “Yazmam Gerekiyordu” başlıklı önsözünde Akengin, siyasete atılma fikrinin zihnini öteden beri meşgul ettiğini söyler. Bununla birlikte 24 Aralık 1995 seçimlerine değin, bürokratlığı dönemlerinde dahi siyasetle ilişkisi daima belirli bir mesafeyi koruma hassasiyeti içinde yürümüştür. Ancak özellikle SSCB’nin dağılıp birlik içindeki Türk Cumhuriyetleri’nin bağımsızlık kazanmasıyla Akengin’in bu coğrafyalara ilgisinin,

³⁵¹ *Alparslan Yürekliyiz* şiiri için bakınız: Y. Akengin, *Akşamla Gelen*, s. 53., *Malazgirt’ten Sakarya’ya* şiiri için bakınız: Y. Akengin, *Kimselere Anlatmadım*, s. 27.

³⁵² Yahya Akengin, *Siyasetname ya da Bir Seçim Hikayesi*, Bilgi-tek Yay., Ankara, 1996.

MHP Genel Başkanı Alparslan Türkeş'le yakın temasın önünü açtığını görürüz.³⁵³ Kültürel ve sanatsal faaliyetler ağıyla başlayan bu yakınlaşma, 1995 seçimlerinde Türkeş'in inisiyatifiyle Akengin'in Bayburt'tan aday gösterilmesiyle sonuçlanır. Bununla birlikte Akengin, hatıratında neden aday olduğuna ve MHP'yi seçtiğine açıklık getirir. Ona göre “uzaktan gazel okumak” yerine düşüncelerini hayata geçirmek için siyaseti, büyük bir millî mirası omuzladığı için MHP'yi tercih etmiştir.

Akengin'in çocukluğu çok partili yaşama geçişle siyasi görüş farklılıkların daha yüksek seslendirildiği, kutuplaşmaların ve duygusal yaklaşımların köpürtüldüğü görece özgür bir ortamda geçer. Buna Bayburt'un Rus işgalinde ailenin yaşadığı trajik geçmişin izlerini de eklemeliyiz. 1960'ların siyasi iklimi, büyüdüğü coğrafya ve yetiştiği muhit onda dînî ve milliyetçi hassasiyetle yoğrulmuş bir kimlik inşasına olanak verir. Hatıratı bu iki duyarlılığın –din ve milliyetçilik- politik bir nesneye dönüştürülerek halkın seçme özgürlüğünün nasıl değer yitimine uğratıldığının beyanı niteliğindedir.

Hatıratındaki eleştirilerini parti içi ve partiler arası çekişmeler olmak üzere iki noktada yoğunlaştırdığını görürüz. Buna göre Bayburt'tan aday olamayan hemşerisi parti genel sekreter yardımcısı ile il başkan yardımcısı ildeki çalışmalarını akamete uğratmışlardır. Akengin, parti tabelalarının indirilmesine kadar varan bu adımları yumuşatma yoluna gitse de kişisel kin, menfaat ve mevkileri için seçimi kaybetmeyi arzulayan parti içindeki kliği kırması güç olur.

Partiler arası yarışta ise yıpratma politikası ülke çapında devam etmiştir. Seçime bir ay kala MHP'li Nusret Demiral'ın Türkçe ezan demeci partinin seçim sürecini baltalar. Akengin; bu demecin karşısında olduklarını seçim bölgesinde ifade etse de diğer partiler Demiral'ın demecini, MHP'yi halk nezdinde yıpratmanın öncelikli aparatlarından biri haline getirir. Bununla birlikte diğer partiler MHP'yi Türk kimliği vurgusu nedeniyle ırkçılıkla itham etmekte Akengin ise Türk kimliğinin

³⁵³ Akengin, Türkeş'le temaslarının artışı şöyle ifade etmektedir: Alparslan Türkeş'le benim dostluğum daha çok; kültür ve sanat faaliyetleri dolayısıyla gelişti. Başkanlığımı yürüttüğüm İLESAM'ın tüm faaliyetlerine katılma hassasiyeti gösterir, kendisi gelemese mutlaka bir temsilcisini gönderirdi. Devlet Bahçeli de gelir onun arkasında sessizce otururdu. Ben onu koruması zannederdim. 1992'de İLESAM öncülüğünde ilk defa Türk Dünyası Yazarlar Kurultayı'nı yaptık. Turgut Özal açılış konuşmasını yapacaktı. Ben diğer parti liderlerine de şahsen değil fakat yazılı davet gönderdim. Ama Türkeş'e şahsen gittim “Siz de dedim kapanış konuşmasını yapın.” Planladığımız gibi de oldu. Kapanıştan çıkarken Türkeş: “Tarihi bir olay bu, bunu her alana yayalım Yahya Bey.” dedi. Bunun üzerine kendileri Türk Devlet ve Toplulukları Dostluk, Kardeşlik ve İşbirliği Kurultayı'nı başlattı.” (Ags.)

unutturulma çabasının altında yatan niyet ve tehlikeleri anlatmaya çalışmaktadır. Ancak Demiral'ın sözleriyle ülkede Refah Partisi'nin dînî söylemi güncel hale gelmiş, halkın MHP'ye olan desteği tavsamıştır. Ülkenin birçok bölgesine göre mütedeyyin, muhafazakâr bir yaşamın kök saldığı Bayburt'ta Demiral'ın çıkışı daha derin yarılmalara yol açar. Bunun yanında diğer partiler seçimi kazanmak için devletin, servetin ve dinin imkânlarını son raddesine kadar kullanmaktadır.

Akengin'in eleştirisi sadece diğer partilere ya da MHP'ye değil, başarının kurnazlık maharetiyle yürütüldüğü politik iklimdir. Türlü oyunların kurbanı halk, bu satranç oyununda siyasilerin söylemleri karşısında geçici ilginin sarhoşluğunu yaşamayı seçmektedir: “Oysa seçmen nazlıydı, hep okşanmak istiyordu.” (s. 44.). Seçmene yönelik eleştirisini hatıratının son kısımlarında dile getiren Akengin'e göre halk, temel sorunlara odaklanıp çözüm istemek yerine siyasilerin gerçeği bulandıran yapay sorun ve gündemlerinin içine kolayca çekilmektedir. Akengin'in hayal kırıklığı ise halkın bu tür vaat, kutuplaştırıcı söylem ve ithamlara sırt çevirme kabiliyetini yitirmiş olmasıdır.

Böyle bir seçim süreci Akengin'e siyasetin dili değişmediği sürece sonuçlarının da değişmeyeceği gerçeğini göstermiş olur. Bayburt'taki seçim sonuçlarına yönelik dört maddelik değerlendirmesi politik iklimin coğrafyaya özgü kodlarını imler:

Vali Bey'e veda ziyaretine gittiğimde Sayın Ülkü Güney'i de orada buluyorum.

Tebrik ediyor, başarı dileklerini sunuyorum. Dostça, kısa bir sohbet ediyoruz. Seçim kampanyamızı nasıl değerlendirdiğini soruyor. Kısaca, maddeleştirerek söylüyorum: 1- Bayburt'ta din eşittir parti, parti eşittir din olmuş. (RP) 2- Bayburt, bedel karşılığı oy alınabilen noktaya maalesef getirilmiş. (ANAP, DYP, RP) 3- Devletin dozerleri, grayderleri, seçim kampanyası için seferber edilebiliyormuş. (DYP) 4- Bayburt'ta bir aday, partilileri tarafından, arkadan vurulabiliyormuş. (MHP) Netice; sizi ve beni yetiştiren Bayburt bu değildi (s. 86.).

Alparslan Türkeş'le seçim sonuçlarını değerlendirdiği görüşmeye de yer veren Akengin'in MHP'ye yönelik eleştirisi parti içi muhalefetle sınırlı kalmaz. Seçim sonucunu değiştiren ana etmenler yanında partideki “ideal sapması”, “teşkilat sorunları” ve “yönetim boşluğu”nu da bu görüşmede genel başkana aktaran Akengin'e göre MHP ancak din ve laikliğe bakışını, millî ve dînî değerleri kuşatışını ve ekonomi politikasını berraklaştırdığı takdirde halktan umduğu desteği alacaktır.

Ancak seçim sonuçlarının müzakeresi de partide ciddiyetle yürütülmez. Akengin'in siyasette müşahede ettiği manzara ise şudur: Partide ülküsü için çırpınan taban karşısında sonuçları görmezden gelen, göz ardı etme kolaycılığına yaslanan bir yönetim anlayışı hâkimdir. Tabanda gördüğü inanç ve fedakârlığı yönetim mekanizmasında -genel başkanı bunun dışında tutar- görememiştir. Oysa MHP, 1990'ların konjonktüründe iktidara yürüyecek uygun bir zeminde bocalamaktadır.

Türk Cumhuriyetleri'ni de içine alan kültürel ve sanatsal faaliyetlerini politikacı kimliğiyle etkin kılmak isteyen Akengin'in siyasete yönelişi doğduğu topraklara hizmetle sınırlı değildir. Bu yolla sadece kendi halkına değil Anadolu'dan Balkanlar ve Kafkasya'ya uzanan güçlü bir bağ kurmak niyetindedir. Seçim yenilgisi onu bu ülküsünden vazgeçirmez. Seçimden sonra siyasetin satranç tahtasından uzak duracak ve kurduğu vakıfla (TÜKSAV) Türk dünyasıyla kültürel ve sanatsal faaliyetleri daha etkin şekilde yürütecektir.

Hatırat, siyasetin hareketli koridorlarına alışık olmayan bir fikir ve sanat adamının bir taşra şehrinde siyasi manevraların kıskacında nasıl zorlandığını betimler. Akengin'de politikaya atılış; Anadolu'nun bir köyünden çıkıp kendisini yontarak ulaştığı her tür birikimi yine doğduğu topraklara bir borç olarak sunma arzusu taşır. Ancak hatıratta çizilen tablo; toplumun ve politik kültürün kendi içinde aşması gereken esaslı meseleler olduğudur. Nihai olarak seçim süreci ona "politikanın fikir işi değil sinir işi olduğu"nu göstermiştir.

Akengin'in ilerleyen dönemde partiyle ilişkisi ise genel başkan değişikliği sonrası zamanla akamete uğramış görünür.³⁵⁴ Bu yüzden enerjisini alışık olduğu,

³⁵⁴ Akengin, sonraki süreçte MHP ile ilişkisini şöyle ifade etmiştir: "MHP'den milletvekilliği adaylığı sonrası uzaklaşmak istemedim. Ancak Devlet Bahçeli'nin genel başkanlığındaki tavırlarımdan soğudum. Bahçeli, milliyetçi refleksi öldürdü. Partiyi milliyetçi çizgiden çok, merkeze oturtma gayretinde oldu. Ama bunu da başaramadı. Ben Türkiye'de merkez bir partinin olmasını gerekli gördüm ve kendimi de daha çok böyle konumlandırıyorum. Esasen milliyetçilik hiçbir partinin tekelinde değildir. Her partide milliyetçi vardır. MHP içerisinde böyle bir bağnazlık doğdu. Benim için milliyetçilik, milliyetçi olmayanları da kazanmaktır. Ben aday olduğum zaman Devlet Bahçeli bana "Sizin aday olmanıza çok sevindim. Bizim de böyle entelektüellerimiz olmalı." demişti. Ancak zamanla bunda samimi olmadığını gördüm. O, lideri olduğu partide kimsenin öne çıkmasına tahammülü olmayan bir psikoloji içindedir. Birinin biraz olsun sıvrıldığını görsün hemen önünü keser.

2011'de Kültür Bakanı Ertuğrul Günay'la TÜKSAV'ın projesi için görüşmüştüm. Kendileri uygun buldu. Fakat genel müdürlük projeyi engelledi. Sosyal demokrat bir bakan kabul ediyor ama bir bürokrat bunu engelleyebiliyor, diye sinirlenmişim. Çözümüne kavuşturmak için Devlet Bahçeli'den randevu istedim. Ertesi gün için beklediğim yönünde bilgi verildi. Oldukça samimi karşıladı. Senin gibi aydınlarımız niçin meydanlarda yok, şeklinde konuştu. Ben de "Meydan bulduk da çıkmadık mı?" dedim. Oturduk konuşuyoruz. "Bu iktidarın alternatifi yok anlayışını, halka hakaret sayıyorum. Alternatif yaratacak olan ise partilerdir, sizsiniz." dedim. Bunun üzerine öfkeleni. "Siz de böyle düşünüyorsanız yanlış, ihanet içindesiniz Yahya Bey." dedi. "Ben buraya sizin hoşunuza gidecek sözlerin hesabını yaparak gelmedim." dedim. Volümü düşü. Başladım anlatmaya. MHP'yi ben Türkiye sosyolojisinin ortalaması olarak görüyorum. Dolayısıyla alternatif

mizacıyla da uyumlu olan kültürel ve sanatsal faaliyet ve verimlere adamayı seçer. Hatırat ise bu farklı deneyim ve politik iklime kısa bir içten bakış, serzeniş olarak yerini alır.

3.7.2. Bir Semaverlik Muhabbet

Akengin, hatıratı “Bir Semaverlik Muhabbet”in ilk baskısını³⁵⁵ 2010’da, iki ek yazıyla genişletilmiş ikinci baskısını³⁵⁶ 2013’te yayımlar. Dostları hatıratını yazmak için erken değerlendirmesinde bulunsalar da Akengin’in geleceğin bilinmezliği içinde “hatıraların izinde bir muhabbet yolculuğu yapma” arzusunda olduğu görülür. Çevrenin erken vurgusu nezaket icabı dahi olsa 60’lı yaşlardaki Akengin’in sadece geçmişle değil bugünle de hesaplaşmaya istekli olduğunu söylemek mümkündür. Kitap, genişletilen ikinci baskıyla birlikte 57 yazıyı içerir. Bu yazılara panoramik bir bakışla yaklaştığımızda özellikle çocukluğu, gençliği, ideolojik ve politik görüşü, kültürel ve sanatsal faaliyetleri ile bürokraside yaşananların hatıratın ana eksenini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu tercih birçok sanatçı, bürokrat ve siyasetçiyle yaşananları açılmakla Türkiye’nin ve yakın coğrafyanın psikolojisini de sunar.

Savaşın izlerini taşıyan ailede dînî ve millî bir hassasiyet içinde yetişen Akengin; 1961 sonrası Türkiye’sinin koşullarıyla Erzurum’daki öğrenciliğinde tanışır: “Okulumuzda 27 Mayıs ve Yassıada belgeselleri izletiliyordu. Demokrat Partililer için ‘Düşükler... Kuyruklar...’ sıfatları kullanılıyordu. Buna için için üzülyorduk.” (s. 54).

İlköğretmen Okulu tecrübesi yaşayan biri olarak Akengin; Köy Enstitülerinde ve devamı niteliğindeki okullarda toplumla –özelde köylü ile- öğretmen adayları arasında yabancılaşmaya yol açacak bir dokuya dikkat çeker. Aldığı eğitimin zenginliği yanında bazı öğretmenlerin ideolojilerini derslere aksettirmeleri onun

olacak bir parti varsa MHP’dir. Mesela siz neden Diyarbakır’a gitmiyorsunuz? Elli kişi dahi olsa konuşmalısınız. Devlet orada sizin güvenliğinizi sağlayamıyorsa devlet bitmiş demektir.” dedim. “Ben, memleketin huzuru bozulmasın diye gitmiyorum.” dedi. “Ben üç TV kanalı açtım üçü de kapandı siz neredeydiniz Yahya Bey.” dedi. “Ne açılışından ne de kapanışından haberim oldu.” dedim. Oysa bana bu süreçte herhangi bir teklifte bulunmuş değillerdi. Ancak yine de kapıya kadar uğurladı, her zaman beklediğini söyledi. Birkaç ay sonra randevu istedim ama bir yanıt gelmedi.” (Ags.)

³⁵⁵ Yahya Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, Bilgeoğuz Yay., İstanbul, 2010.

³⁵⁶ Bu çalışmada genişletilmiş ikinci baskı esas alınmıştır. Yahya Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, Akçağ Yay., (2. Baskı), Ankara, 2013.

dünyasını sarsmış görünür. Öyle ki 1983'te yazdığı “Dönüş Acıları” romanında olumsuz bir tip olarak çizdiği Marksist bir öğretmene, bir dönem derslerine giren psikoloji dersi öğretmeni Sait'in adını verir.

Bu istisnai durumlara karşın Akengin, hatıratında okul günlerine ekseriyetle olumlu yaklaşır. İlk şiir ve tiyatro denemelerinin İlköğretmen Okulunun imkânları ve açtığı ufuk sayesinde ortaya çıktığını ifade eder. Okul aracılığıyla yeni çevre, fikir ve ideolojilerle tanışmış, böylece kendisini yetkinleştirme ve konumlandırma imkânı bulmuştur.

Akengin, Ankara'ya taşındığı 1971'e kadar Bayburt, Erzurum, kısa bir süreliğine Zonguldak Kutluören köyü ve dört yıl Afyon Sultandağı'nda bulunmuştur. Taşranın bu köy, kasaba ve küçük şehirlerinde yaşam sakın olmakla birlikte dönemin ideolojik hareketliliğinden de nasiplenmiştir. Dolayısıyla ailede kazandığı dinî ve millî kimlik; sol, Marksist eğilimler nedeniyle önce duygusal sonra bilinçli bir tercihe evrilir. Özellikle dört yıllık öğretmenlik yaptığı Sultandağı'nda bu çizginin daha yetkin bir hâl aldığını söyleyebiliriz. Bu dönemlerde solculuğu, toplumun manevi değerleriyle barışık olmayan, “yabancılaşma ve yabancılaştırma” görüntüsü veren bir ideoloji olarak görür. Kendisi de solla doku uyumsuzluğunun farkındadır ve bu durum onu Hisar'a yaklaştıran önemli unsur olur.

Ancak Ankara'ya taşındığında aynı duygu, fikir ya da ideolojiye sahip olmanın uzlaşma için yeterli olmadığını; çıkar çatışmaları, saltanatını yürütme hevesi, ego ve makam arzusunun insanları nasıl esir aldığını görmüştür. Bu noktada hatıratın temel vurgusu insanların ideallerinin, toplumsal olmaktan ziyade bireysel arzu, hırs ve kaygılar düzeyinde kaldığı ve bu anlayışın formel ve informal tüm yapılara sirayet ettiğidir.

Bu anlamda aynı dünya görüşünü paylaştığı bazı şair ve yazarlarla yaşadıklarını hatıratına taşır. Necip Fazıl'dan Tarık Buğra'ya, Yavuz Bülent Bakiler'den Sevinç Çokum'a kısa tanışıklık ya da uzun dostluklara dayanan yaşanmışlıkları ifade ederken kıskançlık, aldırılmazlık ve ego savaşının sadece farklı ideolojiler arasında var olmadığını göstermek ister. Bir tarafta zirveyi kimseyle paylaşmak istemeyen üstatlar, diğer yanda zirveyi zorlayan kıskan muhterisler vardır. Kendisi ise ortaya koyduğu eserlere rağmen bu çekişme içinde yeterli ilgi ve sıçramayı

yapamamıştır. Bu tecrübeler nihai olarak onu şu noktaya getirmiştir: “Fikir olarak hep solla mücadele içinde bulundum, ama darbeleri hep sağdan yedim.” (s. 81).

Akengin, maruz kaldığı bu haksızlıklara hatıratında sıkça değinir. Başkanlığını yürüttüğü İLESAM aracılığı ile Türkiye’ye gelen Aytmatov’la İLESAM’ın yönetim kurulunda da yer alan İsmail Parlatır, Türk Dili Dergisi için bir röportaj yapmıştır. Aytmatov, röportajda Türk edebiyatının Türk Cumhuriyetleri’nde de yaygınlaşmasının önemine vurgu yaparken Akengin’in de yer aldığı bazı isimleri zikretmiştir. Röportaj esnasında orada bulunan ve demece şahit olan Akengin, dergide yayımlanan söyleşide isminin yer almadığını görür. “Dönüş Acıları” romanı için Hisar’dan şair arkadaşı Nevzat Yalçın’ın “Yeni Bir Yakup Kadri mi?” başlıklı yazısı Türk Dili dergisinde “Dönüş Acıları Romanının Düşündürdükleri”³⁵⁷ şeklinde çıkar. Örneklerini çoğaltabileceğimiz tüm bu olaylarda engellenme, yok sayılma ve gözlerden uzak tutulmaya çalışıldığına inanan bir sanatkarın hakkı gasbedildiği duygusu içinde yer yer öfkелendiğine ama nihai olarak yazgısını değiştiremeyeceği gerçeğine teslim olduğuna şahit olunuz.

Hatırat kendisine dönük bu tutumun sadece edebiyat dünyasıyla sınırlı kalmadığını, bürokrasi ve siyasette daha baskın şekliyle kök saldıığını somutlar. Kültür Bakanlığındaki müşavirliği ve sonrasında TRT Ankara Radyosu Tiyatro ve Eğlence Yayınları Müdürlüğündeki görevleri askeri darbe, muhtıra, sosyal, politik ve ekonomik kaosun gölgesinde geçmiştir. Tüm bu hareketlilik içinde Akengin, bürokrasinin nasıl şekil aldığına, makam ve konumunu kaybetmemek, mümkünse yükselmek uğruna ne gibi yollara tevessül edildiğine tanık olmuştur. Özellikle 12 Eylül sonrasında ideolojik söylemlerini bir kenara bırakan ve konjonktüre uymakta gecikmeyen sol tandans Akengin’in radarındadır:

Bulunduğum Kültür Bakanlığında, “Kültür devrimcilerindir” sloganlarıyla yemekhane basan, direnişler sergileyen, bakanlıkta terör estirenler, yakalarına Atatürk rozetleri takarak asker yöneticilerin kapılarında kuyruklar oluşturmaya başlamıştı. Hemen hepsi böylelikle yerlerini korumuşlar, bazıları da üst düzey görevlere gelmeye başlamışlardı (s. 50).

Akengin, dışarıdan atanan ilk yayın müdürü olmasının da etkisiyle TRT’de daha yorucu bir süreç yaşar. TRT’de “kendilerini ‘Solcu’ diye nitelendiren aslında ise şişirilmiş egolarını böyle bir ambalajla pazarlayan kadrolar kök salmıştı”r. Buna

³⁵⁷ Yazı için bakınız: N. Yalçın, “Dönüş Acıları Romanının Düşündürdükleri”, s. 423-426.

rağmen solun egemenliğini kırarak dengeyi sağlamak için “Solculuğa biat etmemiş yazar çizerlere de mesaj gönder”ir (s. 83). Ancak atanan genel müdüre göre tavır ve pozisyonların değiştiği, herkesin bir diğerini göz hapsine aldığı TRT’de çarklar gittikçe aleyhine işler. Tüm bu deneyimleri onu bürokrasiden mümkün olduğunca kendisini soyutlayarak yazılarına yoğunlaşmaya iter.

Yönetiminde bulunduğu birlik ve vakıf faaliyetleri gereği Akengin özellikle 1980 sonrası Türk siyasi hareketliliğine de yakından tanık olur. Bu bağlamda hatıratta 1980-2010 arası politik iklim ve siyasi aktörlere ilişkin değerlendirmelere de tanık olunur. Bu anlamda özellikle başkanlığını yürüttüğü TÜRKSAV’ın yurt içi ve yurt dışı faaliyet planlamalarına bir siyasi aktör olarak Süleyman Demirel’in ilgisinin bir hayli yoğun olduğu görülür.

Akengin; Hisar, Kültür Bakanlığı ve TRT dışında kültürel ve sanatsal faaliyetlerini yönetiminde bulunduğu Yazarlar Birliği, İLESAM ve TÜRKSAV aracılığıyla da sürdürmüştür. Hatırat özellikle bu mecralara dönük izlenimleri de içerir. 1978’de kurulan ve yönetiminde yer aldığı Yazarlar Birliği’nin zamanla İslamcı kliğin egemenliğine geçişine hatıratında yer verir. Birlik’teki Marksist ideoloji karşısındaki ortak hassasiyet; zamanla eserlerde estetiğin göz ardı edildiği ve dînî referansın öne çıkarıldığı bir anlayışa evrilmiştir. Özellikle kendi çalışma ve planları için birliği araçsallaştırdığını düşündüğü dönemin yönetim kurulu başkanı Mehmet Doğan’a yönelik eleştirileri keskindir. Birlik’ten ayrılma kararı ise dînî duyarlılığı kabul etmekle birlikte estetik kaygının göz ardı edilmesine dönük bir tepki olarak yerini alır.

İLESAM ve TÜRKSAV’ın çalışmalarıyla ilgili anılarına da yer veren Akengin’in bu iki yapı sayesinde Bakanlar, Türk Cumhuriyetleri ve Türkiye arasında kültürel ve sanatsal birlikteliği sağlamaya çalıştığı görülür. O, kendisini “Siyasi parti eksenli bir milliyetçi değil, fikir ve kültür merkezli milliyetçi” olarak tanımlar ve milliyetçiliğin yadsınmasına tavır alır: “Eğer bir millet varsa, milliyet bilinci olduğu için vardır. Türk’ün millet ve milliyet duygusu, ırkçılığa tenezzül etmeyecek derecede yüksek bir kültürün neticesidir.” (s. 152).

Yirmiye yakın yurt dışı seyahatlerinde Türkiye’nin umudu temsil ettiğini gözlemleyen Akengin, Türk şair ve yazarları aracılığıyla sınırlara mahkûm olmadan kültürel ve sanatsal birlikteliği etkin kılmayı amaçlar. Hatıratında bu faaliyetlere,

Cengiz Aytmatov'un Türkiye'ye davet edilmesine, Cengiz Dağcı ve Osman Türkay'a verilen ödüllere değinir.

Akengin bu seyahatlerinde Nazım Hikmet'in Balkanlar, Kafkasya hatta Avrupa'daki tanınırlığına da dikkat çeker. Ona göre bu tanınırlığı artıran; Nazım Hikmet'in Marksist şiir evreni ve Sovyet ideolojisinin desteğidir.

Yine en çok Nazım Hikmet çıkıyordu karşıma. Ben de Nazım Hikmet'e muhalif olduğumu her fırsatta dile getiriyordum. Onlar için, Türkiye penceresinden bakınca görülen Nazım Hikmet'le hiç ilgisi olmayan bir Nazım vardı. Türkiye'de benim gibi düşünenleri Nazım'dan uzak tutan şiirleri değil, ideolojisiydi ve O'nun bu ideolojik çatışmalarda bir idol olarak karşımıza çıkarılmasıydı (s. 130-131).

Akengin hatıratından şiir etkinliklerindeki anılarına genişçe yer ayırır. Daha ziyade Hisar'a yakın şair, yazar ve akademisyenlerin oluşturduğu bu hareketlilikte alıngan, kıskanç, asi, otoriter, melankolik, kırılgan, muzip, nüktedan mizaçlara tanık olunur. Sanatkâr ruhun gelgitleri içinde uzun seyahatlerdeki bu âni parlamalar, küskünlükler, sataşma ve şakalaşmalar genelde o anda bazen yıllar sonra sulha evrilir. Okunan şiirlerin atmosferinde kitleyle coşan şairler tatlı bir rekabetin içinde gezinirler. Yolculuk ve samimi ilişkileri anlattığı bu kısımlarda neşesi sezilen Akengin, bu etkinliklerin zamanla eski gücünü yitirmesinden oldukça müteessirdir:

Bu tür seyahatlerin şiir matinelere kadar güzel olan bir yanı da böylesine şakalar, sohbetler ve hatıralar. Ne var ki değişik il ve ilçelerde daha sonra bazılarına katıldığım şiir günlerinden pek zevk almamaya başlamıştım. Belli başlı şairlerimizden çoğu dünyaya veda etmişti. Artık o birikimli kadrolar oluşmıyordu. Ayrıca bir de bakıyorduk ki otuz, kırk, elli, bazen yüz kişiyi bulan şair listesi bulunan "şiir" programları yapılmaya başlanmıştı ama şiire pek nadir rastlanıyordu (s. 215).

Adını "Erzurum" şiirinden alan Akengin'in "Bir Semaverlik Muhabbet" adıyla yayımladığı hatıratı; çocukluktan yetişkinliğe uzanan yaşamında çizgisini değiştirmemiş bir şair ve yazarla karşılaşırız. Ondaki yalpalamalar sanatkâr bir ruhun bürokrasi ve siyaset koridorlarına uğramasıyla belirir. Çözümü uyum sağlayamadığı bu dünyanın çekişmelerinden kendisini uzakta tutmakta bulur. Kendisini bu cenderenin dışına atmak; ilişki, plan ve hayalleri yarıda bırakmak demektir. Hatırat bu anlamda hakkı gasp edilmiş, önü tıkanmış, emeği hor görülmüş bir sanatkâr ve bürokratin hesaplaşmasına, çaresiz isyanına dönüşmüştür. Rüzgâra göre yönünü değiştirmeyen, prensiplerini esnetmeyen, sistemin kabullerine göre tavır geliştirmeyen mizacı son tahlilde ona böyle bir yazgının yolunu açmıştır: "Bazen düşünmüyor

değilim, ben böyle toplumun genelgeçer çizgisine uyumsuzluk gösterirken, acaba bu topluma bir yararım oluyor mu diye... Kendime bir yararı olmadığı belli zaten..." (s. 170).

3.8. Denemeleri

3.8.1. Gece Yarısı Yazıları

Akengin'in 2015'te yayımladığı "Gece Yarısı Yazıları"³⁵⁸ daha önce Bizim Külliye dergisinde yer alan 23 yazı, "Bir Semaverlik Muhabbet" kitabından 1 yazı ve kitap için yazdığı 7 yeni yazıdan oluşan hatıralarla zenginleştirilmiş deneme ağırlıklı bir eserdir.

Akengin'de yazma edimi ekseriyetle gecenin sükûnetinde verime dönüşür. Nitekim şiirleri ekseriyetle akşamları yazdığını dikkate alarak ikinci şiir kitabını "Akşamlar Gelen" adıyla yayımlar. Aynı zamanda akşam ve gece; şiirin izlek ve ritmiyle bütünleşen bir zaman dilimidir. Kitaba adını veren *Gece Yarısı Yazıları* başlıklı ilk yazısında da geceye övgüde bulunan Akengin; müzik, fikir, sessizlik, yalnızlık ve düşünceyle harmanladığı geceyi kendi şahsıyla ilişkilendirmekle kalmaz, diğer şairlerden de örnekler vererek edebî verimde gecenin inkâr edilemez gücüne işaret eder.

Akengin, yazılarının ana aksını oluşturan edebiyatın; tarih, felsefe, siyaset, sözlü kültür ve mistisizmle ilişkisini ortaya koyarken geleneği yadsımadan evrensele, estetik duyuşa ulaşmanın imkânlarını aralar. Edebiyattan sonraki ikinci durağı tarihin edebiyatla ilişkisini belirgin kılma çabası ise yazılarında belirgindir. Belgeye dayalı oluşu, insan gerçeğini ve onun dünyasını yansıtmadaki sınırlılığı dolayısıyla tarih biliminin insanda "kuru ve zevksiz" bir mazi hissi yarattığı düşüncesindedir. Edebiyat bu aşamada tarihi "kuruluk"tan çıkararak oradaki insanı ve onun dünyasını bugüne taşımakta, böylece estetik gerçeğin, mantıkla duygunun buluşmasını sağlamaktadır. Akengin, daha ileri bir yorumla sanatın, tarihi gerçeğin önüne/yerine geçtiği olumlu örneklere yönelir. Her iki durumda da ona göre geçmişin bilgisini veren tarih yanında

³⁵⁸ Yahya Akengin, *Gece Yarısı Yazıları*, Akçağ Yay., Ankara, 2015.

onu kişiliğe, giysiye büründürerek “yansıtan” edebiyat; halkın geçmişle derin, duygusal bağlar kurmasını sağlar. Edebiyatın eğitici vasfını öne çıkaran Akengin’de edebiyatın tarihten beslenmesi sadece bugünün değil geleceğin inşasında da önemli bir güçtür. Nitekim felsefe, mistisizm, sözlü kültür ve siyasetin edebiyatla ilişkisine yönelik değerlendirmeleri de yerel değerlerle evrensele varma duyarlılığı etrafında gezinir.

İnsanı akla tutsak kıldığı ve iddia edildiği gibi özgürleştirmediği düşüncesiyle başlangıçta mesafeli durduğu felsefeyle ilişkisini kalp ve akıl katışıklığında dengeleyerek ilerleten Akengin’e göre 19 ve 20. yüzyılda dünya; “mutlak -acımasız- akli besleyerek maddi refah seviyesini, teknik üstünlüklerini yükselterek bir emperyalizm medeniyetini yakalamış” gaddar bir Batı ile düşünceden uzak, kendisini miskinliğe bırakmış, yılgın, ümitsiz ve kompleksin yol açtığı öfkeli bir Doğu tecrübesi yaşamıştır. Doğuyu miskinlik ve taklitle açıkladığı gibi Batı’yı da materyalist olmakla eleştiren Akengin’e göre felsefî yaklaşım “sefil” ya da “yüce” olabilir. Ancak Batı’nın akli ile Doğu’nun hikmetini bir havuzda toplamak yerinde bir istikamet olacaktır. Edebiyat ise bu bütünleşmenin örneklerini veren ve “akıl gözü” ile “gönül gözü”nü aynı potada eriten ürünler vererek buna katkı saylayacaktır.

Akengin, felsefede olduğu gibi mistisizmde de iyi-kötü ayrımına gider. “Edebiyat ille de uhrevi olacaktır” şeklinde katı bir yaklaşıma sıcak bakmaz, her dünya görüşünün kendine özgü bir mistik yanı olduğunu kabul etmekle birlikte bilinçli bir seçimle maddiyatçı hayat felsefesini benimseyenleri edebiyatın dışına itmek ister. Mitolojiye yaklaşımı da benzer bir “bize özgü”yü mümkün kılma çabası barındırır. Efsane, destan ve masal gibi sözlü kültür anlatılarımızdan günümüz edebiyatının yararlanmasına sıcak bakar. Ancak Cemil Meriç’in Yunan mitolojisini değerlendirmesine atıfla mitolojinin “her zaman erdemler hâzinesi olmayıp aşağılıklar kuyusu” da olabileceğini hatırlatır. Bu bağlamda edebiyat eserleri söylencelerden yararlanırken “iyi”yi ve “kötü”yü kendi inanç ve kültür dünyasından seçmelidir. Burada kaygısı iki aşamalıdır. İlki bir kültüre ait söylencenin başka kültürde tam anlamıyla anlaşılamayacağıdır. İkincisi ise başka dünyaya özgü anlayışın kendi kültür ve inançlarımızı aşındırma tehlikesidir. Nitekim Yunus Emre, Yahya Kemal ve Cengiz Aytmatov’u ele alışımda da millî kültürün imkânları ile evrensele ulaşacak bir edebiyata işaret etme gayreti görülür. Ona göre “materyalist olmayan bir hümanist”

olarak Aytmatov, “Kökenlerinden ayrılmadan bütün insanlığı da kucaklayan bir büyük sanatkârdır.” (s. 65).

Bununla birlikte Batılı edebî ürünleri -Umberto Eco’nun *Gülün Adı*, İvo Andrić’in *Drina Köprüsü* gibi- ele alışında evrensele ulaşmayı örneklediği görülür. Bu noktada yerelden evrensele varmada estetiği bir belirleyen olarak görmekle kalmaz bu tür eserlerde “kötü”nün barınmasını da olanaksız bulur.

Ona göre edebiyat; siyasete, ideolojiye angaje olmayıp “inanç, akıl ve estetik”le yoğrulmuş bir duyarlılıktan neşet etmelidir. Bu bileşimden yoksun yazar ve eserlere değer atfedilmesine, onları makyajlayan “piyasa”ya; yabancılaşma, yozlaşma, mankurtlaşma, popülerlik kavramları üzerinden eleştiriler getirir. Edebî eser “edebiyat dışı alanlarla rekabet etme”ye yöneldiğinde yozlaşma baş gösterecektir. Sanatkâr tanınırlığını, okunurluğunu popülist eğilimlerin rüzgârına kapılarak yakalama çabasına girdiği ölçüde estetik bir değer üretmez.

Akengin, şiir ve romanları başta olmak üzere eserlerinde çağa, yaşadığı döneme kuşkuyla yaklaşan bir sanatkârdır. Toplumsal hayattaki yeni ilişki, tercih ve yönelimleri eleştirel bir yaklaşımla ele alır ve onları geçmişle irtibatlandırarak anlamlandırmaya çalışır. Bu yüzden toplumsal hayatta dolaşıma giren anlayış ve kabulleri benimsemesi ekseriyetle gecikmeli olur. Dengeyi esas alan yaklaşımında âniden vuku bulacak iyi ya da kötü her değişimden sakınır. Hayatın ritminde aşırı bir dalgalanma rahatsızlık verir. Bu yüzden hayata giren öğeler; eskiye şefkatle bakmadığı, maziden beslenmediği müddetçe onda daima bir şüphe uyandırır. Yeninin kendisine alan açabildiği ortamda, geleneği taklit etmenin faydasız olduğunu da görür. Yeni ancak geçmişle bağını kurarak “geleneğe yenilik halkaları ekle”yecekse kabul edilebilir. Onun düşüncesinde “yeni”, öteki” kavramında; “gelenek” ise “biz”de karşılık bulur. “Öteki” ve “biz”i akıl-kalp-estetik üçlemesinde buluşturur. Bu perspektif onun sadece sanatını değil hayatının tüm alanlarını kuşatır.

Yazılarında yer verdiği diğer bir husus ise Anadolu dışındaki iki coğrafyadır: Kafkaslar ve Balkanlar. 1990 öncesi başlayan yurtdışı seyahatlerinde Türklerin devlet ya da topluluk olarak varlıklarını sürdürdüğü coğrafyalara dair izlenimlerini buralarda kendisine söylenen “Bizi unutmayın...” ifadesinde somutlaştırır. Ona göre Türkiye sadece kendi halkına değil soydaşlarına karşı da sorumluluk taşımaktadır. Orta Asya’dan Avrupa içlerine değin uzanan Türkler; tarih, miras, kültür, tasa ve sevinçte

ortaklığı idrak etmeli ve siyasi sınırlara mahkûm olmadan birliktelik ruhunu yeşertmelidir.

Akengin'in kitabındaki iki yazıyla dönemin siyasi gelişmelerine eğilir. Bununla birlikte Yavuz Bülent Bakiler'le görüş ayrılığı yaşadığını ve zamanla bunun kişisel bir tartışmaya evrildiğini gösteren iki yazısı söz konusudur. Ancak bu dört yazı da dönemin politik, sosyal atmosferine dönük oluşları nedeniyle ortak bir kaygıda yoğunlaşır. Bu yazılarında Türkiye'de 2013-2015 arası "Kürt Açılımı" ya da "Çözüm Süreci" şeklinde ifade edilen ve terörü bitirmeye dönük yaklaşımların siyaset ve toplumda yoğun olarak tartışıldığı bir dönemi irdeler. *Bize Bir Şey Olmaz, Bu Bir Alarm Yazısıdır* ve *Hepiniz Buradasınız* yazıları bu döneme ilişkin yaklaşımlarını verir. İlk yazısında tarihten örnekler vererek sürecin "demokrasi" ve "özgürlük" adı altında etnik ayrıştırmanın körüklenmesine yol açacağı tehlikesine işaret eder. İkinci yazısında ise bölünmeyle sonuçlanacak bir yanıştan dönülmesine çağrı yapar. Ortak değer ve paydaları vurgulamak yerine "etnik ve yöresel farklılıkları öne çıkarıp köpürten" yönetici ve aydınlar farkında olmadan küresel emperyalizmin amacına hizmet etmektedir. Yavuz Bülent Bakiler'le tartışmaları da bu dönemin farklı yorumlanmasından kaynaklanır. Akengin, "Bir Semaverlik Muhabbet"ten aldığı *Bu da Bir Dostluğun Hazin Bitiştir*³⁵⁹ başlıklı yazısıyla ilişkili "Gece Yarısı Yazıları"nda *Yavuz Yavuz'a Karşı* başlıklı ikinci bir yazı yazar. İlk yazısında "açılım" toplantısına katılarak destekleyici figür izlenimi verdiği gerekçesiyle Bakiler'i eleştirir. Bu görüş ayrılığı önce kırıngınlığa zamanla öfke ve kişisel ithamlara yönelir. İkinci yazı ise Bakiler'in ilk yazıya tepkisinden sonra yazdığı, bir ek niteliğinde oldukça sert dille kaleme alınmış bir yazı olarak yerini alır.

"Gece Yarısı Yazıları" bir edebiyatçının özalde şiire ve romana genel manada sanata, aydına ve topluma bakışını ortaya koyduğu bir eser olarak öne çıkar. Kitapta bu öğelerde bir "denge" arayışı hâkimdir. Ancak millî meseleler söz konusu olduğunda dil, üslup ve yaklaşımın keskinleştiğini söylemek mümkündür.

³⁵⁹ Y. Akengin, *Bir Semaverlik Muhabbet*, s. 233-238.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

IV. ŞİİR VE ROMANLARINDA TEMA

4.1. ŞİİRLERİNDE TEMA

4.1.1. Aşk

Schopenhauer'in "türün dehası yahut koruyucu ruhu, üreme kabiliyeti"yle ilişkilendirdiği³⁶⁰, Fromm'un kişisel yaşamının sınırlarını aşıp bütünlüğe ulaşma³⁶¹ olarak tasvir ettiği aşk; Doğu ve Batı'da büyük ölçüde benzer yaklaşımlarla şiirleşir. Nitekim Arap şiir geleneğinin Kâbe etrafında vücut bulan aşk deyişlerinde şairlerin tutkularını "yalınlıkla ve ateşlilikle dile getirdi"ğini belirten Stendhal; "sevgilisine dokunmayı düşünmek yerine, ona güzel şeyler yazmaya" yönelen yapmacıklığın Mağripliler kanalıyla zamanla İspanya'ya yayılmasından yakındır.³⁶² Tomris Uyar da benzer bir yaklaşımla şiir geleneğimizde kavuşmanın değil "birbirinden ayrı kalmış soyut iki parçanın bütünleşmesi"nin dillendirilmesinden şikâyetçidir: "Bakarsınız, seven kalkar, uğruna çöllere düştüğü sevgiliyi karşısında cismiyle görüverdiğinde elinin tersiyle iter."³⁶³

Enis Batur'un da tespit ettiği üzere Doğu ve Batı'da vuslatı işleyen bir aşkla karşılaşmayız. "Mutlu aşkın anlatılmaya değer bir yanı" olmadığı, mutlu sonla biten aşk hikâyelerinin devamına rastlanmadığı gibi bunlar merak konusu da edilmez. Bu yüzden "mutlu aşkın bir yazılı tarihi yokken" kavuşmanın engellenmesi üzerine geniş bir şiir geleneği oluşmuştur.³⁶⁴

Akengin'in şiirlerine bu bağlamda yaklaştığımızda kavuşmaktan ziyade ayrılık durağında mağduriyetiyle oyalanan, talihsiz, kadercî, kimi zaman sitemkâr ama çoğunlukla mağdur ve mağlup bir âşık imgesiyle karşılaşırız. İlki Erzurum'da diğeri Sultandağı'nda olmak üzere iki aşk macerası yaşayan Akengin'in bu iki macerası da arzu etmediği şekilde, ayrılıkla neticelenir.

³⁶⁰ Arthur Schopenhauer, **Aşka ve Kadınlara Dair: Aşkın Metafizigi**, (Çev. Ahmet Aydoğan), Say Yay., (10. Baskı), İstanbul, 2018, s. 61-2.

³⁶¹ Erich Fromm, **Sevme Sanatı**, (Çev. Yurdanur Salman), Payel Yay., (10. Baskı), İstanbul, 1995, s. 18.

³⁶² Stendhal, **Aşk Üzerine**, (Çev. M. Mukadder Yakuboğlu), Mor Yay., Ankara, 1998, s. 138.

³⁶³ Tomris Uyar, "Aşk ve Seveda Üzerine Çeşitlemeler", **Cogito**, Sayı 4, Bahar 1995, s. 71.

³⁶⁴ Enis Batur, "Aşk Üzerine Marazî Bir Deneme Daha", **Cogito**, Sayı 4, Bahar 1995, s. 5-8.

İlk şiirlerinde bu ayrılıklar sevgili imajı etrafında kişisel aşk teminin işlenmesine imkân verir. Ayrılık sonrası bir aşğın ruh hâlinin yükünü taşıyan bu şiirler, onun kişisel macerasına yakın bir çizgide ilerler. Aşk yolculuğunda kendi haklılığını inşa etmeye giriştiği ilk şiir kitabı “İstesen”de aşka mâni unsurlar payını alırken âşık, yazgısıyla yüzleşme gücüne ulaşma arayışındadır. Aşk macerasının aynasına dönüşen bu şiirlerde ayrılık ve sonrası işlenir. Yaşanmış aşkın; insan ya da kader neticesinde ayrılıkla neticelenmesinin yazıklanmaları ağırlık kazanır. Buna karşın ayrılık öncesi mutlu dünyanın şiirleştirilmesiyle karşılaşamayız. Sevgili ile âşık arasında daima bir uzaklık söz konusudur ve âşık sevdiğine daima bu mesafeden seslenir.

1969’da yayımlanan ilk şiir kitabı “İstesen”; halden yakınan, sitemkâr, gerçeği kabullenmek istemeyen, yer yer beklenti içine giren ama öfkeyi de yedeğine almış çaresiz bir aşığı resmeder. 1968 Eylül’ünde Hisar’da yayımlanan ilk şiiri *Gelinlik*’te Erzurum’daki aşkından ayrılışını dış faktörlerle açıklamaya yönelirken ıstırabını kaderci bir yanılsama içinde dindirmeye çalışır:

Ben artık şarkılı dünyalara inanmıyorum
 Sen de inanma
 Sen de boyunbük alınyazına
 Yüreklere hep çocuk gibi ağlayamaz
 Çocukların sustuğu yerde kader konuşur
 Darılma yeminimize gelinlik
 O da büyümesini bilmeyen aşkın çocuğudur³⁶⁵

Bahsi geçen aşk ilişkisi Erzurum Eğitim Enstitüsü yıllarına aittir. Romantik düşleri gerçeğin aynasında dağılmış aşğın çaresizlik içinde, sevgiliyi yatıştıran söyleminin altında güçlü bir öfke vardır. Bu çaresizlik, yazgısına razı olmakla dindirilemeyince bahsettiğimiz sitemkâr ruh hali açığa çıkar.

Dost Mektupları’nda aşkının başkasıyla evlenmesine dostları; yazgı, vefasızlık, aşkın aldatıcılığı gibi teskin edici sözlerle yaklaşıp da âşık; kendisini hayali bir dünyada avutma peşindedir:

Unutmak için seni
 Yaşamak isterdim bir beşinci mevsimi
 Saçlarım kavak yellerine küskün gibi

³⁶⁵ Y. Akengin, “*Gelinlik*”, s. 23.

Tel tel dökülmekte şimdi
 Hiçlikler ülkesine arasıra
 Ya da beş kıtada esmemiş bir rüzgâra³⁶⁶

İnsanlarda kendinden geçme halleri bakımından *sarhoş*, *gizemci* ve *aşığı* eşitleyen Gasset'e göre üçü de kendi ayakları üzerinde yürümekten ziyade "başka birisi ya da başka bir şey tarafından taşındığını duyumsa" olarak yaşar: "Baudelaire, nerede yaşamayı yeğlediği sorusunu yanıtlarken, 'Neresi olursa, neresi olursa... yeter ki dünyanın dışında olsun!' demekle kendinden geçme durumunu açıklıyordu."³⁶⁷ Gasset'e göre âşık için dünyanın yerini sevgili alır. Sevgili âşığın dünyasını "yerinden oynatmış, onun yerine kendisi geçmiştir." *Dost Mektupları* şiiri bu bağlamda dünyasını sevdiğiyle eşitlemiş şairin düştüğü boşluğu imler. Şiirde "beşinci mevsim", "beş kıtada esmemiş rüzgâr" imgeleri, ayrılık sonrası yıkılan "dünya"nın boşluğunda arayışlar içinde bir ruhun çırpınışlarını resmeder.

Mekân yanında zamanda da kaçış kaçınılmazdır. Akengin'in 1970 öncesi şiirlerinin yer aldığı "İstesen"de şiirsel özne mazinin mesut aşk iklimine akarak hâli, hazin gerçeği değiştirmek ister. Devamlı bir "biz" vurgusu etrafında; yaşanmışlıklar, verilmiş sözler, ayrılığa neden olan "karakediler" ve bazen sevgiliye atfedilen vefasızlık üzerinde yoğunlaşır. Yer yer aldanmış sevgili imajına yönelmekle birlikte aşkta sadakatini gösteren, kavuşmayı umarken ayrılığın yükü altında ezilen âşık, sevdiğine öfke duymaktan kaçın(a)maz:

Sen beni ya anlamadın ya da sevmedin
 Karakedileri gördün de dolaşırken aramızda
 Öfkelenmedin, isyan etmedin, çekil demedin
 Aldanmış görünüp, aldattın biraz da³⁶⁸

Gît şiirini Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Allahısma marladık* şiirinden iki dizeye yer vererek açımlayan Akengin, aşk hüsrانlarını kaderci bir anlayışla yumuşatsa da kendi sadakatini yücelttikçe talihsizliğini kabullenemez. Şair için bu ayrılıkların övünülecek yanı ise aşkı deneyimlemiş olmasıdır. Aşkı yüceltirken kendi aşk macerasındaki Mecnunca, Keremce Ferhatça öze işaret eder:

Ben ne seraplar gördüm şu yamaçlarda
 Ne hüznler çöktü gözlerime mecnunca³⁶⁹

³⁶⁶ Y. Akengin, *İstesen*, s. 37-8.

³⁶⁷ Jose Ortega y Gasset, *Sevgi Üstüne*, (Çev. Yurdanur Sağlam), Yapı Kredi Yay., (9. Baskı), İstanbul, 2017, s. 52.

³⁶⁸ Y. Akengin, *İstesen*, s. 45.

³⁶⁹ Yahya Akengin, "Gemide", *Türk Edebiyatı*, Sayı 150, Nisan 1986, s. 34.

Ayrılığın, kopuşun başladığı anın dolayımalarında gezinmesi esasında aşkı yeniden inşa etme iştiağından gelir. Gasset'in ifadesiyle “ruhsal bir devinim içinde, bir nesneye doğru yönel”erek hiç durmadan sevdiğine doğru akış hali yaşar.³⁷⁰ Sevdiğinden ayrılmasına, sevdiğiyile arasındaki mekânsal uzaklığa rağmen Akengin'in ilk kitabından itibaren bu akış bir değer yitimine uğramadan şiirleşir.

Ocak 1970'de Emre dergisinde yayımlanan *Ak Sevda*, aşk duygusallığının yerine evlilik düşüncesinin, bir anlamda ussal olanın yeşertildiği bir şiirdir. Muhayyilenin büyük oranda Erzurum'da gezindiği bu şiirde önceki şiirleriyle uyumlu bir sitemkâr havadan sonra “Ama genciz” ifadesiyle kendi gerçeğine, kabullenişine döner:

Ama genciz...
Vitrinlerde kumaş arar gibi
Bir yâr ya da bir eş bulmak
Sonra kader deyip, uzak...
Çok uzaklarda sığınmak
Hayal dışı limanlara

Kar yağıyor Erzurum'da bizsiz yarınlara
Bir daha izlerimiz olmayacak
Öldü, dedim sen de söyle tutkumuzu soranlara³⁷¹

1971'de evliliği ve Ankara'ya taşınmasından sonra Akengin'in şiirlerinde aşk temi kendi aşk macerasını somutlamaktan nispeten uzaklaşır. Bu dönemdeki şiirlerinde benliğini saran aşk duygusunu yansıtıışına bakıldığında kendi macerasını açık etmeme gayreti görülür. Bunu açık ettiği örneklerden biri olarak *Allı Kızın Türküsü*'nde “çocuktum ben” diyerek çizdiği masum çocukluk dünyasından kendi aşk macerasına geldiğinde sükûtu tercih eder:

Şimdi dudaklarımdaki sessizliğin adı gurur
Aldırmazlık şarkılarını dinler gibiyim
Oysa susturulmuş bir orkestradır yüreğim
Bir boşansa allı kızın türküsünü söyler³⁷²

³⁷⁰ J. O. y Gasset, *Sevgi Üstüne*, s. 11.

³⁷¹ Yahya Akengin, “Ak Sevda”, *Emre*, Sayı 69, Ocak 1970, s. 9.

³⁷² Yahya Akengin, “Allı Kızın Türküsü”, *Hisar*, Sayı 77, Mayıs 1970, s. 17.

*Olmadı*³⁷³ şiirinde “*Sevip sevip ayrılan bir ben miydim sanki*” diyerek kişisel macerasını açık etse de 1970-1980 arası dönemde soyut bir aşk terennümüne yönelir. Akengin’in şiiri, 1970’lerin ilk yarısında şehir bunalımı ve yalnızlıktan; ikinci yarısında ise daha ziyade dönemin kaosundan beslenir. Darbe öncesi kaotik ortamda yazdığı şiirlerinde keskin bir ideolojik tavır alıştan bahsedemesek de dönemin karışıklıklarından bunalmış, kaos yaratma ve devleti yıpratma çabalarına cephe almış bir şairle karşılaşırız. 1980 sonrası askeri darbeyle birçok mecrada olduğu gibi şiirde de bir apolitikleşme sürecine girilirken Akengin’in şiirinde de ferdî duyarlılıklara yeniden yönelim görülür. Bu noktada uzak geçmişe evrilen aşk izleği 1970 öncesinden izler taşır:

Sesini duymadığım şehirler bir uçurum³⁷⁴

Büyük sevgilerin küçük şehirde yaşadığını

Hatırlatır garda bir çift yaşlı göz³⁷⁵

Gasset’e göre sevgi/aşk “Duyarlı ruhun üzerinde sonsuza dek sürecek, aşya benzer bir iz bırakır.”³⁷⁶ Kişisel aşk macerasını halk ve divan şiiri unsurlarıyla zenginleştiren Akengin, soyut bir sevgili imajı etrafında dolanırken aşk macerası daima kendisini hissettirir. Mecnun, Ferhat, Kerem ya da Köroğlu’nun şiirinde yer edinişi dahi aşkın yozlaştığı şimdiden bir kaçış olanağı sunması yanında kendi aşk macerasını yücelten bir tercihtir. Nitekim 2002’de Türk Edebiyatı dergisinde yayımlanan *Yıllar, Mesafeler ve Aşk* şiirinde; aşkın benliğinde ve şair duyarlılığında canlılığını hâlâ koruduğu görülür:

İçimde onun için kurduğum köşke

Dokunmadı ömrümün hiçbir fırtınası

Madem ki yıllar ve mesafeler eğiliyor aşka

Başlasın yeniden fırtınalar bir bir³⁷⁷

Schopenhauer, insanın “kendisinde eksik ve noksan gördüğü şeyi sev”me temayülünde olduğunu belirtir.³⁷⁸ Esas itibarıyla insanın varoluşsal bölünmüşlüğüne üstesinden gelme çabası olarak aşk, Akengin’in yaşamında akâmete uğrasa da şiirinde ayrılık temi ana damar olarak varlığını korur. Aşk teminin dışındaki diğer duraklar

³⁷³ Yahya Akengin, “Olmadı”, *Hisar*, Sayı 83, Kasım 1970, s. 21.

³⁷⁴ Yahya Akengin, “Ömrün Kenarında”, *Türk Edebiyatı*, Sayı 96, Ekim 1981, s. 13.

³⁷⁵ Y. Akengin, *Saatler ve Çehreler*, s.21.

³⁷⁶ J. O. y Gasset, *Sevgi Üstüne*, s. 25.

³⁷⁷ Y. Akengin, “*Yıllar, Mesafeler ve Aşk*”, s. 20.

³⁷⁸ A. Schopenhauer, *Aşka ve Kadınlara Dair: Aşkın Metafiziği*, s. 56.

daima aşk durağından gelmiş bir benin ruh halinden beslenir. Tabiat, tarih, mekân ve zaman; aşk macerası yarım kalan, yalnızlığa ve hüzne teşne bir ruhla bütünleşir. Bu yüzden ulaşılması imkânsız aşk imgesi etrafındaki melankolik duygulanımlar Akengin’in şiirinin ana izleğini oluşturacaktır. Nitekim son dönem şiirlerinden olan ve 2016’da Türk Edebiyatı’nda yayımlanan *Şiir Yârimdir*’de vuslattan kaçınışını aynı zamanda beşeri aşk ilişkileri ile ilişkilendirdiğimizde ayrılıktan beslenen bir şiir estetiği ve yaşam felsefesinin varlığını koruduğunu görürüz:

Aynı şarkıyı söyleriz uzaklardan,
 “Ne o bensiz edebilir, ne temelli gidebilir”
 Ne o yanaşır vuslata ne de ben,
 Korkarız ki ilhamlar tükenir³⁷⁹

Akengin, şiirinde aşk temini “kavuşamama”nın trajedisi üzerine inşa eder. Bu tavır; geleneğin aşk anlayışıyla örtüşmesi yanında kendi aşk macerasıyla da uyumludur.

4.1.2. Gurbet

1946’da Bayburt’un Güçlü köyünde doğan Akengin’in çocukluğu; gurbete mevsimlik işçi olarak gidip gelen köylülerin hikâyelerini dinleyerek geçer. Köyün daracık evreninden bu yolla çıkan, gurbetteki güçlüklerden bihaber “büyük kentli şarkılar”la büyüyen Yahya, şehrin güçlüklerinden arındırılmış bu güzellemelerin büyüüne kapılır. Ailesinin gurbetle ilişkisi ise dâima yerini korumuştur:

İki yaşımdan itibaren olanları hatırlıyorum. Babam gurbete çalışmaya gitmişti.
 Onu paltosuyla evden çıkışını hatırlıyorum. Babamla ilgili hatırladığım ilk sahnelerden biri budur. Sonradan öğrendim ki 1948 yılıymış. İki yaşımıydım.³⁸⁰

Yahya için gurbet; güçlükleri aşma, daha iyi imkânlarla temas kurma, ekonomik kazanımlara ulaşma, köyün yeknesaklığından kurtulma olanağıdır. Ancak o bir çocuktur ve bu yaşlardaki hayalleri aile büyüklerinin, sevdiklerinin beklentilerinden beslenir. Bu noktada annenin istenci çocuğun hedefi olur. Annesi Rukiye Hanım, amcası İskender Saraç gibi oğlunun da öğretmen olmasını düşlemektedir. Köylerinde okul olmadığı için annesinin köyü Bayrampaşa’ya giden

³⁷⁹ Y. Akengin, “*Şiir Yârimdir*”, s. 6.

³⁸⁰ (Ags.)

Yahya, henüz yedi yaşındayken gurbet yolculuğuna başlamış olur. Annesinin köyünde başlayan bu yolculuğu Bayburt'tan sonra sırasıyla Erzurum, Zonguldak-Eflani, Afyon-Sultandağı'nı takip eder ve Ankara en uzun durak olur.

Türkiye'de 1950 sonrası taşradan şehre göçün ivme kazanması beraberinde birçok sosyal değişimleri getirmiştir. Modernleşme sürecini merkez ve taşra açısından irdeleyen Arğın, cumhuriyetle birlikte taşranın “artık sadece yoksulluğun değil, aynı zamanda yoksunluğun da yurdu haline geldi”ğini belirtir. Yoksulluğa yoksunluğun eklenmesi ise merkezin taşrayı “kendisine benzetme tutkusu”nu besler:

Modernleşmeci Cumhuriyet, öncelikle bu hiyerarşik mekân örgütlenmesini düzleştirerek taşrayı merkezden gelen rüzgârlara daha açık hale getirdi ve süreç içinde taşranın bu yarı-uhrevi ‘memnuniyet’ halini aşındırıp bunun yerine tam anlamıyla dünyevi nitelik taşıyan bir ‘mahcubiyet’ hissini geçirdi³⁸¹

Merkezin cezbediciliği karşısında aşınan taşra; yoksulluğun kırbacında yoksunluğu aşma çabasına giriştikçe kendi dingin dünyasından uzaklaşır. 1950'lerden itibaren köyden kasabaya, kasabadan ile, ilden büyük şehre katlanarak devam eden göç dalgası; bu yoksulluk ve yoksunluğu giderme arayışıdır. Akengin bir işçi olarak değil fakat okuma hayaliyle bu kervana katılırken Erzurum'daki öğrencilik yıllarında buna şair olma tutkusunu da ekleyen bir gençtir. Muhafazakâr çevrede büyüyen Akengin için beklentileri göz ardı etmesini ummak gerçekçi olmamakla birlikte içten gelen bir şairlik tutkusundan söz edilebilir. Erzurum'da filizlenen şairlik hevesi ve şiirle irtibatını Afyon-Sultandağı'ndaki dört yıllık öğretmenliğinde güçlendirışı, Hisar'la bağlantıya geçışı, ilk şiir kitabı “İstesene”i kendi imkânlarıyla çıkarışı bilinçli bir seçimin önemli işaretleridir.

1971'de Ankara'ya taşınmasına kadar gelişen bu sürece baktığımızda, Bayburt'tan çıkan Akengin için gurbet; bir başarı hikâyesi yazıp düşlerini gerçekleştireceği, yoksulluk ve yoksunluğun aşılabacağı bir imgedir. Bu tür bir emeli sunma imkânından yoksun olan sıla karşısında gurbet onun yegâne düş yatağıdır.

1971'de Ankara'ya taşınmasına kadar geçen dönemde yukarıda bahsettiğimiz düşün etkisiyle şiirinde gurbete yönelik bir eleştiri belirmez. Hayal kırıklıklarının yerine yenisini ikame etme şansı veren ve onu tekrar mücadeleye sevk eden gençlik dönemi, gurbetten yana yakınmaya imkân vermez. Gurbet, başta aşk hüsrânları olmak

³⁸¹ Şükrü Arğın, **Taşraya Bakmak**, (Der. Tanıl Bora), İletişim Yay., İstanbul, 2005. s. 276-7.

üzere mağlubiyetler tattırsa da üst zevk ve elemelerin mekânı olarak sanatkâr duyarlılığının evi haline gelir.

Akengin’de gurbetten şikâyet, evlenip Ankara’ya taşındığı 1971’den sonraki süreçte başlar. Hisar’ın ve nişanlısının bulunduğu bu şehre daha önce kısa sürelerle gelmiştir. Bu ziyaretlerin etkisinde yazdığı “İstesen”deki *Delikanlı* şiiri gurbetle arasındaki sorunlu ilişkinin ilk işaretidir. Çocukluğunun düşü şehirle karşılaşması onda daha önce duymadığı bir yalnızlık hissi uyandırmıştır. Ankara daha önce yaşadığı taşra atmosferinden oldukça farklıdır ve şehrin kalabalığında yalnızlık duygusu içindedir. Bu ilk izlenim gerçeğe dönüşür ve ikinci kitabı “Akşamla Gelen”de yer alan Ankara’ya taşındıktan sonra yazdığı şiirlerde şehri ve yaşam pratiğini yadsıyan bir duyarlılık kabırır.

Metropol ve taşranın dünyasına değinen Simmel, taşradaki “duygulara ve duygusal ilişkilere dayalı ruhsal hayatın tersine metropoldeki hayatın düşünsel” olduğuna işaret eder. Simmel’e göre insanların birbirini tanıdığı, “dışsal temaslara içsel tepkiler”in verildiği kasaba karşısında büyük bir kitleye maruz kalan şehirli, “güvensizlik” duygusunun etkisiyle taşralının soğuk bulduğu “ihtiyat”lı tavra yönelir.³⁸² Nitekim Rousseau’nun insanların “birbirlerinin ruhuna kolayca nüfuz etti”ği ilişkilerin mazide kalmasından ve yerine ikâme edilen yapmacılıktan duyduğu rahatsızlık,³⁸³ Akengin’in şiiriyle de örtüşür. 1975’te Hisar’da yayımlanan *Çağırır Uzaklar* şiiri şehirle bir ahenk yakalayamamış bir benin bunalımlı hâlini yansıtır:

Orda alevdendir gecelerin yüreği
Burda insanların buzdan..
Fazla gelir bu caddelere dalgınlığım
Dağ yolları taşır ancak düşlerimi³⁸⁴

Akengin’in bu dönemde yaşadığı Etlik, taşradan göç eden insanların şehre tutunma, eklemlenme çabasında olduğu Ankara’nın kenar semtlerinden biridir. Bu kaygılar, mekânsal yakınlığa karşın şehir kültür ve konforu karşısında psişik uzaklık doğurur. Nurdan Gürbilek’in tespitiyle bu, merkezde yaşanan taşra sıkıntısıdır:

Taşra sıkıntısı, adını verelim buna; taşra sözcüğüne yalnızca mekâna ilişkin bir anlam yüklemeyen, yalnızca köyü ya da kasabayı kastetmeden; onları da, ama onların

³⁸² G. Simmel, *Bireysellik ve Kültür*, s. 318-322.

³⁸³ Jean Jacques Rousseau, *İlimler ve Sanatlar Hakkında Nutuk I*, (Çev. Sabahattin Eyüboğlu), Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1989, s. 15-6.

³⁸⁴ Y. Akengin, “*Çağırır Uzaklar*”, s. 17.

ötesinde, şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi; bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimini, böyle yaşanmış hayatları ifade etmek için³⁸⁵

Gürbilek, “Yakın Taşra”³⁸⁶ makalesinde ise taşra sıkıntısını “merkezden yayılan güçlü ışığın sırf daha güçlü diye bir anda sönükleştirdiği her şeyi, ışığın hem cezbedip hem imkânsız bıraktığı, kendi gözümüzde bile köhne ve yavan kılınmış yanımızı, kendi imkânsız taraflarımızı da” açığa çıkaran bir duygu olarak açılar. Bu yaklaşım Akengin’in yaşadığı Etlik semtinin psikolojisiyle uyumlu gözükmektedir. 1975’te Hisar’da yayımlanan *Göç* şiiri bu psişik hâli açık eder:

Kör bir geçim uğruna bu ayrılıklar,

Bir dost bulamadan çöken akşam³⁸⁷

İlk kitabı “İstesen”de aşkından yoksunluğun tortusu olan yalnızlık Ankara tecrübesi sonrası, “Akşamla Gelen”le birlikte, gurbet olgusuyla da ilişkilendirilecektir. Daha önce yoksulluk ve yoksunluğun çaresi addedilen gurbet; sılanın doğallık ve içtenliğinden uzak, kasvetli bir imaja bürünecektir:

Düşman değil, gurbet almış elimizden³⁸⁸

Bu aşamadan sonra Akengin; şehirli ihtiyatlılığının duygulardan ziyade mantığa yaslı ilişkiler ağı karşısında yaşadığı aldanmışlık duygusu içinde şehir ve insanına dönük eleştirel bir bakış sergiler. 1970’lerin kaotik ortamı da buna eklendiğinde gurbet onda tutsaklık duygusunu berkitir.

Çobanlı çileli hasretli dağlar,

Meğer bu şehirden daha güzelmış³⁸⁹

Bu dönem şiirlerinde tabiata yönelişi gurbetin dayatmalarından kaçış anlamına gelir. Sılanın tabiatına, yozlaşmamış insanî ilişkilerine yönelişi gurbette ruhunu dindirememesinden kaynaklanır. Başlangıçta gurbetle kurduğu ilişki düşünüldüğünde bu tür bir değişimi salt Ankara’ya ve 1970’lerin kaosuyla hamletmek Akengin’in kendi macerasını göz ardı etmek olur. Bahsettiğimiz dönem gençliğin düşselliğinden uzak, gerek özel yaşamı gerekse sanatında gerçeklerle yüzleştiği 30’lu yaşlardır. Hayal ile hakikat arasındaki mesafenin açıldığını görmüş olmak onu gurbete karşı acımasız bir dil kullanmaya sevk etmiştir.

³⁸⁵ Nurdan Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, Metis Yay., İstanbul, 1995, s. 50.

³⁸⁶ Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, Metis Yay., (4. Baskı), İstanbul, 2012, s 135-140.

³⁸⁷ Yahya Akengin, “Göç”, *Hisar*, Sayı 135 (210), Mart 1975, s. 33.

³⁸⁸ Y. Akengin, “Göç”, s. 33.

³⁸⁹ Y. Akengin, “Çöpçüler Ateş Yakmış”, s. 16.

Türkiye’de 24 Ocak 1980 kararları sonrası serbest piyasa ekonomisine geçişle ülkede taşradan merkeze göçte yeni bir hareketlilik yaşanır. Akengin, 1986’da yayımlanan “Ötelerden” kitabındaki *Sanayi Mahallesi* şiirinde taşradan göçü romantik bir atmosferde, şehri bir basamak olarak çizer. Gençlik dönemi bakışını anımsatan bu duyuşta kendisinin değil göçle beliren toplumdaki umudun resmedilmesi dikkate değerdir:

Yüzlerce dağdan, binlerce ferhad’ın kazması elde,
Gelip gelip kurduk sanayi mahallesini
Sevda mektubumuzdur hayata ve İstanbul’a,
Sokakları satırlarımız, konduları imzamız.
Değme çeşmelere kanmaz, şirindir alınyazımız³⁹⁰

Gurbetçilerin dünyasına yöneldiği bu şiirinde gurbet yolculuğunun başında taşıdığı umudu, başarma azmini onlarda görmüştür.³⁹¹ Oysa o, gurbetteki kazanım ve kayıplarını ölçüye vurdukça kaybın yarattığı hüznle yüzleşmektedir.

Akengin’in şiirinde 1970’lerde öne çıkan gurbet izleği, 1980’lerde kısmen devam ederken 2001’de yayımlanan “Eylül Kuşatması” kitabıyla 1970’lerdeki yoğunluğuna döner:

Ay bir sıladır arı duru sevdalarımızın kaldığı,
Uzak düştük bu şehirde, bu devirde biz,
Dalıp gitmişsem çehresine bir güzelin,
özlemindendir.
Al götür beni ay, bozkırda yanan ateş bizdendir³⁹²

2001’den sonraki şiirlerinde gurbet teminin tavsamasında üç etken görülür. Bunlardan ilki otuz yılı aşkın bir süredir Ankara’da yaşıyor oluşun getirdiği kısmî aidiyet duygusu; bir diğer etken şiirinde milliyetçi, toplumsal, kültürel bir söyleme yönelmesi; sonuncusu ama üzerinde durulmaya değer bir nokta ise taşranın eski masalsı dünyasını yitirmesidir.

³⁹⁰ Y. Akengin, *Ötelerden*, s. 30-3.

³⁹¹ Bunun daha açık dillendirildiği “Yaralı Dağlar” romanında İstanbul’da üniversite okuyan Şeref, köylerinde yaşanan kavga nedeniyle İstanbul’a taşınma kararı alan ailesi için bir gecekondu inşa etmeye başlar. İnşaat sürecinde yaşadıkları onu sıılan sıcak iklimine götürür ve bu duygudan güç alır: “Gecekondusunu tamamlayıp da çoluk çocuğuyla bit barıca kavuşan babaların yüzündeki tarifi zor ifadeler, küçücük evin yapılış macerasını büyüklerle birlikte yaşayan çocukların o çatı altına girdikten sonra etraflarına yaydıkları sevinç dalgaları, delikanlı yüreği hem yaralı hem sevdalı Şerefi hayat ve insanlar üzerine derin düşüncelere sevk etmeye başladı. Kendi eseri olan küçük evi tamamladığı gün yaşadığı duygular ise, o çocuklarınkinden farklı olmamıştı. Artık yanında ezik düşebileceği vehmine kapılarak yaz boyu mektup yazmadığı, döndükten sonra da arayıp sormadığı sevgilisini yeni bir hüviyetin çerçevesine taşımaya başlamıştı.” Bakınız: Y. Akengin, *Yaralı Dağlar*, s. 35.

³⁹² Y. Akengin, *Eylül Kuşatması*, s. 39.

Oktay; “sağın yükseldiği 1980 sonrası Türkiye’inde zenginlik, statü kazanımı ve ün gibi değerlerin öne çıktığını” belirtirken özellikle 1990’larda özel televizyonların devreye girmesi ve toplumda hazcılık ideolojisinin yaygınlaşmasıyla “sanatçıyla çalışan kesimler arasında duygudaşlık bağı”nın koptuğunu belirtir.³⁹³ Şükrü Argın’a göre de Türkiye’de “taşra, bizatihi kendisi kopya olan bir merkezin kopyası”³⁹⁴ haline dönüşmüştür. Tanıl Bora ise “benzeştirici, aynılaştırıcı” sürecin muhatabı haline gelen taşranın mahremini yitirdiği görüşündedir:

Eski söyleyişte -erken Cumhuriyet zamanında, hatta ‘60’lara kadar- taşralar denirdi. Topyekûn bir taşradan öte, kendine mahsus ayrı dünyalar ifade eden yerlerin varlığını imler, taşralar sözcüğü. Bugünse, kapitalizmin globalleşmenin süratiyle coşan ‘düzleyici’ etkisi, taşraları standardize ediyor giderek³⁹⁵

Akengin’in 2000 sonrası şiirlerinde gurbet temasını geri plana itmesinde yukarıda işaret edilen gurbet ile sılanın birbirinin kopyası haline gelmesi de etkili olur. Akengin için bir dönem gurbetten kaçışın, şikâyetin gerekçesi kılınan sıra; eski masalsı dünyasını, asudeliğini, özgüllüğünü ve safiyetini yitirmiştir. Bununla birlikte Akengin’in yaşamı düşünüldüğünde gurbette geçirilen uzunca bir süre; kişilik, ilgi, merak ve öncelikleri belirler hale gelmekte ve gurbette olduğu duygusu gittikçe etkisini yitirmektedir. Bu bağlamda başlangıçta bir umut imgesi olarak beliren gurbet, zamanla kendisini gösteren dayatma, yalnızlaştırma ve hayal kırıklıklarına rağmen yaşamın bizzat kendisi, kabulleniş ve hayat mücadelesinin uzamı olmuştur.

4.1.3. Sıla

Akengin’in Erzurum’la başlayıp, Eflani, Sultandağı’nda devam eden ve Ankara’da karar kılınan gurbet yolculuğu takip edildiğinde sıra özleminin Ankara’da öne çıktığını belirtmiştik. Henüz ilçe olabilmiş, 5-6 bin nüfuslu Sultandağı gibi küçük bir taşra ilçesinden başkente gelmek; yeni düzene, yaşam şekline, ilişkilerin yürütülme biçimine alışmak Akengin için oldukça yıpratıcı olmuştur. Bu sürecin onda ciddi yarılmalara yol açtığı, vicdanın değil aklın önderliğinde yürüyen şehir pratiklerini içselleştirmekte zorlandığı görülür. Taşranın kısa sürede kurulabilen samimiyetine,

³⁹³ Ahmet Oktay, **Metropol ve İmgelem**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2002, s. 18-19.

³⁹⁴ Ş. Argın, **Taşraya Bakmak**, s. 285.

³⁹⁵ Tanıl Bora, **Taşraya Bakmak**, (Der. Tanıl Bora), İletişim Yay., İstanbul, 2005, s. 46.

telaşsız tınısına karşın başkentin soğuk, mesafeli ve kaotik atmosferi sıcak ilişkiler için bir duvar oluşturur. Bu dönemin psikolojisini içeren “Akşamla Gelen” kitabında şehrin gerçeğinden akşamın sessizliğine sığındığını söyleyebiliriz. Bu aynı zamanda modern ilişkiler ağını içten bulmadığı için ona katılmaktan sakınan bir benin düştüğü boşluğu onarma çabasıdır.

Erich Fromm, modern insanın şimdiden ziyade “geçmişte” ya da “gelecekte” yaşadığını belirtirken çocukluk dönemini anımsaması ya da gelecek için mutluluk planları kurmasını çağın yol açtığı romantik yönelimler olarak ifade eder.³⁹⁶ Akengin’in yüzünü gittikçe sılaya çevirişi, 1970’lerin başkentinde daha önce tecrübe etmediği bir yaşam şekline maruz kalmanın verdiği rahatsızlıktan kaynaklanır. Bu dönem şiirlerinden *Taşralı Kız*, *Çocuk*, *Bir Şehitten Gelen Ses*, *Bar Başlarken*’de çocukluğuna, sılanın değerlerine yönelir. Bununla birlikte çocukluğa yönelim 1970-1980 arasında belirgin bir ivme kazanır. *Çocuk* şiirinde düşlerini daima sılanın ötesinde kurduğu günlerine düş kırıklığı içinde uzanır.

Gün gün anarım seni çocuk
Yıldönümü değil, saat dönümlerini kutlarım...
Neylersin, renginde durmadı hiçbir ufuk.
Herşey mısralar gibi kaldı yarım³⁹⁷

Yenilgi ve yarım kalmışlığın hüznü; bulunduğu yeri ve zamanı yadsımayı kaçınılmaz kılar. “Akşamla Gelen” kitabının son şiiri *Çağdışı*, modern çağla temasta yaşadığı bu uyumsuzluğun trajik yanına işaret edecektir:

Biraz çocukluğumuz, biraz gençliğimiz
Neden böyle çağdışı oldular³⁹⁸

Ancak 1970’lerin kargaşasının uzağında, iç dünyasında, fikri muhasebelerle meşgul Akengin’i başkentin kaosu kendi haline bırakmaz. Tehditler alır ve ailesiyle yürütmeye çalıştığı işletme bombalanır. Tırmanan bu anarşi ortamında bir dinginlik arayışı içinde olsa da anarşi 1980’e değin sokağa egemen olacaktır.

Ahmet Oktay, kendisini kaos ortamında bulan, güven bunalımına düşen bu dönem kent aydınının; reel-politiği reddetmeyi ya da siyasetin uzağına çekilmeyi seçmekle kalakaldığını belirtir. Oktay, bu dönem resim ve şiir verimlerinde ise siyasetin uzağına çekilme, “doğaya ve kır yaşamına” yönelme tespit eder:

³⁹⁶ E. Fromm, *Sevme Sanatı*, s. 96.

³⁹⁷ Y. Akengin, *Akşamla Gelen*, s. 38-9.

³⁹⁸ Y. Akengin, “Çağdışı”, s. 22.

Şiir ve resim alanında peyzaj'a ve bir tür pastoral'e çekilme eğiliminin, doğrudan doğruya siyasal/toplumsal olaylardan kaynaklandığını sanıyorum. Söylemek bile gereksiz: İki sanat dalında da doğaya ve kır yaşamına ilişkin betimlemelere yeni rastlanmıyor. Ama bu öğelerin abartılması, dahası kırın kurtarıcı niteliğiyle vurgulanması, Türkiye'de şiddet olaylarının doğumuna bağlı³⁹⁹

Akengin'in başlangıçta yadırgadığı ama gittikçe kaosa bulanık şehrin bunaltıcılığından kaçmak, düşsel de olsa bir dinginlik yakalamak için sılaya yönelmek tanıdık bir yolculuktur. 1977'de yayımladığı “Çağ Sürgünü” kitabında dönemin kargaşasına gizli bir öfke duymakla birlikte çocukluğuna, sılanın düşsel, pastoral dünyasına yönelir. Bir dönem hayalleri için ufku daraltan, yeknesak, yoksul ve yoksun sıla, artık dinginlik bulduğu düşsel bir dünyaya dönüşür.

1976'da yazdığı *Annem* şiirindeki “gülmek”, “barışmak”, “sabır”, “özlem”, “huzur” ve “dönüş” sözcükleri dönemin kaosundan yorulmuş bir benin sılada/annede kendisini dindirme çabasıdır. Bu dönem şiirlerinde bir tabiat unsuru olarak “yıldız” gurbete değil sılaya ait bir imaj olarak belirir:

Çağrılar alırım uzaklarından bu şehrin
Yıldızlar gözeder eski bir yazdan
(...)
Fazla gelir bu caddelere dalgınlığım
Dağ yolları taşır ancak düşlerimi⁴⁰⁰

Akengin'in bu dönem şiirlerinde tabiata ve zamana ait unsurlar ekseriyetle sılaya dönüktür. Sılada çocukluğunda bütünleştiği bu tabiat şimdi, kaostan kaçmak isteyen şairi sarmalar. Çocukken gurbeti düşlerinin yatağı gören şair, şimdi gurbette sılayı düşleyerek huzur aramaktadır. Bu düşsel yolculuğa eşlik eden sıla; tabiat ve unsurlarıyla bütünleşik bir karakter arz eder. Modern hayatın ve kaosun eve tıktığı, ideolojisini dayattığı bir dönemde sılanın bakir coğrafyasında özgürce dolaşır. Şiirsel öznenin arayışı; gurbetteki huzursuzluğuna ve dış dünyanın tutsaklığına karşı içsel bir özgürlük alanı inşa etmektir. Yozlaşmış, kaosa bulanmış modern şehir yaşamı karşısında özünü yitirmemiş sıla, onun için her tür kötülükten yalıtılmış dingin bir dünyadır:

Yorulur da yumarım ki gözlerimi köydeyim⁴⁰¹

³⁹⁹ A. Oktay, *Metropol ve İmgelem*, s. 130-1.

⁴⁰⁰ Y. Akengin, “Çağırır Uzaklar”, s. 17.

⁴⁰¹ Y. Akengin, *Ötelerden*, s. 30.

Bu rüzgârı tanıyorum bir yerlerden
Doruklarında şarkı söylediği dağların
Uğultusu yüreğimde⁴⁰²

Akengin, sılayı sadece bireysel macera açısından değil tarihsel miras ve taşıdığı değerler yönüyle de işler. Bu şiirlerde “millî öz”ün, “biz”in, “bütün”ün ayrılmaz bir parçası olarak sılayı yüceltir. İlk kitabı “İstesen”in lirik atmosferini dağıtan sosyal temalı tek şiiri addedilebilecek *Çoruh Destanı*’yla başlayan bu süreç sonraki kitaplarında *Bir Şehitten Gelen Ses*, *Bar Başlarken*, *Çoruh Nehrine Şiir*, *Şehit Türkoğlu* ve *Bayburt* şiirleriyle devam eder:

Kaderimdir aktığım topraklara ortak
Ben ulu bir ülkede coşan ruh
Bir yerde Sakarya, bir yerde Kızılırmak
Ötelerde Dicle, Fırat, Bayburt’ta Çoruh
Bensiz tarihlerin sayfaları çorak⁴⁰³

Çeşmelerinden duası dökülürdü ermişlerin,
Dilinden Dedem Korkut’un çağrıları...
Hicranları Zihni’den beri derin
Sılamdır ve ordan bir selam gibi gelir,
Kalbimin en eski ağrıları⁴⁰⁴

Millî duyarlılıkları öne çıkardığı bu şiirlerde tarihsel miras vurgusu belirgindir. Millî kimlik inşasında bugünün insanından istenen, mazinin değerlerini hareket noktası seçmesidir. Ancak şiirinde sılanın tabiat, kültür unsurları yanında “hal”deki, yaşayan toplumsal yapısını göremeyiz. Bunda sıladan uzakta kalışın gözlem ve duyusu güçleştirmesinin neden olabileceğini hesaba katmakla birlikte onun toplumsal hayatın içinden canlı panoramalara şiirlerinde yer vermekten kaçınmasının da etkili olduğunu söylemeliyiz. Bununla birlikte Türkiye’de göç, kentleşme, ulaşım ve haberleşmedeki değişimler nedeniyle sıra mit olmaktan çıkıp yitip bir mekâna dönüşmüştür. Bu yüzden çocukluk ve ilk gençlik günleri etrafında gezinen sıra imgesi zamanla tarihsel öğeleriyle karşımıza çıkacaktır. Sılayı bir kaçış imkânı gördüğü örneklerdeki durağanlığa kıyasla sıladaki ruhu vatan coğrafyasına yaydığı şiirlerde devingenlik göze çarpar. Esasında onun şiirine hareketlilik kazandıran, kendi dışına çıktığı, kimlik

⁴⁰² Y. Akengin, *Eylül Kuşatması*, s. 43.

⁴⁰³ Y. Akengin, *İstesen*, s. 15.

⁴⁰⁴ Y. Akengin, *Sözümüz Var*, s. 69., Akengin, *Bayburt* şiirini Bayburt’un 1989’da il olması dolayısıyla kaleme alır.

inşa etme çabasına yöneldiği şiirleridir. Bu sayede sıra; lirik, pastoral tınısı yanında epik bir atmosferle de tebarüz eder.

4.1.4. Modernleşme

Fransız Devrimi sonrası Avrupa’da liberallerin karşısında yeni bir güç belirir: muhafazakârlık. Beneton, gelenekten yoksun liberallerle tarihin mirasına saygıyı önceleyen muhafazakârların mücadelesinin 19. yüzyılda “bireyci devrim ve sanayi devrim”iyle derinleştiğini belirtir.⁴⁰⁵ Muhafazakârlara göre kapitalizmin palazlanması geleneksel toplumun bütün norm, uygulama ve kurumlarını aşındırırken kentleşme ve sonuçları yerleşik düzeni altüst etmektedir. Muhafazakâr bilinci harekete geçiren ise “doğanın modeli”ne uygun bir toplumsal yaşamı korumaktır.

Batı’da bu gelişmelere kıyasla bizde modernleşme süreci, başlangıçta askeri ve teknik geriliği aşma güdüsüyle harekete geçerken modernleşme olgusunun toplumsal hayatın bünyesinde de kimi değişiklikleri zorunlu kılacağı gerçeğinden uzak bir anlayışta ilerler. “Kemâl’den Hâmid’e kadar bütün, bu devir, yeniyi istiyor, fakat maziye bağlı ve hayran”dır.⁴⁰⁶ Berkes’in de belirttiği üzere ilerleme ve değişimin itici güç olduğu Batı modernleşmesi karşısında toplumsal ve ekonomik bir devrimle yüzleşmemiş, dinamikleri geleneğe yaslı Osmanlı, “endüstrileşmenin toplum denen şeyin yapısıyla yapışık bir ilgisi olduğu”nu kabullenmekte zorlanmıştır. Ancak Tanzimat Dönemi’yle birlikte modernleşme, toplumsal hayatla irtibatı cihetinden tartışılır hale gelecektir. İmparatorluğu çöküşten kurtaramayan modernleşme macerasının “taklitçilik”le özdeşleştirildiği tarihsel süreç, cumhuriyetle birlikte Gökalp’in yaklaşımıyla millî kimliği önceleyen bir modernleşme çabasını aralar. Berkes’e göre “hars ile medeniyet arasında bıçak-kesimi bir ayrım varsa, orada modernleşme”den söz edilemediği gibi aksine sonuçları halk-aydın makasını açacaktır.⁴⁰⁷ Ortaylı’ya göre de Batılılaşma serüveni, “hayatın bütün kompartımanlarındaki değişme”yle arzu edilen modernleşmenin sağlayacağını göstermiştir.⁴⁰⁸

⁴⁰⁵ Philippe Beneton, **Muhafazakârlık**, (Çev. Cüneyt Akalın), İletişim Yay., İstanbul, 1991.

⁴⁰⁶ Abdülbaki Gölpınarlı, **Divan Edebiyatı Beyanındadır**, Marmara Kitapevi, İstanbul, 1945, s. 111-5.

⁴⁰⁷ Niyazi Berkes, **Türk Düşününde Batı Sorunu**, YKY, (2. Baskı), İstanbul, 2016.

⁴⁰⁸ İlber Ortaylı, **Avrupa ve Biz**, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul, (16. Baskı), İstanbul, 2019, s. 29-30.

Ancak Türkiye’de muhafazakâr bilinç; manevi çözülme ve toplumsal yozlaşmaya yol açacağı saikiyla modernleşmenin “yıkıcı”lığını öteden beri belli çözümlemelerle onarmak ister. Mehmet Akif’in teknik yanını hoş gördüğü Batı, diğer yönüyle bir “canavar” imajında karşılık bulurken Peyami Safa ve Necip Fazıl’da modernleşme süreci barbar Batı’nın dinsel farklılığı ve haçlı zihniyeti üzerinden yorumlanır. Daha sonra bu aksın etkili isimlerinden biri haline gelen İsmet Özel; ileri bir aşamayı işaret ederek Batı’ya maddi ve manevi unsurlarıyla bir bütün olarak bakacak ve Müslüman toplumun hayat düzenini aşındıracağı düşüncesiyle Batı’nın tekniğine alan açmayı dahi sorgulayacaktır.

Akengin’in Türkiye’nin bu sancılı modernleşme süreciyle ilk teması biraz gecikmelidir. İlk iki şiir kitabı “İstesen” ve ikinci şiir kitabı “Akşamla Gelen”de yaşamı düzene sokma çabasına rağmen yaşadığı olumsuzluklardan ötürü insanın değişimine kötücül bir bakış hâkimdir:

Değişti insanlar, değişti sevgiler, değişti zaman⁴⁰⁹

Çağlar değişti, yasalar gönülde değişmedi⁴¹⁰

“Akşamla Gelen”deki şiirlerin bir kısmı Ankara’ya geldiğinde yazıldığı için ilk kitabından farklı olarak şikâyetlerin kent yaşamıyla karşılaşmanın huzursuzluğunu da yansıttığını söylemliyiz. Bu bağlamda Ankara öncesi şiirlerde insan ve zamandan şikâyet kendi yaşamındaki aksaklıkları başkalarına mal ederek rahatlama, hafifleme arayışıyla sınırlıdır. İlk şiir kitabında yaşamın acı yanıyla karşılaşmanın, yenilmiş ve yitirilmişliğin ağırlığı altında “modern çağ”a değil “zamana, yazgıya” öfke hâli belirgindir. Bununla birlikte 1971’de yayımlanan *Gel Gör Bizi Yunus Emre* şiirinde modern çağa dönük pesimist yaklaşımın izlerine rastlarız:

Dar kalıplar içinde dar boğazlara saptık
Beynimizi kemiren bir çağdayız artık
Kurşuna dizildi gönlümüz insanlık adına
Kurtuluş arayıp maddeye taptık,
Uygarlık adına⁴¹¹

Bu şiirden birkaç ay sonra Ankara’ya taşındığında toplumsal değişim ve yozlaşmanın; zamanın olağan akışından ziyade çağın dayatmalarından

⁴⁰⁹ Y. Akengin, *İstesen*, s. 46.

⁴¹⁰ Yahya Akengin, “Bunalım Durağı”, *Hisar*, Sayı 75, Mart 1970, s. 25.

⁴¹¹ Y. Akengin, “*Gel Gör Bizi Yunus Emre*”, s. 9.

kaynaklandığını gözlemler. Taşra ve başkent yaşamını kıyasladığında modern çağın imkânlarından yararlanmanın neleri aşındırdığını görmüştür. Bu dönem şiirlerine giren çağdışı kalmak, maddelerin ötesine hasret olmak, mantığın kördüğüm ettiği hayat, benimizi kemiren çağ gibi imajlar, kişisel değil toplumsal bir sorunu mesele ettiğini gösterir. Taşranın kısıtlı dünyasında insanların zamanla değişebileceği gerçeğini kabullenme çabasında olduğu önceki şiirlerinden farklı olarak “Çağ Sürgünü” ve “Saatler Çehreler” kitaplarında çağın/modern yaşamın yozlaştırıcılığı karşısında bir tavır alış gözlemlenir. Önce çevresiyle daha sonra toplumla hesaplaşma son tahlilde toplumsal yaşam ve kabullere yönelirken yeni olanla ilişkisi tereddütlü bir hâl alır. Bu aşamada modern yaşamın ürün, uğraşı, yaşayış ve ereklere tereddütle yaklaşma belirgindir:

Sevmek üstüne bir türkü söylemek için
Kalabilirim füzeler ardında yaya,
Düşerim de gönülsüz çağlar dışına
Vermem gönlümü yılların akışına⁴¹²

Dolaştım, tarihimin görkemli bahçelerini
Işık getirdim ırkımdan uzay çağına...⁴¹³

Öyle dağılmış ki yuvalardan muhabbet⁴¹⁴

Unutulmuş diller ailesi,
Rüzgârca... dalca... bozkırca...
Bozulmuş ruhun ili töresi
Şimdi konuştuğum, kahrıca...⁴¹⁵

Korkulardan hız alan çağlara karşı,
Kuşan eski sevdaları ey gönül⁴¹⁶

Uygarlığın külleridir üstümüze savrulan
Trenleri durmuş bir tüneldir şimdi Ankara,
Çağ uğruna kurban dolu vagonlar...⁴¹⁷

Kısa aklın uzun batağına dalmışız.⁴¹⁸

Sıyrıldı nazlar menekşe üslûbundan

⁴¹² Yahya Akengin, “Yılların Akışına”, **Hisar**, Sayı 125 (200), Mayıs 1974, s. 17.

⁴¹³ Yahya Akengin, “Benim Devletim”, **Hisar**, Sayı 129 (204), Eylül 1974, s. 28.

⁴¹⁴ Y. Akengin, “**Göç**”, s. 33.

⁴¹⁵ Yahya Akengin, “Zaman Çıkmazı”, **Hisar**, Sayı 163 (238), Temmuz 1977, s. 21.

⁴¹⁶ Y. Akengin, “**Kuşan Eski Sevdaları**”, s. 25.

⁴¹⁷ Y. Akengin, “**Şimdi Ankara**”, s. 14.

⁴¹⁸ Y. Akengin, “**Dörtlük**”, s. 13.

Ağaç-kakan misali gülüşen kızlar⁴¹⁹

Bu dizelerdeki duyuş; modern çağı geleneğin kadim unsurlarıyla terbiye etme, kuşkuyla yaklaştığı aklı; kalbin tedrisatından geçirme gayreti bakımından muhafazakâr bir duyarlılıkta kendisini konumlandırır. Akengin; Batı ve medeniyet kavramlarının yapışık ikizler gibi algılanmasının yanlışlığını romanlarında vurgularken Batı'nın emperyal sömürgeci geçmişini, sentetik, yapmacık hümanistliğini işlemekten çekinmez. Esasında romanlarıyla şiirini kesiştiren nokta; “medeniyet” kavramını üretim, akıl ve teknik gibi unsurlarla sınırlı tutmayan, onu moral değerlerin denetimine sokan titizliğidir. Bu bağlamda onun şiirinde moral değerlerde aşınma, toplumsal hayatta yozlaşma karşısında teknik ve bilimdeki ilerleme işlevini yitirmekle kalmaz; bizatihi yozlaşmanın müsebbibi olur. Kısa aklın uzun batağına dalmışız.” dizesiyle anıştırdığı “yeniyetme” modern çağ görüşünün karşısında “uzun” geçmişi ve tecrübe edilmişliğiyle kadim geleneği hatırlatır. Yüzünü geçmişe çevirişi, mazinin parçası tabiatı ve onunla uyumlu insanı işleyişi kadim mirası bugüne taşıma çabasından kaynaklanır.

Beneton'ın da belirttiği üzere muhafazakâr sosyoloji; toplumsal bağ ve ahlâkî yükümlülükleri doğa ve tarih üzerinden tahkim etme çabasındadır. Böylece hayat “doğanın modeli”yle örtüşecektir.⁴²⁰ Tanıl Bora ise anti-modernist bulmadığı muhafazakârlığın hedefinin modernliği gelenekle terbiye etmek olduğunu belirtir.⁴²¹ Mollaer'e göre bir “restorasyon” amacı güden muhafazakârlık, 1980'lerde dünyada altın çağını yaşarken Türkiye de bundan nasiplenmiş böylece liberal yaşam ve pratiklerinin tahkimi kolaylaşmıştır.⁴²² Bu süreçte insan-tabiat uyumundan insan-meta ilişkisine geçiş Türkiye'de göç ve serbest piyasa şartlarında özgür yaşam vaadiyle ivme kazanmıştır: “80'ler bu dışlanmış, bastırılmış, modern kültürel kodların dışına itilmiş, orada ancak bir yokluk, bir eksiklik olarak varolan taşraya yönelik bir özgürlük vaadini temsil ediyordu.”⁴²³

İç dinamiklerden ve muhasebeden yoksun olan, talep edilen değil sunulan özgürlük işlevini de yitirir. Dolayısıyla modernleşme süreci entelektüel ve bürokratik

⁴¹⁹ Y. Akengin, **Ötelerden**, s. 34-5.

⁴²⁰ P. Beneton, **Muhafazakârlık**, s. 103.

⁴²¹ T. Bora, **Cereyanlar: Türkiye'de Siyasi İdeolojiler**, s. 341.

⁴²² Fırat Mollaer, **Klasik Muhafazakârlıktan Tekno-Muhafazakârlığa: Tanım Sorunları, Temeller ve Değişmeler, Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Ağustos, Eylül-Ekim 2011, s. 69.

⁴²³ Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi**, Metis Yay., (3. Baskı), İstanbul, 2001, s. 106.

çabaların, siyasi manevraların gölgesinde ilerlerken halk; bu sürecin deneği haline dönüşür ve sunulana sömürgeleştirir. Türkiye’de bunu tetikleyici unsur ise aynı mekânı paylaşmasına rağmen insanları birbirinden uzaklaştıran kent yaşamındaki bariyerlerin kırılması olmuştur.

Kemal Sayar, “Yurtsuzluk Duygusu” yazısında kapitalist sistemde yalnızlığa, boşluğa düşen bireyin; tedirginliğinden kurtulmak için “sahip olmak” yoluyla huzursuzluğunu dindirme çabasına giriştiğini belirtir.⁴²⁴ Fromm ise insanın verilere, dayatmalara, sunulana isyan etmeyip razı olmasını, itaat tavrını gücün parçası olmak isteyen konformist bir güdüyle açıklar.⁴²⁵ Simmel; taklidin “bireyi, eyleminde yalnız olmadığı duygusuyla rahatlat”tığını belirtir. Bariyerlerin yıkılmasıyla alanı genişleyen ve seçim yapma güçlüğü ve acısını taklitle aşan birey etkinliğe katılmakla kalmaz, eylemin sorumluluğunu da başkalarına yıkmış olur. Böylece bir gruba aidiyet duygusu gelişir ve olmak istediği şeye ya da elde etmek istediği ereğe ulaştığı duygusu yaşayarak rahatlar: “O halde moda, toplumsal eşitleme eğilimi ile bireysel farklılaşma ve değişim eğilimini tek bir eylemde birleştirmemizi sağlayan çok sayıdaki hayat formunun özgül bir örneğinden başka bir şey değildir.”⁴²⁶

Akengin’in özellikle Ankara’ya taşınmasıyla modern çağa yönelik eleştirel tutum geliştirmesinde değişim karşısında korumacı yaklaşımı benimsemesi etkili olur. Türkiye’de 1980 öncesinin çatışmacı ortamının akabinde 1983’le yeşeren politik iklim ve sosyo-ekonomik değişimler; özgürleşme, modern yaşam ve fırsatlarına ulanmanın büyük bir iştahla tüketildiği bir süreci içerir. Akengin’in 1986 yayımladığı “Ötelerden”de yer alan *Koca Yıldız* şiiri değişimin sarhoşluğu içindeki kitlenin kendisini teslim ettiği bu iklime dönük bir tepki hâlidir. Şiirde “yaşlı dünya-çağdaş evlat”, “gökdelen-orman”, “secde-mantık”, “ruh-arzu” kutuplaştırmaları ile döneme özgü yarılma karşısında özsel değerlere yaslanan muhafazakâr bir eleştiri söz konusudur:

Ben bu yaşlı dünyanın çağdaş evladı
Gökdelen ormanlarında sayılarla söyleşen
Secde ettim mantığıma makineler alkışladı
Arıtp binlerce yıllık türkülerinden

⁴²⁴ Kemal Sayar, **Hüzün Hastalığı**, Timaş Yay., (4. Baskı), İstanbul, 2012, s. 19-20.

⁴²⁵ Erich Fromm, **İtaatsizlik Üzerine**, (Çev. Nurdan Soydan), Say Yay., (4. Baskı), İstanbul, 2017, s. 14-5.

⁴²⁶ Georg Simmel, **Modern Kültürde Çatışma**, (Çev. T. Bora-N. Kalaycı-E. Gen), İletişim Yay., (4. Baskı), İstanbul, 2006, s. 106.

Pazara sürdüm ruhumu arzular üzerinden⁴²⁷

2000’e uzanırken Türkiye’de modernleşme; yeni bin yılın eşiğinde olma “talih”liliği içinde her türlü beklentiyi karşılayacak sihirli bir değneğe dönüşür. Müzakere sürecinin ivme kazandığı bu dönemde AB, sihirli dokunuşu yapacak değneği tutmaktadır. Ülkenin liberalleşme tecrübesine özgürlükler vaadiyle AB de eklenince kendi dünyasında bir bütünlük arz eden toplumsal ilişkilerde çözülme, sonrasında ise fertleri atomize eden bir süreç gelişir. Akengin’in 1999’da yazdığı *Dağların Daveti* şiirindeki “Uygarlık peşinde ve sevdasız/Yitirdik sevgileri, medeniyet şüpheli...”⁴²⁸ dizeleri gelinen noktadan ne derece kaygılandığına işaret eder. 2002’de yazdığı *Millet Manzarası* şiirinde ise kitle psikolojisine öfke duyan üslubuyla dönemin atmosferine ironik bir tavır geliştirir:

Al sana her akşam “çağdaşlık” tesellisi,
Yola çıkmış okyanuslar ötesinden, reçeteler...

Bağı bahçesi bağı talan olan yurdun,
Baykuşu yurттаş olur gam hanesinde
-Anlamadım efendim nasıl buyurdun?
Tünelin ucu mu göründü efkâr şişesinde⁴²⁹

Akengin’in bu dönem şiirlerinde modern çağın ışıltılı dünyasına kendisini bırakan kitle karşısında ironik bir üsluba yönelişi esasında 1970’lerde kendisini gösteren modern çağ eleştirisinin 2000’lerde sessiz bir çığlığa dönüşmesidir. Bu ironik gülüşe varış, uzun zamandır çağın rüzgârına direnen bir çabanın toplumda karşılık bulmayışının hazin kabullenişidir. Nitekim son dönem şiirlerinde kendisine kolayca meşruiyet alanı bulan modernleşmenin arızalarına karşı muhafazakâr refleksi tavsar. Bu tercih onu Yahya Kemal, Tanpınar estetiğini hatırlatan kültür ve tarihin dinginliğine yönelen bir estetik duyuşa götürür.

4.1.5. Hüzün

Robert Burton, 1621’de yayımlanan “Melankolinin Anatomisi” adlı dönemi için oldukça dikkat çekici çalışmasında kitabı yazış nedeniyle ilgili olarak “Hüzün de

⁴²⁷ Y. Akengin, *Ötelerden*, s. 35.

⁴²⁸ Y. Akengin, “*Dağların Daveti*”, s. 41.

⁴²⁹ Y. Akengin, “*Millet Manzarası*”, s. 15.

benim neşemdir.”⁴³⁰ diyen Akengin’in şiir dünyasıyla koşutluk oluşturacak bir yorumda bulunur: “Ben melankoliyi yazarak, melankoliden uzak duruyorum.”⁴³¹ Burton’a göre Âdem ve Havva’nın cennetten kovuluşuna neden olan ilk günahla başlayan melankoli insanlığın yazgısına dönüşmüştür: “Kadından doğan adamın hayatı kısa ve dert doludur.”⁴³²

Melankolik hastalık, melankolik mizaç ayırımına giden Serol Teber, melankolik mizacı kişideki yeteneği, yaratıcılığı harekete geçiren bir psişik durum olarak görür ve Antik Çağ’dan günümüze melankolinin algılanış biçimini ele alır. Ona göre Homeros destanlarında izlerine rastlanan melankoli, Antik Çağ’da “normal bir anormallik” veya “erdemli rahatsızlık” olarak sıra dışı insanlara özgü bir yaşam, deha ve yeteneğin kaynağı görülmüştür. Antik Çağ’da gizemini koruduğu ölçüde ilgiyi üzerine çeken, toplumun dışında kendilik arayışı içindeki melankolik; Orta Çağ’da ahlak, sistem, din ve düzen dışı kabul edilerek cezalandırılır. Aydınlanma Çağı, Sanayi Devrimi ve modernizmle birlikte ise çağın üretim ve işleyişinde sakıl kaldığı gerekçesiyle yadsınır.⁴³³

Teber’in melankolik mizaç değerlendirmesinde olduğu gibi Freud da “Yas ve Melankoli” adlı makalesinde melankoli ile yasın ayırımı üzerinde durur. Freud’a göre yasta nesneyi yitiren kişi için “dünya yoksul ve boş bir hal alır.” Oysa yitirdiği nesneden emin olamayan melankolikte “yoksullaşan ve boş hale gelen beni”dir.⁴³⁴

Tüm bu yaklaşımlar ışığında Akengin’in şiir-yaşam ilişkisi gözetildiğinde kaybettiği nesnenin, değerini yarattığı boşlukta duygulanımlarını şiirleştiren ve anlam arayışında olan melankolik mizacın tesiri altında hüznü bir duyarlılıkla karşılarız. Bu mizacın da tesiriyle Akengin’in ilk dönem şiirlerinde, yitirdikleri karşısında düştüğü boşluğun sonraki dönemlerle kıyaslanmayacak ölçüde derin bir yarılmaya yol açtığı gözlemlenir. Aile ve sıra yaşamı ve özlemiyle başlayan hüznü hal; aşk hüsraniyle kök salmış, ilerleyen dönemlerde toplumsal yapıdaki yitirilmişlikler de buna eklendiğinde kendi “beni”nden “siz”e ve nihayet “biz”e evrilen bir hüznü dizgesini inşa etmiştir.

⁴³⁰ Y. Akengin, **Saatler ve Çehreler**, s. 5.

⁴³¹ Robert Burton, **Melankolinin Anatomisi**, (Çev. Merve Tokmakoglu), Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 46.

⁴³² R. Burton, **Melankolinin Anatomisi**, s. 100.

⁴³³ Serol Teber, **Melankoli: Normal Bir Anomali**, Say Yay., (4. Baskı), İstanbul, 2009.

⁴³⁴ Sigmund Freud, **Yas ve Melankoli**, (Çev. Aslı Emirsoy), Telos Yayınevi, İstanbul, 2014, s. 22.

Akengin'in çocukluğu mazisinde trajik hikâyeler barındıran bir ortamında hayat bulur. Birinci Dünya Savaşı'nda Bayburt'un Rus işgaline uğraması, ailenin batıya göçü, göç yolunda yitirilen yaşamlar, savaşta verilen şehitler ailenin kader çizgisinin dramatik yanlarını oluşturur. Bu yaşanmışlıklar onun aynı zamanda hayata bakışını, karakterini ve ilerleyen dönemde ideolojik tutumunu da etkileyen önemli unsur haline gelir. Şiirinde ailesiyle ilgili çizdiği tabloda ekseriyetle bu trajik yana eğilecektir. Annesi için yazdığı *Annem* şiirinde gurbetin ağırlığının aileye ne derece sindiğine şahit oluruz. Keza babasını kaybettikten sonra yazdığı *Babamın Ardından* şiirinde bu hüznü tablo bizi karşılar:

Sahipsiz kuzular meleşirmiş ortalıkta
Dedem Kopdağı Cephesi'nden döndüğü zaman
Düşmüş yollara çocuk, ihtiyar, hasta
Kuşlar ağıttaymış, hâneler vıran
Bir hicret köşesinde babam gözlerini dünyaya,
Açtığında ateşler içindeymiş cihan
Gündüz gariplik basarmış ortalığı, gece eşkıya
Beşiği seferberlik kağmısıymış, ninnisi figan⁴³⁵

Kendisi ise okumak için baba ocağından ayrı düştüğünde henüz yedi yaşındadır. Erzurum'da İlköğretmen Okulunu okurken ailesiyle ilk ciddi ayrılığını yaşayacaktır:

Yaklaşan Şubat iznidir yüreğinde
Düşünüp sılayı dalmışsın çocuk
Kopdağı'nda kar üstüne çizdiğin yolu
Aşıp gidiyorsun, öyle çabuk⁴³⁶

Gurbet yolculuğu ile artan hüznüne; gençliğinde yaşadığı aşk maceralarının hüsrânı da eklenince yalnızlığı derinlik kazanır. İlk şiir kitabı "İstesen"de aşk macerasının sonlanması karşısında hüznü, melankolik şiirsel ben, güven duygusunu yitirmiştir:

Hazırla meyhaneci
İnsanlar gibi iki-yüzlü plâklar
Bir yüzünde kakhaha, bir yüzünde melankoli⁴³⁷

⁴³⁵ Yahya Akengin, "Babamın Ardından", *Türk Edebiyatı*, Sayı 271, Mayıs 1996, s. 40.

⁴³⁶ Y. Akengin, *Akşamla Gelen*, s. 39.

⁴³⁷ Y. Akengin, *İstesen*, s. 24.

Melankoli ile kahkahayı kutuplaştırışı temelde kendi hüznünün neşeye imkân tanımamasındandır. Akengin'in şiirinde kahkaha ister şiirsel benden ister dış dünyadan yayılsın daima yapmacık bir tavrın ürünüdür. Kahkaha, hüznünün libasıdır ve bu maskeyle güçlü görünmenin geçici, yapay dünyasında gizlenmek bir kaçıştır. Kahkaha ya da gülüşü; trajedisini, hüznünü gizlemek için bir kalkan hüviyetinde kuşandığı için insanların da aynı yapmacık, korumacı bir güdüyle hareket ettiğini düşünür.

Klasik şiir geleneğinde aşkın melankolik bir duyula dillendirildiği geleneğin ucunda Akengin, ilk dönem şiirlerinde kavuşma umudunu yitirdiği kederli haliyle şimdinin onu bunaltan gerçekliğinden kaçarak geçmişi yeniden inşa etmenin imkânlarını arar. Sevgiliyi yitiriş ve yazgının dayanılmazlığı karşısında yer yer öfkelenirse de çoğu kez cılız bir sitemde duraklar:

Bir bakışınla erirdi dağlar aşan inadım
Küstüğüm şehri yeniden dolaşırdım adım adım⁴³⁸

Öyle boş öylesine anlamsız ki
Bir geleni yokken beklemek⁴³⁹

Belbağladığımız kader inandığımız Tanrı
Bilinmez ki neden bıraktı yarı⁴⁴⁰

“İstesen”de aşkta yaşadığı talihsizliği hüznüne gerekçe göstermesi gençlik romantizminin etkisinde yürür. Bu yüzden hüznüne yol açan muhatabı, nesnesi açıktır: sevgili. “İstesen”e kıyasla ikinci kitabı “Akşamla Gelen”de öfkenin durulduğu, yazgısıyla yüzleşme çabasında ama kendisini dış dünyadan yalıtmış ve iç dünyasıyla hesaplaşan bir ben vardır. Özellikle 1970 sonrasına ait şiirlerine bakıldığında 1971’de evliliği sonrası taşındığı Ankara’nın sosyal yaşamına adapte olma ve dostluklar kurmada yaşadığı güçlüklerin, onu iç dünyanın dinginliğinde huzur bulmaya yönelttiği görülür:

Karanlığın en derin saatlerinde
Yıldızlara efkâr katan sigaramı eklerim.
Ve bir daha gelecek akşamı
Gün doğmadan beklerim⁴⁴¹

⁴³⁸ Y. Akengin, **İstesen**, s. 5.

⁴³⁹ Y. Akengin, “**Bu Yalnızlığım**”, s. 23.

⁴⁴⁰ Y. Akengin, **İstesen**, s. 43.

⁴⁴¹ Y. Akengin, “**Karanlığın Derin Saatlerinde**”, s. 10.

İmrenme büyük şehrin cilvesine
Upuzun caddelere yüreğin sığmaz⁴⁴²

Dış dünya, sosyal yaşam; bir neşe, canlılık kaynağı olmaktan ziyade yalnızlığını artırmaktadır. Akengin, bu dönem şiirlerini daha ziyade akşam saatlerinde melankolik müzik eşliğinde yazdığını belirtir. Melankolik bir mizacın akşam ve hüznü derinleştiren müzik eşliğinde yazdığı bu şiirlerin kederli dokusunu katladığı söylenebilir. Dış dünyanın ritmi ile kendi arasındaki karşıtlık kaçınılmazdır. Bu yüzden nadiren şiirine giren sokak, dış dünya ancak sessiz anlarıyla ya da gecenin karanlığında kendi beni ile eşitlenir. Şehirden bu denli kopuş hem şiirini hem de yaşamını gittikçe kedere sevk eder ve bu süreci atlatmakta yaşadığı güçlük başka bir şehre, Erzincan’a, tayinini aldırılmayı dahi düşündürür. Ancak Erzincan’ı görmek için gittiğinde kararından vaz geçer. Esasında Ankara, hüznü başlatan değil artıran bir şehir olmuştur ve Akengin’de mekân değişikliği ile dinmeyecek bu içli hal, karakterini belirleyen mühim bir kuvve olarak kalacaktır.

Huzursuzluğunu mekâna hamletmekten vazgeçmekle birlikte üçüncü kitabı “Çağ Sürgünü”ndeki şiirler; şehir ve sosyal gerçekliği kabullenmekte zorlanan bir benin, çözümü muhayyel bir “kaçış”ta bulduğunu gösterir. Bu kaçış; şehrin ve dönemin kaotik ortamından bunalan ve örselenen ruhun kendisini koruma güdüsüyle yöneldiği gönüllü bir sürgündür:

Söndür ışıklarını ey şehir, söndür biraz⁴⁴³

Tevfik Fikret’in *Sis* şiirini anıştıran yukarıdaki dizede olduğu gibi Akengin de yüz çevirdiği şehre mahkûm olmaktan dolayı öfke duyar. İstibdat ortamından sükûnet bulacağı diyara yolculuğu akîm kalan Fikret, “yaşadığı düş kırıklıkları karşısında, kendisini korumaya çalıştığı trajik bir özgürlük barınağı olarak”⁴⁴⁴ nasıl Aşîyan’a kapanmışsa Akengin de Etlik’teki mütevazı evinde düşsel yolculuklarla iktifa eder.

Ancak dönemin kaotik ortamı onu bu münzeviliğinde bir başına bırakmaz. “Saatler ve Çehreler”deki şiirlerin bir kısmı darbe öncesi yaşanan çatışma ortamına yönelik sükûnet çağrısı içerir. Onun “şimdi”yi sükûnete ulaştırma çabası sadece bu kargaşa dönemine özgü değildir. Gerek toplumsal hayatı ikame edişinde gerekse

⁴⁴² Y. Akengin, “*Taşralı Kız*”, s. 19.

⁴⁴³ Yahya Akengin, “Kar Yağmal Dünyamıza”, *Hisar*, Sayı 146 (221), Şubat 1976, s. 7.

⁴⁴⁴ Serol Teber, *Tevfik Fikret’in Melankolik Dünyası: Aşîyan’daki Kâhin*, Okyanus Yay., İstanbul, 2002, s. 17.

dönemin kaosunu ele alışımda kendisini hayatın ritmine uydurmaktan ziyade hayatı yavaşlatarak kendi ritmine çekme gayretinde bir şair duyarlılığı hâkimdir:

Yürüdüm yıllar yılı hüznlerle kolkola
Şu dağın ardında muradım,
Şu tepenin ucunda yârim mi ola?
Derken, hayat duyana bir serapmış, anladım⁴⁴⁵

Hüznün toplumsal hafızada kıymetten düştüğü bir ortamda kırk yaşındaki bir benin psikolojik hallerini yansıtan bu dizeler kaçınılmaz bir özeleştiriyi, kabullenışı imler. Türkiye’de 1980 öncesi kargaşa ve çatışma koşullarından yılan kitle; içe kapalı ve izole bir ortamdan liberal düşüncenin konformist anlayışına uç verdiğinde gelenek ve değerleri aşındıran yaşam pratiklerini hayatına ikama etmekte gecikmez. Yeni dünyayla kurulan köprü sayesinde daha “parlak” imkânlar sunan şimdi, yazgısını değiştirme hevesindeki kitle için hiç olmadığı kadar kıymetlenir. 2000’lere uzanan bu süreç Batı’yı yüzyıl geriden takip eden refah, mutluluk, özgürlük yanılsamasında tortulaşır. Akengin’in bu dönem şiirleri bu toplumsal yönelimin zaafalarını açıklaması yanında kitle ile kendisi arasındaki yarılmaya da işaret eder.

Esasında hüznülü bir şair olarak anılmaktan yer yer rahatsızlık duyan Akengin’de -romanlarında da öne çıkardığı üzere- hüzn; bir zaaf değil kimlik, kişilik ve nihayet benlik oluşumunun zemini. 1982’de yayımlanan “Saatler ve Çehreler” kitabının başına koyduğu yazısında melali anlamayan nesle rağmen şairlerin bu vafını yitirmemesi gerektiğini dile getirir. 1977’de Hisar’da yayımlanan *Zaman Çıkmazı* şiirinde “Zavallıdır soylu hüzn...”⁴⁴⁶ der. Ancak 1980 sonrası soylu hüzn tanımlamasını benimseyecek zeminden uzak konjonktür, topluma trajik geçmişi rafa kaldırarak şimdi ve geleceği mutlu kılmanın vaatlerini muştulamıştır. Akengin’in hüznü “neşe” imajı etrafında takdim edişi de dönemin gerçekleri karşısında aldığı yeni pozisyonudur. Bu, kaygısının anlamını yitirdiği noktada geliştirilen ironik bir tavır olarak tebarüz eder. 2002’de Türk Edebiyatı’nda yayımlanan *Millet Manzarası* şiirinde kendi ile dış gerçeklik arasındaki mesafe karşısında melankolik bir mizacın “ironik gülüş”ünü takınır:

Kalbi sağır, beyni sağır bir devrin,
Girdaplarında hayat, bir gel-git...

⁴⁴⁵ Y. Akengin, *Ötelerden*, s. 14.

⁴⁴⁶ Y. Akengin, “*Zaman Çıkmazı*”, s. 21.

(...)

Al sana her akşam “çağdaşlık” tesellisi,
Yola çıkmış okyanuslar ötesinden, reçeteler...

Bağı bahçesi bağı talan olan yurdun,
Baykuşu yurttaş olur gam hanesinde
-Anlamadım efendim nasıl buyurdun?
Tünelin ucu mu göründü efkâr şişesinde?⁴⁴⁷

2004'te yayımladığı “Hasat”’a değin ana izlek olarak varlığını koruyan hüznün toplumsal hayatta karşılık bulmaması Akengin’in şiirinde de kimi açılımlar doğurur. Melankolik bir mizaca sahip benin okul sıralarından itibaren şiirlerine yerleşen hüznün dokusu kendi duygusallığında ritmini bulmuşken son dönem şiirlerinde kahraman ve fedakâr millet imajı etrafında şekillenir. Bu tavırda şimdi ile olan sorunlu ilişkisi yanında maziye yeniden inşa ederek daha yumuşak bir üslupla kimlik inşası istenci de etkilidir. Her tür lekeden, yozlaşmadan uzakta konumlayarak sürdürdüğü hüznünü soylu kılan ise geçmiş ve onun kültürel değerleriyle olan derin bağıdır:

Martılar yeter bizi bu sahilden,
Alıp götürmeye yüz yıl evveline
Dokunarak denizin maviliklerine,
Karşıyorum o lekesizler âlemine⁴⁴⁸

Acı çekmeyi patolojik bir olgudan ziyade insanın anlam arayışının bir parçası gören Frankl’a göre yaşamda anlam bulmanın üç yolu vardır: “bir eser yaratmak ya da bir iş yapmak”, “bir şey yaşamak ya da bir insanla etkileşime girmek” ve “bir trajediyi bir zafere dönüştür”mek.⁴⁴⁹ Şiire okul yıllarında başlayan Akengin, ilk şiirlerinden itibaren hüznünü sanatının izleği yapar. Bir sanatkâr olmanın imkânı ile hüznünden kaçmak yerine onu estetiğinin malzemesine dönüştürür. Nitekim onun sanatını hüznünden bağımsız anlamlandırmak oldukça güçtür. Bu bağlamda zaaf, imkâna dönüşerek yaratıcı yanını besleyen kilit unsur olur ve şiiri yaşamın kayıplarını telafi çabasının hüznü içinde ilerler. Ancak kaybın muhatabı sadece kendisi değildir, toplumu da buna ortak eder. Maziye yönelişinde yitirilen toplumsal değerlere uzanarak “boşluk”lara işaret etmek ister. Çocukluğuna döndüğü şiirlerde özellikle hayal

⁴⁴⁷ Y. Akengin, “Millet Manzarası”, s. 15.

⁴⁴⁸ Y. Akengin, “Çanakkale’nin Martıları”, s. 73.

⁴⁴⁹ Viktor E. Frankl, **İnsanın Anlam Arayışı**, (Çev. Selçuk Budak), Okyanus Yay., (3. Baskı), İstanbul, 2009, s. 157-158.

kırıklığı ve yenilmişlik duygusu karşısında hayata yeniden başlama arzusu belirgindir. Kendisi gibi toplumun da şimdiye mağlup olduğu duygusuyla herkesi yozlaşmadan uzak maziye çağırır. Kendi mazisine yönelerek mutlu bir dünya inşa eden şiirsel özne toplumun da mazinin saf dünyasına yüzünü çevirerek erince varacağına inanır.

Bu tablo bize Akengin'in şiirinde hüznün üç aşamada ilerlediğini göstermektedir. 1970'lerin ortasına kadar etkisini yoğun olarak hissettiren, daha ziyade kendi trajedisine dayanan ilk dönem şiirlerinde hüznün, "ben" etrafında tortulaşır. 1970'lerin ortasından 2004'e uzanan ikinci dönemde; rengini dış dünyadan alan ve topluma yönelişle ortaya çıkan yergi ağırlıklı hüznünde "siz" öne çıkar. Son dönem şiirlerinde ise yaşının da etkisiyle daha durulmuş bir hüznün, "biz" etrafında hayat bulur. Nihai olarak yaşamı hüznün penceresinden görme eğilimi onu karakterize eder: "Hüzünsüz demlenmedi ömrümün hiçbir neşesi"⁴⁵⁰

4.1.6. Mazi

Osmanlı'da gerileyişi önlemek adına 19. yüzyılda üç görüş ileri sürülür: Osmanlıcılık, İslamcılık ve Milliyetçilik. Fransız Devrimi'yle filizlenen milliyetçiliğin birleştirici güç haline gelişi I. Dünya Savaşı ile imparatorlukların yerine ulus devletlerin inşa edilmesinin hızlandırır. İmparatorluk sonrası ulus devlete geçişle birlikte Türkiye Cumhuriyeti'nin yönünü tayin etmede bir mirasa yaslanma gereksinimi Türk aydınını arayışlara itmiştir. Kimlik inşasında Orta Asya'ya uzanan Milliyetçilik, Osmanlı ve Selçukluyu yadsıma ile birlikte Anadolu mirasını önceleyen Mavi Anadoluculuk, 1071 sonrası birikime odaklanan Anadoluluk; ikircikliğe son vermek için yaslanılacak mirası işaret eden tezlerdir. Yaklaşımların farklılığına karşın ortak kaygı; imparatorluk coğrafyasının yitirilişinin trajik yakın geçmişine rağmen kurulan yeni devletle bir hayat hamlesi başlatma arzusudur.

Miras, "içeriği ne olursa olsun, biz istesek de istemesek de bize kalandır."⁴⁵¹ Bu; mirasa koşulsuz ret ya da kabul biçiminde yaklaşmanın onun işlevsel kılınmasına mâni olacağını akla getirir. Cahoone'e göre elitin değil birbirine kenetlenen bireylerin

⁴⁵⁰ Yahya Akengin, "Yeniden", *Türk Edebiyatı*, Sayı 318, Nisan 2000, s. 16.

⁴⁵¹ Necdet Subaşı, "Kültürel Mirasın Çeşitliliği ve Seçicilik Sorunu", *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı 25, Kasım-Aralık-Ocak 2003-2004, s. 135.

birikim ürünü olan kültürün çoğu mirastır. Bireyler bu mirası yeniden yorumlar böylelikle uylaşımsal oluşum biteviye devam eder.⁴⁵² Bizde entelijansiya ile halk arasında, mirasın içselleştirilmesinde uylaşımın mesafesi daralsa da güven sorunu ortak zeminde buluşmayı ekseriyetle güçleştirmiştir. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e modernleşme imgesi halk nezdinde merkezin ve onun imkânlarından istifade eden entelijansiyanın bir "meşguliyet"i görülmüştür. Halk, esas itibariyle sorunla değil çözüm ya da çözümsüzlüğün sonuçlarıyla muhatap kılınmıştır. Bu yüzden entelijansiya mazi ve modernleşme sorunsalını ekseriyetle kendi dar dünyasında çözmeye çalışmıştır.

Tanpınar'ın "Onlar parçalanmış bir zamanı yaşamıyorlardı. Hâl ile mazi zihinlerinde birbirine bağlıydı." diyerek Tanzimat'la kaybedilen "devam ve bütünlük fikri"ne işareti Cumhuriyet'e değin çabaların, bütünlüğe kavuşma olduğunu gösterir. İdeolojik ve politik stratejilerin uzağında yitirilmişlik duygusunu yaşayan Tanpınar, "Beş Şehir"ın önsözünde kitabın konusunu "kaybolan şeylerin ardından duyulan üzüntü ile yeniye karşı beslenen iştihak"ın ürünü olarak ifade ederken ayrıldığı âlemin kendisini gittikçe daha fazla meşgul ettiğini belirtir.⁴⁵³ Bu bağlamda Şark ve Garp âleminin arasında gayesi, çağın zaruretleri karşısında şimdiyi anlamlı kılmaktır:

Öyle sanıyorum ki, ne maziye sevmek ne Garb'ı tanımak ve ona hayran olmak bizim için kâfi değildir. Mazi nihayet geçmiş bir zamandır; bizde, ancak kendisine içimizden bir şeyler katarsak hakkıyla yaşayabilir. Biz ise "Bugün bile" değiliz, yarınız⁴⁵⁴

Esasında Tanpınar'ın "içimizden bir şeyler katmak" vurgusu, maziyle ilişkimizdeki temel sorunu imler. O, "mazi ile nerede ve nasıl bağ" kurulacağını bize özgü en büyük mesele saydı. "Maziye katmak" ya da "maziye katılmak" sadece Tanpınar'ın değil entelijansiyanın da ikilemi oldu. Yukarıda da işaret edildiği üzere cumhuriyet dönemi modernleşme çabaları ekseriyetle Batı, Orta Asya, Selçuklu ama daha ziyade Osmanlı ve Anadolu olmak üzere farklı dönemlerden beslenir. Taraflar kendi ideolojisini gerçekçi bulurken karşı görüşleri hayalcilikle itham ya da geri bularak tahkir eder.

Bu kaygan zeminde Akengin'in mazinin mirasıyla ilişkisinde muhafazakâr milliyetçi bir hassasiyet görülür. Onun ikircikliği mazinin şimdiyle, yaşamla

⁴⁵² Lawrence E. Cahoon, **Modernliğin Çıkması**, (Çev. Ahmet Demirhan, Erol Çatalbaş), İstanbul, 2001, s. 323-4.

⁴⁵³ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Beş Şehir**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1969, s. III-VI.

⁴⁵⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Yaşadığım Gibi**, (Haz. Birol Emil), Dergâh Yay., (3. Baskı), İstanbul, 2000, s. 42.

irtibatında gizlidir. İlk şiir kitabı “İstesen”de kısmen görülen “ortak mazi”ye yönelik “Ötelerden”e gelindiğinde bir uğrak olmaktan çıkarak belirleyici öğelerden biri haline gelir. İlk kitabı “İstesen”de yer alan *Çoruh Destanı* şiirinin “Çağdan çağa bir ölmez ruh taşıdım”⁴⁵⁵ dizesi Akengin’in maziyle ilişkisinin nüvesini verir. Osmanlı’ya, çağrışım imkânlarıyla Selçuklu’ya değin uzanan bu öz; zamanın ve faniliğin ötesinde konumlandığı ölümsüz bir “ruh”tur.

Ruh kavramının şiirinde yer edinişine bakıldığında mazi-hâl ilişkisi bağlamında nasıl bir hüviyet kazandığı da açığa çıkar. Bu ruh kendi beni ya da toplumun şimdisini imlediğinde kasvetli; maziyle ilişkilendirildiğinde ise ferahlatıcıdır:

Büklüm büklüm özlemlerde ezilen ruhumla⁴⁵⁶

Yaralı ruhumda gezmemiş eller diye⁴⁵⁷

Bozulmuş ruhun ili töresi

Şimdi konuştuğum, kahrıca...⁴⁵⁸

Varıp güldüm o sahilde ruhum ağladı⁴⁵⁹

Bu kaçınıcı fırtınadır ruhumda kopan.⁴⁶⁰

Sultan Alparslan, Gazi Osman, Mustafa Kemal’ler gelmiş,

Ruhunda büyük sevdalar, göğsünde iman dolu.⁴⁶¹

Akengin’in hâldeki psikolojisi konu edildiğinde aşk, gurbet, şehir bunalımı, toplumsal kaos ve modernleşme izleklerinin ruh dünyasını kederli, katlanılmaz hâl sokan imgeler olduğu görülür. İlk dönem şiirlerinde hayal ile gerçekliğin çatıştığı dünyayı tecrübe edişin yıkımlarında kendi içine kapanan bir ruh belgindir. 1970’lerin ortalarına değin şiirinde aşk hüsranı ve Ankara gurbetinde düştüğü yalnızlık içinde kenti yadsıma belgindir. 1970’lerin sonlarında ideolojik kamplaşma ve sokak çatışmalarının her alanı kuşattığı kaotik dönemle boğuşur. 1980 sonrası ise liberal ekonomik sistemle bütünleşmenin toplumsal hayatı, ilişkileri, hayat görüşünü hızla yozlaştırdığını vurgular. 2000’lerde daha özgürlükçü bir gelecek vaadi içinde yeni bin yıl ütopyasına yaslanan anlayışa sırt çevirir.

⁴⁵⁵ Y. Akengin, *İstesen*, s. 15.

⁴⁵⁶ Y. Akengin, *İstesen*, s. 20.

⁴⁵⁷ Y. Akengin, *İstesen*, s. 44.

⁴⁵⁸ Y. Akengin, “*Zaman Çıkmazı*”, s. 21.

⁴⁵⁹ Y. Akengin, “*Ömrün Kenarında*”, s. 13.

⁴⁶⁰ Y. Akengin, *Kimsele Anlatmadım*, s. 46.

⁴⁶¹ Y. Akengin, “*Alparslan Türkeş’e Selam*”, s. 28.

Burada dikkati çeken, ilk iki kitabında kendi iç âleminin ritminde yaşayan şiirsel benin 1970’lerin ortalarından itibaren dış dünyanın ritmine dikkat kesilmesidir. Ancak dış dünya ne zihin kodlarıyla ne de duyusuyla uyumludur. Önce bu gerçeği kabule yanaşmaz ve dışsal olanı “düzeltme” umuduyla eleştirel bir tavır takınır:

Unutulmuş diller ailesi,
Rüzgârca... dalca... bozkırca...
Bozulmuş ruhun ili töresi
Şimdi konuştuğum, kahırca⁴⁶²

Aklın yüceltilip aşkın sıradanlaşması, teknik ilerleme sarhoşluğu ve dünyaya kök salma hırsı toplumsal dokuyu aşındıran tehlikeler olarak açılanır. Bu serzenişler parçalanmışlık duygusunun tortulandığı bir ruhun bütünlüğe kavuşma arzusunu hatırlatır. Akengin’de düşlerinin pratiğe dönüşmediği bir yaşama alışma çabası ile özden gittikçe koptuğunu düşündüğü toplumsal hayatın kendi beninde yarattığı şaşkınlık olmak üzere iki yönlü parçalanmışlık belirir. Mazi ile bağını koparan şimdinin boşluğunda; yitirilen öze, maziye uzanarak onun asudeliğinde oylanır. Böylece şimdiyi mazi ile mezcederek kendi beni ve toplumdaki parçalanmışlık duygusunu dindirecektir:

Dolaştım, tarihimin görkemli bahçelerini
Işık getirdim ırkımdan uzay çağına⁴⁶³

Akengin’in Bayburt, Erzurum, İstanbul, Sarıkamış, Kars, Malazgirt, Sakarya, Çanakkale ve Bursa gibi mazisini şiirleştirdiği şehirlere bakıldığında tarihin mühim dönemeçlerine tanıklık eden mekânlar olduğu görülür. Bu şehirlere; mazinin mirasını, ruhunu taşıdıkları için anlam, derinlik atfeder:

Bir ruh taşırız o günlerden kalan,
Barışı cennet, savaşı cehennem ederiz.
Bir aşktır Anadolu ruhumuzda yatan,
Yediden yetmişe biz, Alparslan yürekliyiz⁴⁶⁴

1978’de Hisar’da yayımlanan ama kitaplarına almadığı *Şimdi Ankara* şiirinde diğerlerinden farklı olarak şehrin şimdisine odaklanır ancak bu bakışta diğerlerinin aksine eleştirel tavır belirgindir. Şimdi; insan, mekân ve zaman birlikteliği ile şehrin kötü atmosferini artırır. Şu hâlde Ankara’yı olumsuzlaması şehrin şimdisine

⁴⁶² Y. Akengin, “Zaman Çıkmazı”, s. 21.

⁴⁶³ Y. Akengin, “Benim Devletim”, s. 28.

⁴⁶⁴ Y. Akengin, *Akşamla Gelen*, s. 53.

odaklanmasından ötürüdür; diğer şehirlerin şimdisine olası bir bakışta da benzer olumsuzlama güçlü bir ihtimaldir. Nitekim Ankara'nın mazisine bir pasaj olarak uzandığı *Bir Destan* şiirinde eleştiriden çok, Millî Mücadele'ye kattığı diriliş ruhu ile olumlama söz konusudur:

Boyun büker kağı süren kadınlara yollar
Açar gözlerini trahomlu Ankara Kalesi,
Ve görür, düşman varsa dağların ardında,
Uyanış, diriliş vardır anayurdun bağrında⁴⁶⁵

Diğer temalarda da değinildiği üzere Akengin'in yaşadığı dönemle ilişkisi korumacı bir refleks içerir. Şimdi; mazinin ruhundan uzaklaştığı ölçüde sorun teşkil eder ve ekseriyetle mazinin miti altında ezilir.

Harcayıp durduk servetini yerin göğün
Eridikçe sermayesi ruhlarımızın
Eriyor erdemler aydınlıklar günbegün
Yetişin ey bulutlar bu yangını söndürün⁴⁶⁶

Bulut imajında olduğu gibi tabiat, şehir ve değerler zamana direnen ve özünü yitirmeyen unsurlarıyla şiirleşir. Bugünü tartıya vurma hassasiyetinin ucu açıklığı yaşamla irtibatın niteliğine ilişkin de müşküller doğurur. Nitekim 1970'lerin ortasında çağa ve topluma yaklaşımında genel bir kötümserlik vardır. 1977'de çıkardığı şiir kitabına “Çağ Sürgünü” adını verir. Hayal kırıklıkları içindeki bir yaşamı şimdide inşa etmekte zorlandığında sadece mazide bir bütüne ulaşma imkânı aramaktadır. Bu yüzden şimdiden, kendinden ve toplumdan kaçışını gönüllü bir sürgün addedecektir.

Nietzsche, mazinin baskısı altında ezilen insanın, tarihdışı duyumsama yetisini harekete geçirdiği takdirde mutluluğa erişebileceğini ifade eder. Geçmiş; yaşama ve eyleme dönük oluşu, güçlü bir gelecek arzusu eylemesi halinde anlamlıdır. Bunun için tarih, yöneten değil yönetilen halini almalıdır. Böylece mazi dayatan, bugüne egemen olmak isteyen değil sürekli bir oluşum halindeki yaşamın bizatihi kendisine hizmet eden bir öge olacaktır. Nietzsche, insanların tarihle ilişkisini ise üç kategoriye ayırır: “çağlarındaki büyük ve güçlü olana karşı duydukları hınç ve nefreti geçmiş çağların güçlülerine ve büyüklerine karşı duyulan dolu dolu bir hayranlıkmış gibi göster”en anıtlar; “kendi varoluşu için duyduğu şükranın borcunu öde”me cehdiyle eskinin

⁴⁶⁵ Y. Akengin, “Beş Hikâye Bir Destan”, s. 53-64

⁴⁶⁶ Y. Akengin, “Yetişin Ey Bulutlar”, s. 5.

üzerine titreyerek değişime yanaşmayan koruyucular ve “geçmişi mahkeme önüne çıkarmak, kılı kırk yararcasına sorguya çekmek ve sonunda mahkûm etmek”ten kaçınmayan eleştiriciler.⁴⁶⁷

Nietzsche’nin anıtlar, koruyucular ve eleştiriciler sınıflamasından hareketle Akengin’in şiirine yaklaştığımızda koruyucu ve anıtcı izleğin belirgin olduğunu söylemeliyiz. Esasında onun maziye şimdiye tercih edişinde “an”la yaşadığı sorunlar göze çarpar. Başta gurbet, aşk, şehir ve kaotik ortam, modern çağ ve insanı olmak üzere yaşamda aşması gereken müşküllerin yükü altında ezildiğinde maziye sığınmak ya da onu yedeğine alarak bugünle hesaplaşmak yolunu seçer. Mazi onu bugünden, zorluklardan azade ederek kendi âlemine çeken bir güce dönüşür. Bu güce teslim olduğunda bugünün zorluklarını unuttur ve bu mitik dünyanın atmosferinde sükûn bulur. Onun yaşamöyküsü dikkate alınarak aşk izleğine bakıldığında bu sonuca varmak mümkündür. Ayrılık gerçeği karşısında önce öfke duyar: “Sen beni ya anlamadın ya da sevmedin.”⁴⁶⁸ Sonra öfkenin yerini boşluk duygusu kaplar: “Öyle boş öylesine anlamsız ki/Bir geleni yokken beklemek.”⁴⁶⁹ Son tahlilde aşktaki boşluğu mazi ile ikâme eder: “Ezelden sakinlerim Aslı, Leyla, Şirin”⁴⁷⁰ Böylece boşluğun/yalnızlığın yükü mazinin imkânlarıyla telafi edilmiş olur.

Ancak şimdinin yükünü -buna yaşamın gerçekleri de diyebiliriz- hafifletmek için maziye yardıma çağırarak, maziyle kıyaslayarak şimdide yitirilmişlikler tespit etmek bir müddet sonra mazinin yükünde benliğin kısıpına alınmasına yol açar. Bu noktada kişilik zayıflar ve bugünü esaretine alarak hükmünü icra eden mazi, yaşama dönük işlevselliğini yitirir. Nietzsche, “Tarih ancak güçlü kişilikler tarafından çekilip taşınır, güçsüzler ise bütünüyle söndürürler onu.”⁴⁷¹ der. Berger’in tespitiyle şimdiyi “açıklıkla görebil”me cesaretinden tavsayıp, maziye “sorulması gereken soruları” yöneltmeyi de imkânsız kılar.⁴⁷²

Bu bağlamda 1980 öncesi için hayal kırıklıklarına ve hesaba katmadığı müşküllere direnç göstermede Akengin’in şiirinde içe kapanmayı yeğlediğini söyleyebiliriz. Bu, maziye sarılmayı da kaçınılmaz kılar. 1980 sonrası ise dönemin

⁴⁶⁷ Friedrich Nietzsche, **Tarih Üzerine**, (Çev. Nejat Bozkurt), Say Yay., (6. Baskı), İstanbul, 2000.

⁴⁶⁸ Y. Akengin, **İstesem**, s. 45.

⁴⁶⁹ Y. Akengin, “**Bu Yalnızlığım**”, s. 23.

⁴⁷⁰ Yahya Akengin, “Yaşlı Sokak”, **Bizim Külliye**, Sayı 43, Mart-Nisan-Mayıs 2010, s. 49.

⁴⁷¹ F. Nietzsche, **Tarih Üzerine**, s. 111.

⁴⁷² John Berger, **Görme Biçimleri**, (Çev. Yurdanur Salman), Metis Yay., (6. Baskı), İstanbul, 1995, s. 16.

politik ve sosyo-ekonomik değişimlerinin de etkisiyle dünyayı mazinın verileriyle restorasyona yönelir.

Akengin, çocuk yaşıta kendisini gurbette buldu. Her karşılaştığı insan, şehir ve yaşama, dolayısıyla şimdiye önce yabancı/gurbette oluşun merceğinden baktı. Yetiştığı, gördüğü ve fikir alışverişinde bulunduğu çevre ekseriyetle maziyle duygusal bağları kuvvetli bir muhitti. Yaşama kendini kolayca bırakmadı; yaşamına dâhil olacak şeyleri ve yaşadığı hayal kırıklıklarını elindeki bilindik araçlarla açıklamaya çalıştı. “Şimdi” ona çoğu kez hoyrat davranmıştı ve onunla kavgası “mazi” gibi güçlü bir destekle mümkün olabilirdi. Bununla birlikte son dönemi, kavganın bittiğini az çok hissettirir ve mazi; yaşamı durağan kılan değil ona ivme kazandıran yönüyle anlamlı kılınır. 2017’de yayımladığı *Bir Destan* şiirinde bu güçlü yan kendisini gösterir ve yaşama, eyleme yönelen bir tutku içinde maziyi bugünün hizmetine verir:

Keşfederek geçmiş zamanları yeniden,
Fikirler devşirip akıllardan gönüllerden,
Okuyup şu kâinatın kitabını derinden,
Yollar bulmalıyız gelecek zamanlara
Yâr olur yollar çalışanlara⁴⁷³

Nietzsche gibi Berger de şimdiden korkmanın “eskiyi bulandırma”ya yol açtığına dikkat çeker. Geçmiş, içinde yaşanacak değil şimdiye hareket kazandıracak araçların “kuyu”sudur. Gereğinden fazla “kuyu”ya yöneliş muayyen bir geçmiş algısını pekiştirdiği gibi bireyi eyleme yöneltecek imkânlardan da alıkoyar.⁴⁷⁴ Akengin’in ferdi ve toplumsal içerikli şiirlerinde geçmiş imgesi, son tahlilde bu kusurlara yönelişten kaçamayışı betimler.

4.1.7. Tabiat

Şairin kendisini, dış dünyayı kavrama ve anlamlandırma çabası tabiat algısını da belirler. İlkel insanın doğa ve üretim ilişkilerini dansla açıklayan Thomson, ritüellerin büyüdü dünyasının epiğin başlangıcını oluşturduğu görüşündedir.⁴⁷⁵ Antik Yunan’da doğa ve toplum ilişkisi, düş ile gerçeğin katışıklığında mitolojiyle

⁴⁷³ Y. Akengin, “Beş Hikâye Bir Destan”, s. 64.

⁴⁷⁴ J. Berger, *Görme Biçimleri*, s. 11.

⁴⁷⁵ George Thomson, *İnsanın Özü*, (Çev. Celal Üster), Payel Yayınevi, (5. Baskı), İstanbul, 1998.

anlamlandırılır. Mitolojinin gölgesinde hayat bulan Yunan şiir ve düşüncesi, Apolloncu ve Dionysosçu görüşlerin etrafında şekillenmeye başlarken insanın doğa ile ilişkisi bilimin ussallığı ile sanatın imgeleminde ilerler. Böylece doğayı anlama çabasındaki filozof ile anlamlandırma arayışındaki sanatçı aynı zaman ve mekânda hayat bulur.

Skolastik düşüncenin egemenliğinde tek tipleşen Orta Çağ insanının tabiat algısı ise yaşam için bir neşe kaynağı olmaktan ziyade tanrısal gücü imler. Rönesans’la başlayan değişimle yeni bir hüviyet kazanan tabiat; romantikler için “artık, yalnız hislerin kavradığı bir âlem” olur.⁴⁷⁶ Rousseau’ya huzur veren tabiat, modern çağla birlikte Baudelaire örneğinde olduğu üzere uyumsuz, melankolik bireyi dinginliğe kavuşturamaz: “Baudelaire’in artık eskisi gibi, Rousseau’nun önerdiği ‘doğa durumu’na bile kaçacak olanağı ve şansı kalmamıştır.”⁴⁷⁷

Divan şiirinin tabiat algısı geleneksel toplum yapısı ve sanat anlayışıyla uyumlu bir ilişkiyi yansıtır. Tabiata tevhit inancı ile yaklaşılın bu mistik görüşte doğadaki her öge yaratıcının varlığına işaret eden birer nüvedir. Tabiata baktığında yine kendisini gören şairde tabiat, insan hüviyetine bürünerek sembolleşir. Gölpınarlı, “Divan Edebiyatı Beyanındadır”⁴⁷⁸ adlı eserinde yerleşik kabullerle ve değişmeyen bir formda soyutlamalar yoluyla yüzyıllarca kendisini tekrarlayan divan şiirini eleştirirken şairin tabiiyetten uzak bir tabiatla mecazlar yoluyla oyalanmasını halk şiirine kıyasla oldukça yapay bulur. “Bu şiirde bize ait herhangi bir şey aramak hemen hemen beyhudedir.” diyen Tanpınar ise şiirin sosyal şartlar ve dünya görüşünün ürünü oluşunu göz ardı etmez ve şiirdeki değişimin hangi koşullarla gerçekleştiği üzerinde yoğunlaşır:

Yeni edebiyatın daha ilk numuneleri bizi Ortaçağ bahçe ve bostanından çıkarıyordu. Eşyayı dağınık unsurlar hâlinde ve sadece mazmunlara vesile olmak için saymakla iktifa eden gazel ve minyatür estetiğinden, geniş ve canlı tabiata doğru bu çıkış ilk yenilenme devrinin belki en mühim keşfi oldu. Çünkü bu sadece bir ufuk değişmesi değildi. Gözün ve hattâ bütün duyuların ruhî hayata doğrudan doğruya iştiraki, insanın zihni oyunların bilmecelelerinin dışında kendini çok yeni ve bütün olarak idrakiydi. Bütün hâlleri ve unsurlarıyla ana tabiatla insan ruhunun birleşmesi, asırlarca süren cebri bir standarttan insanın kendi sonsuzluğuna doğru genişlemesiydi.

⁴⁷⁶ Sabri Esat Siyavuşgil, **Türk Edebiyatında Tabiat**, (Haz. Şükrü Elçin), AKDITYK Yay., Ankara, 1993, s. 8-9.

⁴⁷⁷ S. Teber, **Melankoli: Normal Bir Anomali**, s. 156.

⁴⁷⁸ A. Gölpınarlı, **Divan Edebiyatı Beyanındadır**,

Eski şiir, uzun mazisinde bu kapıyı birkaç defa kuvvetle zorlamış, fakat tek başına kaldığı için bir türlü aşamamıştı. Hakikatte tabiat ve eşyayı muhayyilemize ve duyularımıza hakkıyla maletmek muayyen bir tecrübe isterdi⁴⁷⁹

Bu bağlamda bugünün sanat ve tabiat görüşlerinden hareketle geçmişe yönelik yargılarda bulunmak çoğu zaman yanıltıcıdır. Dünyayı algılayış ve yaşam biçimi, bilimdeki gelişmeler toplumun bir ferdi olan şairin tabiatı şiirleştirişini de dönüştürecek gücü kendi içinde taşır. Nitekim Siyavuşgil'e göre şiirimizin karakterini oluşturan “mistik ve panteistik tabiat görüşü” inanç dünyasının bir neticesidir:

Divan şairi tabiatı, bir mutasavvıfın gözü ile görür. Nazarında tabiat, bütün çiçek, su ve rüzgâıyla, vahdaniyetten nişanedir. Her varlık, kül olan vücud-i mutlakın bir cüz'ü; her manzara, hüsn-i mutlakın bir tecellisidir. Divan şairi, tabiata bir ayna imiş gibi bakar ve onda yalnız kendini, yani insanı görür⁴⁸⁰

Divan şairinden farklı bir çizgide yürüyen “dünyaya tekke penceresinden bakmayan halk şairi ise ruhu ve tabiat arasında uyum yakalamış bir duyarlılık taşır. Tabiatla iç içe oluş, ona duyulan hayranlık, tüm masumiyetiyle kendini ona veriş, tabiatın aldığı şekle göre yaşanan duygusal değişimler fikri bir yönelişten ziyade içsel bir duyuyu besler. Siyavuşgil, tabiatla kendi ruhunu örtüştüren bu duyarlılıkta halk şairinin tabiatı insanlaştıracığı yerde kendini tabiatlaştırdığı görüşündedir.⁴⁸¹ Boratav'ın da dikkat çektiği üzere halk şairlerinin his ve hayallerinin sadeliğinde tabiat; çığ bir realizmden öte bir duyusla, kimi zaman duygulara çerçeve vazifesi gören ama daima insanî duyuşta karşılık bulan bir evren olmuştur.⁴⁸²

Halk şiirindeki bu sürekliliğe karşın divan şiirinin tabiat algısındaki değişimin, Tanzimat'taki modernleşme çabaları, Batı'ya açılma ve hayat görüşündeki değişimlerle ivme kazandığı görülür. Bu, aynı zamanda tebaadan vatandaşa geçiş ihtiyacının hissedildiği bir yönelimi de tetikler. Artık sanatkâr “tabiatı, unsurlarını birbirinden ayırarak değil, akademik bir ressam yahut fotoğraf makinesi gibi, bütün olarak görmeye” başlar.⁴⁸³ Tanzimat'ın ikinci dönem şairlerinde tabiat aracılığıyla iç dünyayı yansıtmaya yönelik Servet-i Fünun'da bir kompozisyon bütünlüğüne kavuşur. Avrupa'daki eğilimler, resme ilgiyle başlayan resimaltı şiirler ve dönemin

⁴⁷⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, (Haz. Abdullah Uçman), YKY, (2. Baskı), İstanbul, 2007, s. 252.

⁴⁸⁰ S. E. Siyavuşgil, **Türk Edebiyatında Tabiat**, s. 10.

⁴⁸¹ S. E. Siyavuşgil, **Türk Edebiyatında Tabiat**, s. 16.

⁴⁸² Pertev Naili Boratav, **Folklor ve Edebiyat II**, Bilgesu Yay., Ankara, 2017, s. 9-16.

⁴⁸³ Beşir Ayvazoğlu, **Güller Kitabı**, Kapı Yay., (16. Baskı), İstanbul, 2020, s. 319.

kısıtlayıcılığının da etkisiyle tabiat; bir kaçış, sığınma, hayal kurma imkânı sunarken “görülenin değil, hissedilen’in” peşinde bir duyarlılık belirir.⁴⁸⁴ Cenap Şehabettin’in şiirinde sanatkârın ruhu ile önemli ölçüde münasebet kuran tabiat, yitirilen saadet duygusu etrafında şekillenirken melankolik bir hâl alır. Özellikle Haşim’in yakaladığı yeni çağrışım zenginliği tabiatı taklitten şahsi duyuşa doğru genişletir.

20. yüzyılla birlikte, Millî Edebiyat Döneminde, Anadolu’ya ilginin artmasıyla, şiirimizde tabiat, idealist ve romantik bir hüviyet kazanır. Halk şiirinin etkisinde ilerleyen bu tabiat algısında doğa bir fon olarak belirir. Biçim sadece içeriğin kabı değil aynı zamanda onun oluşturunusudur. Yaşam şekli ve algısının şiirin biçim ve içeriğine de tesir ettiği Cumhuriyet Döneminde tabiata bakışta da kimi değişiklikler belirir. Başta Nazım Hikmet olmak üzere Marksist söyleme yaslanan şairlerde tabiat ideolojik bir yelpazede şiirleşir.⁴⁸⁵

Özdemir İnce’ye göre şiirde serbest nazma geçiş; “basit bir biçimsel evrim olmayıp bir uygarlık anlayışının, bir düşünce dizgesinin, durağan bir insan kavramının parçalanmasıyla, bir ekonomik ve toplumsal modelin yerini bir başkasının almasıyla örtüşür.”⁴⁸⁶ Aynı şekilde modern şiirde serbest nazma, gündelik dil ve yaşama yaslanan Garip Akımı sonrasında II. Yeni’nin kapalı, imgelem ağırlıklı yönelimi ile “1950 sonrası şiirde özellikle Gerçeküstücülüğün de katkısıyla tabiat, gerçeklikten uzaklaşarak bizzat sanatçının bilincini tasvir eden, hatta onu temsil eden bir nesneye dönüşmüştür. Ağaç, ağaç değildir. Sağlamlığı ile kendinden başka bir şeyi temsil etmektedir. Dolayısıyla dünya değişmemiş, insan değişmiştir.”⁴⁸⁷

1960’lı yıllarda şiire başlayan Akengin, geleneğin unsurlarını romantik bir duyuşla takip eder. İlk şiir kitabı “İstesen”de tartışmaların uzağında gençlik heyecanının lirik atmosferinde şiirler ortaya koyar. Çocukluğu tabiatla insanın içkinliğinde kısmen tekke şiiri ama daha ziyade halk şiiri örnekleriyle tanıştığı bir muhitte geçer. Gençlik dönemi ise modern şiir verimleri ile divan şiiri örneklerini içine alan bir çeşitlilik arz eder.

⁴⁸⁴ Hazel Melek Akdik, “Modern Türk Edebiyatında Tabiat Algısı: Servet-i Fünun Dönemi (1896-1901)”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İzmir, 2018.

⁴⁸⁵ Gonca Gökalp Alparslan, “Türk Şiirinde Doğa Algısına Dair Betimleyici Bir Bakış”, Kültür Ötesi Bir Gezgin, (Der. Mustafa Pultar), Tetragon Yay., 2014, s. 79-85.

⁴⁸⁶ Özdemir İnce, *Tabula Rasa*, İmge Kitabevi, (3. Baskı), Ankara, 2011, s. 45.

⁴⁸⁷ Hayrettin Orhanoglu, “1950 Sonrası Türk Şiirinde Tabiat ve Dünya Algıları”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 5/3, Summer 2010, Trabzon, s. 1750.

İlk şiir kitabı “İstesen”de tabiatın şiirleştirilişi aşk temine derinlik kazandırma işlevi görür. Aşkın yitirilişinin onda yarattığı duygu yoğunluğu tabiata bakışını da belirlemiştir. Yaşadığı coğrafyaya oldukça yabancı olmasına karşın onda deniz, bir yalnızlık imgesidir. Rüzgâr, şiirsel öznenin iç dünyasındaki kavgadan etkilenmiş görünür. “Deli rüzgâr”, “hızını almış fırtına” yaşamın hoyratlığının imgesidir. Anılara kendisini yaslamış bilinç, dış gerçekliğin acıticılığı karşısında bocalar. Hayal-hakikat birer kutup olur, ikisi arasında kalan şair dış dünyayla uyum arayışını kovalar: “Yaşadım durdum buzullardan çöllere uzanarak”⁴⁸⁸ Çöl aşkın yakıcılığı olurken buzullar bu yangının söndürüldüğü diğer bir uzamdır. Bu iki uç mekân şiirsel özneyi çevreleyen hayatın oldukça uzağında oluşu nedeniyle kaçışı içsel bir yolculuk haline getirir. Nitekim hüznün izleğinde de görüldüğü üzere Akengin’in toplumsal hayata bakışını yönelttiği şiirlerinde içe kapandığı görülür. Bu ruh halini aşma çabası ise ilk şiirlerinden itibaren bir istek olarak dillendirilir:

Her umudun ardında durgunlaşma böyle
Diyorum damarlarımdaki kana
(...)
Boyun eğme⁴⁸⁹

Kendi benini onarmaya dönük arzu ve çabalar; içindeki çatışmayı alt etme istencinden kaynaklanır. Ancak kişilik yarılmış, duygular akli önermelerle onarılmaya muhtaç hale gelmiştir. Bu bağlamda şiir; bilinç ve bilinçdışının bir savaşımına dönüşürken tabiat bunun aynası olmuştur:

Gözlerimiz yeşil nisanları görür de
Yürekte sarı yapraklara bakakalır⁴⁹⁰

Akengin’in doğduğu Bayburt, öğrenciliğini geçirdiği Erzurum ilkbahar ve yaz dışında tabiat koşullarının çetin geçtiği coğrafyalardır. Bu iklimde büyüyen şairin ilkbaharın diriltici, ruhu okşayıcı, yaşama canlılık ve hareket kazandırıcı yönünü duyumsaması beklenir. Ancak gerek mizacından gerekse yaşam tecrübesinin etkisiyle ilkbaharla bir bütünleşme yakaladığını söylemek güçtür. Onda “bahar” görülebilirse de içsel bir katışıklığa imkân vermez, pastoral düzeyde kalır. Ancak sarı ve solgun imajıyla beliren sonbaharla kurduğu ilişki bir bütünleşme hâli olarak belirir.

⁴⁸⁸ Y. Akengin, “*Gemide*”, s. 34.

⁴⁸⁹ Y. Akengin, “*Damarlarımdaki Şarkı*”, s. 15.

⁴⁹⁰ Y. Akengin, *İstesen*, s. 11.

Onun şiirinde bahar ve yazı “siz” (kendi dışındaki mesut insanlar), güzü “ben” (kendi beni), kışı ise “biz” (kendisi ve sevgili) olarak kategorize etmek mümkündür.

Yukarıda ifade edildiği üzere Akengin’in çocukluk ve gençlik yılları açısından baharın olumlu bir imge etrafında işlenmesi beklenir. İç dünyasıyla ilişkilendirdiği bazı anlarda bahar olumlanırsa da bu, “geçmiş”e ait bir yaşantıyı imler. Bu dönemler şiirsel benin mesut yaşantılarıyla örülü olsa da şimdi/hâl etkisini gösterir ve şiire kederli haliyle baharın neşesine ortak olamayan bir ben yayılır. Dolayısıyla bahar, yitirilmişlik duygusunu pekiştiren bir ögeye dönüşür.

Baharın “şimdi”sini şiirleştirdiğinde ise iç dünyasını şiire sokmaz, baharın unsurlarıyla oluşturduğu dizgede pastoral bir bakışla yetinir. Bir “gelecek” imgesi olarak şiirselleşen baharda ise toplumsal duyarlılık egemendir. Bu bağlamda şimdi ve gelecekte baharı olumlayış, kendi beninin dışındadır ve bahara katılamayan “ben”in çaresizliği belirgindir:

Beni de tanıyan bir rengin
Olamaz mı bahar
Gelir gelir gidersin⁴⁹¹

İç dünyasındaki çalkantıların hüznü, bahara/neşeye katılma gücünden yoksun kalışı derinleştirir. Neşelendiren değil kederini anımsatan bir imgeye dönüşen baharın gelip gidişinden ise çoğu zaman habersizdir. Baharı tadamayışı, kaçırışı, çoğu zaman görmezden gelişi esasen kendisiyle zıt bir unsuru yadsıyışıdır. Baharın coşkusuna katılarak neşelenmek imkânını arasa da bu, ekseriyetle gerçeğin duvarına çarpar. Bu yüzden baharı olumlayışı kendi dışında kalan tabiat unsurlarına ve toplumsal hayata dönüktür. Tüm canlılığı ile yaz da baharda olduğu gibi kederli benin öteki kıldığı bir mevsimdir:

Doyulmamış bir baharı anıyordum
Tadına varmadığım yazlar da geldi
Sarı dallara yeşil şarkılar sordum...
Baharlar sustu, yazlar sustu.
Dallar sustu, ben sustum
Aramızda suçlu gibi, bir rüzgâr esti⁴⁹²

⁴⁹¹ Yahya Akengin, “Barışmadın Benimle”, **Hisar**, Sayı 101, Mayıs 1972, s. 14.

⁴⁹² Y. Akengin, “Yolumuz Aşka Doğru”, s. 24.

Kış ise çocukluk, aşk, yaşlılık ve zorluğu imleyen bir unsur olarak hatıraların tetikleyicisidir. Kış ve unsurları çocukluğunda bir engel;⁴⁹³ gençliğinde aşkın büyüdü dünyası;⁴⁹⁴ yetişkinliğinde toplumsal hafızada yer etmiş trajik olayları hatırlayış ve ölümle yüzleşme⁴⁹⁵ şeklinde belirir.

1999'da yazdığı *Karlar* şiirinde pastoral bir atmosferde gezinen ilk iki bentten sonra hatıraların tazyiki altındaki özne; hayat ve ölüm karşısında edilgenliğini kabul etmekle birlikte yaşamı anlamlandırmayı dış tesirlerin uzağında yapmak ister:

Hikâyesinde karlar var hepimizin
Güllere sitem güzlere dur biraz demek...
Sonra düşüp ardına kurgulardan izlerin,
Ya kayboluş ya diriliş var yeniden⁴⁹⁶

Kışın soğukluğunu dağıtan ve onu olumlu bir imaja büründüren anlar ise ekseriyetle öznenin yaşama dâhil olduğu mesut çocukluk ve gençlik hatıralarının şiirleştiği anlarda görülür. 2004'te yazdığı *Kış Albümünden* şiirinde kışın tekdüzeliğini, soğukluğunu; renge, eyleme ve sıcaklığa dönüştüren aşk hatırasıdır:

Bir tablodur o kalbimin kenarına asılı,
Ondadır hâtıraların beyazı yeşili alı
Ben de bilmem hangi iklimdedir şimdi,
Alnıma yazılmadı, lâkin ruhuma yazıldı⁴⁹⁷

Akengin'in şiiri güzde başlar, güzden gelen bir misafir edasıyla diğer mevsimlere arada uğrar ve nihai evi güze döner: "Heryer ıssız heryer güz."⁴⁹⁸ İnsan ve tabiattaki ayrılığı imleyen güz, özel yaşamında sevdiğinden eylülde ayrılan Akengin için daha yıpratıcıdır. *Duyuyor musun* şiirinde daima belli bir mesafeden seslendiği sevdiği ile yıllar sonra ilk defa yüz yüze gelmenin trajik yanına eğilir. Titrek elleriyle "bir eylül sabahı" kapısını çaldığı evde kocası ve çocuğu ile yaşayan sevdiği mutlu değildir:

Donuk ve solgun sabahlarından biri olacak köyünüzün

⁴⁹³ "Yaklaşan Şubat iznidir yüreğinde

Düşünüp sılayı dalmışsın çocuk

Kopdağı'nda kar üstüne çizdiğin yolu

Aşıp gidiyorsun, öyle çabuk" Bakınız: Y. Akengin, *Akşamla Gelen*, s. 39,

⁴⁹⁴ "Ağaran özlemidir lekesiz hâtıraların

Daha yaklaş kar sesine ey gönül

Bir nurlu selâmı var kara sevdaların" Bakınız: Y. Akengin, *Ötelerden*, s. 27.

⁴⁹⁵ "Eşi görülmemiş azgın bir kış üstüne/Bir nefes bıraktılar evlatlara torunlara" Bakınız: Yahya Akengin, "Sarıkamış Şehitlerine", *Bizim Külliye*, Sayı 59, Mart-Nisan-Mayıs 2014, s. 56.

⁴⁹⁶ Yahya Akengin, "Karlar", *Türk Edebiyatı*, Sayı 304, Şubat 1999, s. 33.

⁴⁹⁷ Yahya Akengin, "Kış Albümünden", *Türk Edebiyatı*, Sayı 364, Şubat 2004, s. 19.

⁴⁹⁸ Y. Akengin, "*Duyuyor musun*", s. 10.

Heryer ıssız heryer güz
 Altıntopu yavrucuğun ağlayacak ninniler söyleyeceksin
 Ninnilerinde de güz
 Yazı-baharı da kocan mı çalmış?
 Hep o gülüyor hep o kedersiz⁴⁹⁹

Mutsuz bir yuva tasavvuru, sevdiğinden ayrılmış olmanın ıstırabını dindirme çabası, huzursuzluğun kaynağı olarak kocayı işaret ediş şiirsel öznenin kendisini değerli kılma istencinden kaynaklanır. Mevsimlerden hareketle sevdiğinin ruhsal durumunu belirleme çabası dikkat çekicidir. Âşıklardan yazı ve baharı çalan evlilik onları güzün kucağına itmiştir. Acıma ve öfke duygusu bir aradadır. Şiirsel özne bir eylül günü ayrıldığı sevdiğiyi yine bir eylül günü hesaplaşmakta ve kendi kaybını sevdiğinin hüznüyle telafi etmektedir. Şiirin ilerleyen bentlerinde şiirsel özne, sadece sevdiği ile değil kendisi ve toplumsal yaşamla da mutedil bir hesaplaşmaya yönelir ve sonbahar iklimi bu atmosferi mütemadiyen sarar.

İlk şiirlerinden itibaren güzü hayatın tüm unsurlarına yayan Akengin, hüznü derinleştirdiği kadar hayatın neşesini de yine bu mevsimde arar:

Şükür boş gelmemiş eylül kapıya
 Geçmiş zamanlarla cilveler içinde

Güleç hatıralarla kapıda ve eşikte
 Sarılıyor hüznün ve neşe doya doya

Aşılmaz eşikler öyle bir çırpıda
 Demlensin hele biraz eylül kapıda⁵⁰⁰

Sonbaharın şefkatli eline kendini bırakan öznenin dünyasında sadece çiçek, yaprak gibi tabiat unsurları değil aşk, ümit, zaman ve sema gibi ögeler de solar. Böylece dış dünya ile öznenin ruhsal durumu çakışır.

Akengin'in şiirinde çiçek; şiirsel öznenin kötü yazgısını öne çıkarışın etkisiyle daha ziyade solmaya yüz tutmuş sarı rengiyle öne çıkan bir tabiat unsurudur. Bu hüznü tablodaki gül; yalnızlık, hasret, ayrılık, fanilik, ölüm, yozlaşma ve yaşamın meşakkatlerini imlediği gibi umut, arılık, huzur, yaşam, nahiflik, zarafet gibi olumlu çağrışımlarla da yer edinir. Gülden başka lale, nilüfer, kar çiçeği, yaban gülü, dağ

⁴⁹⁹ Y. Akengin, “Duyuyor musun”, s. 10.

⁵⁰⁰ Y. Akengin, “Eylül Kapıda”, s. 6.

çiçeği, menekşe, papatya, zambak, karanfil, nergis ve çiğdeme de yer veren Akengin'in divan⁵⁰¹ ve halk şiirine özgü çiçek motiflerine yer verdiğini görürüz. "Gül" ve türü kapsayıcı bir ifade olarak "çiçek" sözcüğüne şiirinde daha fazla alan açan Akengin'in ilk dönem şiirlerinde çiçek adlarında bir çeşitlilik görülmesi de çiçek motifinin ilerleyen süreçte varlığını hissettirdiği görülür.

Göçebe yaşam süren Türklerin estetik hazdan ziyade faydayı gözetken bir çiçek kültürüne sahip oldukları bilinmektedir. Yerleşik hayatla birlikte ise tabiata faydanın yanında estetik bir duyusla yaklaşıldığı görülür.⁵⁰² Göçebeliği hareketli bir yaşam/gençlik, yerleşikliği durgunluk/yaşlanmayla ilişkilendirmek mümkündür. Akengin'in şiirinde gül imajının da yaşam serüveniyle koşut biçimde değişim gösterdiğini söylemeliyiz. Bu bağlamda arzu, hayal ve mücadelenin hareketliliğinde/gençliğinde gülün sevgili imajından yararlandığı söylenebilir. İlerleyen dönemlerde ise yerleşiklik/yaşlılık duygusunun tesiriyle tabiata daha dingin ve estetik bir pencereden baktığını görürüz.

Andrews'a göre bahçede "güzellik, düzen ve yararlılık hiçbir rekabetle karşılaşmadan hüküm sürer; oysa dışarıda, güzellik ile çirkinlik yan yana durur; düzen, görünürdeki kargaşanın altında gizlenmiştir." Divan şiirinde "ilahi gerçekliğin bir dizi kozmik yansıması" olarak idealize edilen bahçe; sosyal hayatta teskin edici bir tür sığınaktır.⁵⁰³ Akbalık'a göre halk şiirinde "Bir yaşam alanı olan bağ ve bahçe hem kadının bizzat içinde bulunduğu mekân hem de kendi fiziksel varlığına son derece içkin bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır."⁵⁰⁴

Akengin'de şiirsel öznenin şimdisini imleyen bahçe dağınıktır ve onun tarumarlığı şiirsel öznenin düzensiz, sorunlu yaşamını imler. Özne, geçmişine ya da toplumsal izleğe yöneldiğinde ise bahçe; düzenli ve toparlayıcı bir unsur olarak mutluluk imgesine bürünür. Yitirilen cennet imgesinde olduğu gibi öznenin hayali,

⁵⁰¹ Yavuz Bayram'ın şairlerin divanlarını tarayarak elde ettiği verilere göre Klasik Türk şiirinde 28 (yirmi sekiz) çiçek zikredilmiştir. Bunlardan "Klasik Türk şiirinde en çok dikkat çeken çiçek, tartışmasız gül olmuştur. Gül den sonra divan şairlerinin en çok kullandıkları çiçekse lâledir. Sümbül, nergis, yâsemin ve menekşe de klasik Türk şiirinde oldukça sık kullanılan çiçeklerdendir. Kullanıldıkları beyitlerin sayıları açısından dördüncü grubu; reyhân, sâsen, erguvân, karanfîl, nilüfer, şebboy, za'ferân ve zambak oluşturmaktadır." Bakınız: Yavuz Bayram, "Klasik Türk Şiirinde Duyguların Dili: Çiçekler", *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Sayı 2/4, Fall 2007, s. 218.

⁵⁰² B. Ayvazoglu, *Güller Kitabı*, s. 38-47.

⁵⁰³ Walter G. Andrews, *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*, (Çev. Tansel Güney), İletişim Yay., (10. Baskı), İstanbul, 2018, s. 184-193.

⁵⁰⁴ Esra Akbalık, Halk Hikâyelerinde Bir İmaj Olarak Bağ ve Bahçenin Kadın ve Bedeni ile İlişkisi, *Millî Folklor*, Sayı 101, Bahar 2014, s. 118.

nihai mutluluğun mekânı bahçeye/cennete kavuşmaktır. Bir hazan bir bahar olan bahçe şairin mikro evreni, yazgısının aynasıdır. Özellikle ilk şiirlerinde yoğun olmak üzere yaşamın dayatmaları ve sonuçlarının ağırlığı karşısında dünyadaki cennetini/bahçesini yitiren şiirsel özne yer yer yazgısına sitemde bulunur: “Dağıttı bahçeleri bir çırpıda kader”⁵⁰⁵

Şiirsel özne için bahçe, sınırları çizili ve sevgili dışında ötekinin dışlandığı, yitirilen mesut anların hatırasını kuşatan bir uzamdır. Ancak söylem “ben”den “biz”e evrildiğinde bahçe, toplumsal huzuru imleyerek bütünü içine alacak biçimde genişler. Böylece ilk dönem şiirlerinde yaşamı altüst olduğu görülen “özne”nin bahçesini imar etme arayışı ilerleyen süreçte tümelleşerek bizin/toplumsalın bahçesine dönüşür.

Bahçe tasavvuru yanında Akengin’de toprak tinsel bir duyuşla ele alınır. Eliade’ya göre tüm inanışlarda dişil olanı, anneyi sembolize eden toprak canlıdır. “Yaşam, yerin rahminden çıkmak, ölüm ise bir anlamda “yuvaya” dönüştür.”⁵⁰⁶ Akengin’de toprak; yaşama sevinci, bereket, ölüm, teslimiyet, canlılık ve vatan gibi imgeler etrafında şiirleşir. Tabiatın diğer unsurları yağmur, cemre, su ve nihayet onu vatan kılan insan unsuru toprağa vücut verir. Hayatın trajik yanlarına, başarısızlıklarına karşı direnme çabası karşısında toprak; dinginlik, canlılık, sükûnet ve teslimiyet duygusu yayar.

Toprakta olduğu gibi eril olan gökyüzü de Akengin’i huzurlu kılan unsurlar demetidir. Eliade’ya göre şekli hiç değişmeyen, aynı kalan ve bir oluşum içine girmeyen güneşle kıyaslandığında ay; “büyür, küçülür, kaybolur, tüm evrene hükmeden oluşum, doğum ve ölüm yasasına boyun eğer.” İnsanın ölümü ve doğumu ile ayın yok olması, yeniden ortaya çıkışı arasında ontolojik bir benzerlik vardır. Güneşin aynı kalması karşısında ayın hareketliliği yaşamın ritmiyle de uyumludur. Bu yüzden insanlar yaşamın iniş çıkışlarını, yaşadıkları duygusal değişiklikleri ayla özdeşleştirir:

Ayın insana, kendi kaderini açıkladığı söylenebilir: ayın yaşamında insan kendini “görür” ve kendisini bulur. Bu nedenle ay simgeleri ve mitolojisi duygusaldır; aynı zamanda teselli edicidir, çünkü ay hem ölüme ve berekete hem de drama ve erginlemeye hükmetmektedir⁵⁰⁷

⁵⁰⁵ Y. Akengin, **Akşamla Gelen**, s. 27.

⁵⁰⁶ Mircea Eliade, **Dinler Tarihine Giriş**, (Çev. Lale Arslan), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003, s. 256.

⁵⁰⁷ M. Eliade, **Dinler Tarihine Giriş**, s. 192.

Ayın etkisini yitirdiği anlarda varlığı öne çıkan yıldızlar ise insanın yazgısına dönük ipuçlarını vermesi yanında özünde evrenle ilgili duyuş ve düşüncüler uyandırmaya, geçmiş ve geleceği şimdinin muhayyilesinde tartmaya götürür.

Akengin'in şiirinde güneşle değil ay ve yıldızlarla yakalanan uylaşım; öznenin duygusal yarılmalarının yoğunluğundan, sosyal hayatla irtibatta yaşadığı sorunlardan kaynaklanır. Ruhu dinginlik bulamamış şiirsel öznenin değişmeyen güneşe değil de dönüşüm içinde olan aya ve ona eşlik eden yıldızlara yüzünü dönmesi kaçınılmazdır. Ayın ve yıldızların ortaya çıktığı gece ise hareketliliğin bittiği ve yaşamın durgunlaştığı andır ve Akengin'in hem şiirsel veriminin hem de dinginlik arayışının zamanı ve uzamıdır:

Alır gözlerimden güneşlerin sızısını,
Gecenin, dalgınlıkta açan gülleri⁵⁰⁸

Güneş, gerçeğin; ay ve yıldız ise hayalin imgesidir. Gökyüzü “aşkınlığı, gücü ve değişmezliği simgeler. Gök vardır; çünkü yücedir, sonsuzdur, dokunulmazdır, güçlüdür.”⁵⁰⁹ Akengin'in şiirinde hayalleri ile yazgısı arasında açmazda olan şiirsel özne; göğün unsurlarına yönelerek mutlu geçmişe uzanmak ister. Bu bağlamda onun şiirinde, göğün verdiği dinginlikle yaşadığı şehrin bunaltısından kurtulma isteği baskındır:

Ay bir sıladır arı duru sevdalarımızın kaldığı,
Uzak düştük bu şehirde, bu devirde biz,
Dalıp gitmişsem çehresine bir güzelin,
özlemindendir.
Al götür beni ay, bozkırda yanan ateş bizdendir⁵¹⁰
Karanlığın en derin saatlerinde
Yıldızlara efkâr katan sigaramı eklerim.
Ta küçükten yüreğimin bir yerinde
Bir avuntu pırıltısı
Çeker beni yedeğinde, giderim⁵¹¹

Akengin'in büyüdüğü coğrafyanın, muhayyilesinin belirleyici unsurlarından biri olduğunu belirtmeliyiz. Taşrada ay ve yıldızı tüm berraklığı ile seyretme olanaklarını sonuna kadar kullanan biri için Ankara'nın yapay ışıkları ve kaotik

⁵⁰⁸ Yahya Akengin, “Dalgınlıkta Açan Güller”, **Hisar**, Sayı 118 (193), Ekim 1973, s. 19.

⁵⁰⁹ M. Eliade, **Dinler Tarihine Giriş**, s. 62.

⁵¹⁰ Y. Akengin, **Eylül Kuşatması**, s. 39.

⁵¹¹ Y. Akengin, “**Karanlığın Derin Saatlerinde**”, s. 10.

atmosferinde aynı duyguyu yakalamak hayli güçtür. Bu yüzden gerek pastoral bir tasvir gerekse toplumsal yaşamın imgesi olarak tabiat, özünü ekseriyetle dünyasından kop(a)madığı taşradan alır. Sadece gökyüzüne ilişkin ögelerde değil rüzgâr, çeşme, akarsu, sel, dağ, vadi gibi unsurların şiirleşmesinde de sılanın doğallığını, mesut yaşamını özleyen bir şiirsel ben vardır. Bu yüzden şiirlerindeki tabiat şimdiden ziyade maziye ait bir tablo hüviyetindedir. Tabiat, bu bağlamda şimdiden, gerçeklikten kaçış imkânı sunar. Kentten kaçışı mümkün kılan tabiat imgesinde zamanda geçmiş, mekânda sılayı işaret eden bir özlem duygusu belirgindir:

Unutmadım, o kar aydınlığı düşlerimi
Nasıl doğar sarı yıldız mavi yıldız bilirim
Şuramda saklarım gurbet dönüşlerini
Nasıl eser gönle deli poyraz bilirim⁵¹²

Zaman ve uzamda ortaya çıkan bu mesafede, bir dönem iç içe olduğu coğrafyadan beslenmesi yanında modernleşme sürecine kuşkuyla yaklaşmasının getirdiği muhafazakâr refleksin de rolü olduğunu söylemeliyiz. Şehirleşme ve doğaya duyarsız kalmanın eleştirisi yer yer görülse de öznenin yoğunlaştığı asıl yozlaşma insan tabiatı ve toplumsal düzene dönüktür. Bu anlamda onun şiirinde tabiat ögelerine yönelik zamanla modernleşmenin dayatmalarına karşı dolaylı bir tepki hali olarak da tebarüz eder:

Çağrılar alırım uzaklarından bu şehrin
Yıldızlar gözeder eski bir yazdan
Orda alevdendir gecelerin yüreği
Burda insanların buzdan⁵¹³

Akengin'in şiirinde tabiat; dış gerçekliğin tazyiki altındaki bir benin dinginlik bulduğu bir sığınak olarak belirir. Bu bağlamda tabiat mekân ve zamanda şimdii değil maziye arzulayan bir benin huzur arayışının şiirleşmesine olanak verir. Kişisel ve toplumsal anlamda daha iyi bir yaşam kaygısında olan Akengin; bu istencini şiirine taşıırken çağa ve zamana direnen, özünü yitirmeyen tabiata yönelir. Hayalleri akîm kalmış benin hüznünü kuşanmış tabiat ise şiirinin kimliğini oluşturur.

⁵¹² Y. Akengin, “Daha Kimselere Anlatmadım”, s. 5.

⁵¹³ Y. Akengin, “Çağırır Uzaklar”, s. 17.

4.2. ROMANLARINDA TEMA

4.2.1. Bireysel Temalar

4.2.1.1. Aşk

Akengin'in anlatılarında aşk temi, ayrılığın yarattığı hüsrana üzerine inşa edilir. Dolayısıyla yaşanan aşkın kısmen yer verildiği nadir örnekler dışında bitmiş bir aşk hikâyesiyle karşılaşılır. Siyasi, ideolojik ya da sosyo-ekonomik nedenlerle ayrılığa evrilen aşk hikâyelerinde erkek, çoğunlukla aşka mâni unsurlarla mücadeleden kaçınan edilgen bir karaktere sahipken kadının çabası âşıkları bir araya getirmek için yetersiz kalır. Erkeğin ayrılığı kabullenmesi sonrası yaptığı mantık evliliği ise eski aşkına özlemi derinleştirir. Bu bağlamda “Yaralı Dağlar” ve “Aşka Verilmiş Muhtıra”da geçen zaman rağmen eski aşklarına özlemi artan, bunun yol açtığı boşlukta dış dünyadan kendilerini soyutlayan erkek karakterlerin merkeze aldığını söylemek mümkündür. Buna karşın aşk ayrılığı yaşayan kadının dünyasına ulaşmak çoğu zaman güçtür. Erkeğin aşk hüsrânını merkeze alan Akengin, kadını ayrılığın hüznü içinde salınan erkeğin gözüyle aktarmayı seçer.

Klasik anlatıların aşk tasavvuruna yaslandığı görülen Akengin'in romanlarında karakterler bir müddet sonra aşk hüsrânının verdiği kederle barışık hale gelir. Ayrılığın yarattığı hüznün derinliği erkek karakterler için olgunlaşma, erdemlere ulaşma zeminine dönüşür. Mazideki aşkı hayal dünyasında büyüten ve onunla oyalanmaktan keyif alan erkekler sevdiklerine kavuşma çabasına girmekten ziyade romantik mazinin dünyasında oyalanmayı seçer. Böylece erkekler için aşkına kavuşmak yerine onu hayalinde yaşatmak bir tutku halini alır.

“Dönüş Acıları” romanı diğerlerinden farklı olarak yaşanan aşkı kısmen izlek yapar. Ancak romanın 1970’lerin ideolojik kaosunu farklı karakterler üzerinden merkeze alışı aşk izleğinin derinlikli işlenmesine mâni olur. Anlatıda gelişen aşk zamanla ayrılığa evrilir ve diğer roman karakterlerinin hüznüne eklenir. Ömer’in ortaokulu aynı kasabada okuduğu Selda’ya ilgisi platonik bir aşk düzeyinde başlamıştır. Kasabanın kapalı evreninde Ömer, ilgisinin boyutunu Selda’ya hissettirecek bir adım atmaktan uzaktır. Selda’nın liseye başlayacağını bildiği için okula gitmek ister. Ona ilk mektubunu edebiyat öğretmeninden cesaret alarak yazar. Bu adım duygusallıktan uzak bir arkadaş mektubudur. Mektup için ev arkadaşlarından

yardım isterken duyarlı olduğu nokta Selda'ya olan ilgisinin mahiyetini açık etmekten sakınmak olur: "Selda'ya yazacağım mektupta öyle bir şiir yer almalı ki; anlamı çok derinlerde olsun... İçinde sevgi bulunsun ama öyle aşk ilanı şeklinde değil." (s. 110).

Üniversiteyi Ömer'in Ankara'da Selda'nın İstanbul'da okuması görüşme imkânını kısıtlamakla birlikte aşklarının sınavı iki olayda kendisini gösterir. Selda, Üsküdar Musiki Cemiyeti'nde karşılaştığı Hazım'ın sesine hayrandır. Cemiyette alafranga müziği tercih eden devrimci gence Hazım'ın klasik musikinin zenginliğini dile getirişi bu müziğe ilgi duyan Selda'yı etkilemiştir. Hazım'ın davudi sesinin tesirinden kurtulamayıp Hazım ile Ömer arasında ikilem yaşarken duygusal yakınlığın mahiyetini sorgular: "Bir gönülde iki sevda olamayacağına göre, ben daha aşkı tanımamış mı sayılırım, bunu da kestiremiyorum." (s. 149).

Selda'nın bu ikileminin yanı sıra Ömer, babasının baskılardan ötürü çıkmazdadır. Kasabada Selda'nın şarkıcı olduğu konuşulmakta Ömer'in babası ise "Ben şarkıcı, türkücü, tiyatrocı bir gelin getirmek için mi seni okuttum oğlum?" (s. 182) diyerek evlenmelerine sıcak bakmadığı gibi ayrıldıklarının kasabada duyulmasını istemektedir. Ankara'daki buluşmada Selda, Ömer'de Hazım'ın sesini ararken Ömer, korodan ayrılmasını ve kasabada herkesin bunu duymasını ister. Bu kati talebin Selda'yı incitip ilişkinin sonlanacağından kaygılanan Ömer, İstanbul'a Selda'yı görmek için elinde bir ut ve yeni bir çözümle gider: Selda cemiyete devam edecek ancak kasabaya koroyu bıraktığına dair haber salacaktır. Ancak Selda'nın hatıra defterinde Hazım'a ilgisinin mahiyetini sorguladığı bölümü tesadüfen okuyan Ömer, barışmak umuduyla aldığı utla "bir gönülde iki sevda şarkısını çalarsın Selda." (s. 236) diyerek birlikteliklerine son verir.

Oysa cemiyetteki alaturka-alafranga tartışmasında örgütün hedefi haline gelen Hazım, bıçaklı saldırıda yaşamını yitirmiştir. Ömer'in hatıra defterinde okuduğu bölümler Selda'nın yaşamını kaybeden Hazım'a duyduğu ilginin nedenini hâlâ çözemediğini gösterir mahiyettedir:

Hazım'ın sesi denizin dalgaları gibi kuşatıyordu iç dünyanın yelkenlisini. O baş döndürücü çağrılara teslim olma tehlikesini yaşadım. Şimdi onun yokluğuna üzülürken, bu yokluğun beni ikilikten kurtarmış olmasından da suçlu bir sevinç duyuyorum. Hazım'ın bendeki yeri ne idi? Bunu hala cevaplandırabilmiş değilim (s. 234).

Ne Hazım'ın Selda'nın hislerden haberi vardır ne de Selda hislerinden emindir. Selda'nın açıklama yapmasına imkân dahi vermeyen Ömer; kıskançlık ve aldatılmışlık

hissini yoğun olarak yaşasa da çok geçmeden ayrılma kararında aceleci davrandığını görecektir.

Esasında romanın 1980 öncesi kaosuna odaklanması ikilinin aşk ilişkisini geri plana iter. Bununla birlikte Akengin'in yaşanan aşktan ziyade ekseriyetle ayrılıkla neticelenmiş aşkın izini sürdüğünü görürüz. Nitekim farklı şehirlerde olmanın talihsizliğiyle iki aşğın kısıtlı buluşmaları dışında aralarındaki aşk belli bir mesafeden yaşanır. Bu tercih Akengin'in aşk temine yaklaşımının zorladığı bir tercih gibi durmaktadır. Şiirlerindeki aşkın işlenişi hatırlandığında romanda âşıklar arasındaki mesafe ve ayrılıkla neticelenen aşk temi Akengin'in tercihiyle örtüşmektedir.

Romanda Deli Durmuş ise kendi dünyasında yaşayan, insanlarla iletişimden kaçınan, ketum bir meczuptur. Ahâli onun “Bir zamanlar bir kıza âşık olduğunu, onunla evlenemeyince bu hale geldiğini” (s. 120) düşünmektedir. Durmuş'un sıra dışı tavır ve düşünceleri ve toplumla uzlaşmazlığı aşk hüsrânıyla ilişkilendirilir. Durmuş; oğlunu kaybettiği için hayata küsen İsa Bey'in rüyasını yorumlayışı, ufkunu açışı, oğlunun ölümünden duyduğu vicdan azabını dindirişi ve yaşama bakışı ile bilge bir insandır. Sokaklarda kâğıt toplayışına taşra insanı delilik atfetse de o bunlarda insanın hayat macerasını görür.

“Yaralı Dağlar”da konservatuvar okuyan Münire ile felsefe okuyan Şeref'in aşk maceraları Şeref'in köyünde sulama suyu yüzünden çıkan kavga sonrası çıkmaza girer. Gençlerin evliliğine temelden karşı olan Münire'nin annesi, olası bir evlilikte intiharı öne sürecek ölçüde kızına baskı uygulayınca evliliğin imkânsızlığına kanaat getiren Münire, annesine boyun eğmek zorunda kalmıştır. Şeref'in suçsuzluğuna inanmakla birlikte annesinin baskılarını göğüsleyememiş, Şeref ise aileler yüzünden Münire'nin ilişkiyi bitirmesini bir aşkın imtihanı olarak görmüştür. Aşkı için mücadele etmeyi sadece Münire'ye havale etme ve onun sınavı haline getirme hatasına düşen Şeref, ayrılık sonrası bu aşkın hatırasıyla hayatını anlamlandıracaktır.

Şeref'i pasif kalmaya ve Münire'den savaşmayı beklemeye iten önemli bir etken ailelerin farklı sosyal tabakalardan gelmesidir. Bu farklılık Şeref'in aşkı için mücadele etme gücünü kıran ve kararı sevdiğine bırakmasına yol açan önemli bir sebeptir. Münire son buluşmalarında Şeref'e söylediği “Dağlar” şarkısını seçişinde onun taşralılığına takıldığında Şeref'in cevabı “Yani, köylülüğümü ima ediyorsun...” (s. 65) olur. Gerçekte Münire, taşralılığından kaynaklandığını düşündüğü Şeref'in saf,

mahcup yönünü sevmiştir. Ancak bundan Münire kadar hiçbir zaman emin olamayan Şeref, onun kendisinden uzaklaşmasına yol açacak her olayda kaybetme korkusu yaşamıştır. Sesine hayrandır ve gelecekte sahneye çıkma ihtimali içini kemirir. Bu psikoloji aşklarının sınıandığı ilk eşikte Şeref'i pasifliğe iter, birlikteliklerini devam ettirecek çabaya girişemez ve Münire'den adım bekler. Ancak bu edilgen tavrın ayrılıklarını tahkim ettiğini ve Münire'nin bir hayal olarak kalacağını geç de olsa anlar. Son buluşmalarında dinlediği “Dağlar” şarkısı ise aşktaki edilgin tavrının hazin sonunun ağıtı olur.

Şeref'in Münire'den ümidini kesip yıllar sonra Bahriye ile yaptığı “mantık evliliği” ise bu aşk hüsrânının gölgesinde yürüyecektir. Bahriye ile mizaçlarının oldukça zıt oluşu Şeref'in “Yalnızlığa yatkın mizacının da yönlendirmesiyle düşünceler dünyasında seyreden bir ömür sür”mesine (s. 43) neden olur.

Onun mutsuzluğunda iki etken öne çıkar: Münire ayrılığı ve Bahriye evliliği. Bu açmazdan kurtulmak, yaşama tutunmak, hayata iyimser yaklaşmak için bulduğu çözüm Münire limanına sığınmaktır. Emekli olduğu gün eşinin sözlerine dayanamayıp evi terk ettiğinde önce köyüne gider. Baraj altında kalan köyünde kayıkla gezinirken aşk macerasından derin izler barındıran iki şeye yoğunlaşır: Kuşçu Murat ve ahlat ağacı. Kuşçu Murat, yalanıyla Münire'den ayrılmasına sebep olmuştur. Gaddarlığı ile köylüye huzur vermediği gibi Şeref'in de mutluluğunu engellemiştir. Ahlat ağacının gölgesinde ise yaz aylarının gençlik heyecanı içinde Münire'ye mektuplar yazmış, ondan gelen mektupları okurken bu ağacın altında hayallere dalmıştır.

Şeref'in köyden sonraki durağı ise Münire ile son görüştüğü ve ondan *Dağlar* şarkısını dinlediği Merdivenli Kayalardır. Üniversitede son buluşmalarını burada yapmışlar, bir hafta sonra buluşma planları ise ayrılık kararıyla bir hayal olarak kalmıştır. Son buluşmanın üzerinden otuz yılı aşkın bir süre geçmesine rağmen o günkü buluşma sözü hâlâ yerine gelmemiştir. Babasının hatıra defterini okuyan Suzan, Münire ve Merdivenli Kayaların babası için taşıdığı anlamın farkındadır. Babasının kulübe inşa edip gazetelere çıkmasını aşkının yıllar sonra gelmesi için yaptığını dile getirirse de Münire'nin gelmeyeceğinden emin olan Şeref, böyle bir umudun eteğine tutunmaz. Münire ile yaşadığı aşkın ardından ayrılığın getirdiği boşlukta sürüp giden öksüzlük duygusunu kulübesinde daha derinden yaşamak ister. Geçmişte insanlara değil kitaplara sığınması bu yüzdendir. “Geriye kitapların dostlukları kalıyordu.” (s.

43). Münire hayali onun dünyasını kuşatarak başkasına ihtiyaç duymayacak bir benlik algısı yaratmıştır. Bu dünyada ise müşahhas değil ancak muhayyel bir Münire'ye yer vardır. Yaşamı hayallerini gerçeğe dönüştürme çabasına girdiği her adımda tökezlemekle geçmiştir. O yüzden Münire'yi gerçek dünyadan soyutlar, hayal âlemine taşır ve oradan indirmek istemez: “Hayal ve iyimserlik duygularıyla bezenen bir liman olup kalmıştı Münire. Şeref Bey hep sığınırdı o limana.” (s. 14). Evini terk edişi, insanlardan uzaklaşması gerçeğin yerine ikame ettiği hayalle avunma arzusundan ileri gelir. Aşk macerası ise bu hayal âlemini süsleyen en doyurucu tecrübedir.

“Sarkaç”ta Süheyla'nın kıymetli bir hazine gibi sakladığı babasının hatıra defterinden aktardığı bölümler mazideki aşka dair izler taşır. Annesinin kucağında bir yetim olarak Üsküp'ten Türkiye'ye göç eden Davut'un yaşamı; yurtsuzluk ve baba dayanağından yoksunluğun gölgesinde hayata tutunma çabası içinde geçer. Bir yetim olarak geldiği İstanbul'daki zorlu çocukluk günlerinden annesini kaybettiği dönemde başladığı Ankara'daki üniversite hocalığına değin kimsesizlik duygusu aralıksız büyür. Üniversite tarih hocalığı dahi bu yalnızlık, yurtsuzluk duygusunu yatıştırıramamışken öğrencisi Safinaz'la karşılaştığında yurt kavramı yeni bir boyut kazanır. Davut'a yeni bir benlik duygusu kazandıran, yaşamını biçimlendiren bu aşk; yazgısının yeni bir boyuta evrilmesini sağlar. Onun için “dünya, adı Safinaz olan bir kızıdan ibaretti”r (s. 18).

“Aşka Verilmiş Muhtıra”da İstanbul'da hukuk okuyan Selim'le tarih okuyan Seher'in aşkları üniversite döneminde başlamıştır. Seher, Ege'nin bir ilçesinde öğretmenlik, Selim ise kasabasında avukatlık yapmaktadır. Ancak nişan öncesi gerçekleşen 12 Mart 1971 Muhtırası yaşamlarını altüst eder. Kasabanın sol görüşlü öğretmen sendikası başkanlığını yürüten Selim'in babası, gizli örgütle bağlantısı olduğu gerekçesiyle tutuklanır. Bu gelişme üzerine Seher'in babası Yarbay Nevzat, vatan haininin oğluna kızını vermeyeceğini söyler. Seher'in bağlılığını ifade eden mektubuna rağmen Selim vatan hainliği ithamını aile onurunu zedeleyen bir söz olarak telakki eder ve ayrılmaya karar verir: “Sana mutluluklar dilemekten başka bir elveda şekli de düşünemiyorum. Baban bir gün haksız çıksa bile, ailemin ve benim kırılan onurumuzu hiçbir aşkın tamir edebileceğine inanmıyorum.” (s. 21). Selim, sadece mektup yazmakla yetinmez, aşkından uzaklaşmak için ailesini de alarak Ankara'ya taşınır. Ankara'da Bahadır'ın bürosunda avukatlığa devam edecek, babasının beraat

etmesini beklerken ailenin geçimini sağlayacaktır. Ancak uzaklaşmak için geldiği Ankara’da Seher’e olan hasreti gittikçe katlanır. Muhtıra, aşkıyla arasına girmiş, onu gurbete atmıştır. Ayrılık kararının yanlışlığını evliliklerinin imkânsızlığı düşüncesinde yumuşatmaya çalışsa da ümitsiz bir aşkın kısılcığında Ankara gurbetinde yalnızdır. Şehirde tutunma çabası, ekonomik zorluklar, babasının tutukluluğu, aşk hüsranı Ankara’da bocalamasına yol açarken tüm bu sorunlar Seher’den ayrılmanın verdiği hüznün gölgesinde daha da büyür. Yeni geldiği Ankara’da hüznüne ortak olacak insanlar bulamayınca hayali kahramanlarla zihnini meşgul eder. Ankara caddelerinde Goriot Baba’nın Rastignac’ı ve Mavi Siyah’ın Ahmet Cemil’i ile yürür. Aşkından ayrılmanın acı gerçekliğinden kaçmak, acısını dindirmek için hayali kahramanlara yönelir: “Gel Ahmet Cemil, gel dertleşelim biraz... Görünürde olmasa bile, derinliklerimizde benzerliklerimiz var galiba...” (s. 10). Kasabadan uzaklaştığı halde atlatamadığı aşk acısını askere giderek dağıtmayı dener. Kıbrıs Barış Harekâtı’na katılan gönüllüler arasında yer alır. Seher’den uzaklaştıkça ona yaklaştığının farkındadır. Bu yüzden cephede savaşıarak ölmeyi nihai bir kurtuluş sayar. Bu arzuyla cephede ön saflara atılıp yaralandığında Çanakkale Cephesi’ne gönüllü olarak katılan Kiralık Konak’ın Hakkı Celis’iyle özdeşlik kurar. Sorunu aşacak güçten yoksunluğun çaresizliği içinde kendi trajedisine ortak hayali kahramanlarla yakınlık kurarak dış dünyadan kendisini soyutlar.

Oysa Seher, Selim gibi kaçmak ya da hayali kahramanlara sığınmak yerine babasına rağmen aşkı uğruna mücadeleyi seçmiştir. Ankara’ya Selim’i görmek için gelmiş, tutuklandığını öğrenince mektup bırakmıştır. Selim ve babasının gizli örgüt bağlantısı iddiasıyla tutuklandığı bir ortamda dahi aşkına olan inancını yitirmemiş, aşkları için çaba sarf etmiştir. Buna karşın Selim, ilk engelde tökezleyip kendi kabuğuna çekilir. Babası beraat edip iddiaların yersizliği ortaya çıktığı halde Seher’e ulaşmak ve yeni bir başlangıcın imkânlarını aramak çabasına yönelmez. Seher’i hayal dünyasında yaşatarak ayrılığın verdiği hüzünden beslenmeyi yeğleyen bir iradeye teslim olur. Seher’in ev arkadaşı Gülben’in hafifmeşrepliği dolayısıyla iki kişinin kapıya dayandığı haberini gazetelerden okuduğunda ise aşkı için mücadele düşüncesi büyük ölçüde tavsar: “Peki ya ben?” diye düşündü. “Ben de o gazete haberlerine rağmen onu arayıp bulamaz mıydım?” Bu noktada aile ve çevre etkenleri mi galip

gelmiş olabilirdi? Aşk ve gurur çarpışmasında ikincisi mi üstün gelmişti? Ne biçim gururdu bu?” (s. 86).

Bir tarafta iddialara, tutuklanmalara kulak asmayıp sevdiğine güvenen ve aşkı için mücadele eden Seher, diğer yanda Seher’in babasının öfkesini gurur meselesi yapıp bunu aşk ilişkisine yansıtan, aslına vakıf olmadığı gazete haberlerinden etkilenen, çevre baskısının boyunduruğunda yaşayarak güvenini kaybetmiş bir Selim vardır. Yıllar sonra Seher’in aşkı uğruna mücadelesini gören Selim, hatasını geç de olsa kabullenecek “Bu konuda Seher’i kendinden önde gör”ecektir (s. 86).

Selim, aşkın yaşanılmasından ziyade ayrılığın kendisinde yarattığı derinliğin cazibesine kapılır. Seher’in mektubundaki ifadelerin güzelliğine vurgu yapması bu nedenledir: “Nasıl da güzel cümleleri vardı Seherin... Aşk derinleştiriyordu insanı...” (s. 85). Oysa Seher, mektupta aşklarını kurtarmanın telaşı içindedir. Selim için önemli olan aşkın yaşattığı histir ve ayrılık ona bu duygulanımların daha yoğun yaşanmasının yolunu açmaktadır. Bu yüzden kavuşma imkânından ziyade ayrılığın yarattığı hislerin sarhoşluğu içinde yol alır.

Aşk hüsranı Selim’in babasının da gençlik yıllarında tecrübe ettiği ve zaman zaman o hayale sığındığı bir limandır. Mamak Cezaevi’nden çıktıkları gün mahalleliye görünmemek için akşamı bekledikleri Gençlik Parkı’nda Selim, Seher’le kol kola dolaşmayı hayal etmekte, babası Faruk ise Köy Enstitüsü yıllarında ilk göz ağrısı Güllü’yü düşünmektedir. Aynı sınıfta olmalarına rağmen okul yönetiminin sıkı gözetiminden dolayı mektuplaşmalarla yürüyen Faruk-Güllü aşkı ilk ders yılında son bulmuştur. Güllü’nün okulu bırakmasıyla ilgili birçok söylenti dolaşsa da Faruk, gerçeği öğrenme çabasına girmemiştir. Ancak ilk gençlik heyecanının sükûta uğramasının hüznü, hâlâ tazeliğini korumaktadır: “Aradan geçen yıllar içerisinde, çoluk çocuğa karıştıktan sonra bile Güllü bir bilmece, bir hayal olup çıkmıştı... Faruk Hoca’nın sessiz dünyasında tek düze hayatının masum fantezisi oluvermişti...” (s. 60). Güllü, Faruk için kimseyle paylaşmadığı bir sırdır. Ancak ölümün yakınlığı hissi onu ömrü boyunca herkesten gizlediği gençlik sevdasını açıkça olmasa da sessiz bir itiraf olarak söylemeye götürür: “Bir şey daha var, onu da söyleyeyim... Uçurumun dibindeki gül bahçelerinde, ışıklar ortasında bir genç kız dolaşıyordu. Enstitüden arkadaşımızdı, adı Güllü’ydü...” (s. 142).

Selim-Seher, Faruk-Güllü aşklarında görüldüğü üzere daha ziyade kavuşamamanın yarattığı ruhsal durumlar açılır. Seher kavuşmaya çabaladıkça Selim ondan uzaklaşır ve aşkını hayal dünyasında büyütür. Faruk, hiç haber alamadığı Güllü'yü son günlerine kadar iç dünyasında yaşatır. Böylece aşkın şimdide yaşanmasından ziyade hatırasının yaşattığı duygular yüceltilir.

“Karıncı Düşü”nde Fazıl’la Aysel’in ideoloji, siyasal tercih ve estetik zevk uyumu içinde ilerleyen aşkları Fazıl’ın adam öldürmek suçlamasıyla 1980 İhtilali sonrası tutuklanmasıyla akamete uğrar. Gönüllü Babalar projesi dolayısıyla görüştüğü üniversite arkadaşı Kemalettin’den Aysel’in etnikçi partiyle bağı olan Ziya ile evlendiğini öğrenen Fazıl, yıllar sonra eski aşkıyla projesi vesilesiyle görüşmek ister. Görüşmek için seçtiği mekân ise üniversite yıllarında Aysel’le vakit geçirdikleri Çınaraltı’dır. Bir zamanlar Aysel’i sevmiş olmak ve o anlara zihinsel yolculuk yapmak Fazıl’ın vuslata ermeyen aşka bakışıdır. O yüzden hapisten çıktığında Aysel’e ulaşmak için büyük bir çaba göstermemiştir. Hasretini çekmek, hatırasıyla avunmak yoluyla oluşturduğu Aysel imgesi gerçeğinin yerini almıştır: “Birlikte sevdikleri şarkılardan biri Aysel’in yerine geçmişti; “Dedin ki aşkıdan daha güzel hasretin...” (s. 50). Aynı bakış yıllar sonra gerçekleşen Çınaraltı buluşmasında da belirir. Aysel’le görüşmeye giderken “Kerem’in Aslı’yı değil, aslını aramak için yollara düştüğü” (s. 50) inancını taşır. “Aslını aramak” düşüncesi onun aşktan beklentisidir. Bu bakımdan hapisten çıktığında Aysel’i araması bulmaya dönük bir arzudan ziyade aşkını diri tutmaya, hatırasını tutku haline getirmeye ve bu yolla olgunlaşmaya dönük bir arayıştır: “İnsanlar anılardaki aşklarını düşünürken işte o zamanlarına, o ruh hallerine dönerler ve yine kendilerini aramaya çıkarlar.” (s. 50). Onun arayışı vuslata ermeyen bir aşkın hüznü içinde kendisini inşa sürecidir. Yolcuğu bulmak adına değil aramak çabasında tortulanır ve hicran böylece aşığı inşa eder.

Nitekim Aysel’le görüşmesinde ayrılıktan beslenen aşkın cazibesinden hâlâ kurtulamamıştır. Onu görmeye giderken hatıraların canlanacağı hissiyle meşguldür. Aysel’i gördüğünde hayalinde yaşattığı anılar bir nehrin akışı gibi coşacaktır. Aysel anıları canlandırmak için vardır, şimdinin kıymeti ancak geçmişe kapı aralamasıyla mühimdir ve aşk muayyen bir zamanda yaşanan hatıralarıyla ona daima geçmişten seslenir. O yüzden yıllar sonra gördüğü Aysel’e “aşk” yerine “şefkat” duygusuyla yaklaşır.

4.2.1.2. Yalnızlık

Adorno'ya göre insanlar birbirine yabancılaştıkları ölçüde roman bu gizemi çözme, öze ulaşma uğraşısına girişmiş; “yaşayan insanlar ile taşlaşmış ilişkiler arasındaki çatışma”ya odaklanmıştır.⁵¹⁴ Akengin'in roman karakterlerini yalnızlığa iten etmenlerin başında toplumsal yaşamın kodlarındaki değişimden duyulan rahatsızlık yatar. Aşk hüsrانlarına baktığımızda ayrılığı doğuran etmenlerin de modern yaşamın ister ve kabullerinden kaynaklandığı görülür. Ailelerin farklı sosyo-ekonomik ve politik yelpazeden oluşu gençlerin ayrılıklarının ana nedenidir. Yaşamı aşkıyla anlamlandıran erkek karakterlerin ayrılık sonrası düştükleri yalnızlık ise anlatıların odağını oluşturur.

Akengin'in karakterleri de Adorno'nun vurguladığı şekliyle değişen toplumsal yaşamın yeni kabulleriyle uzlaşmaya yanaşmaz. Toplumdan kendisini soyutlayan karakterlerin getirdiği eleştiriler ekseriyetle yozlaşmanın olağanlaşmasına yönelik tepki halinde belirir. Bu yüzden yalnızlık bir zayıflık addedilmekten ziyade toplumsal çözülmeye dönük bir tepki hâli olarak görülür. Özellikle kent yaşamına dâhil olma çabasındaki karakterlerde modern yaşam ve değer algılarına karşı kuşkulu, çoğu kez eleştirel bir tutum sezilir. Akengin'in romanlarının 1950 sonrası Türkiye koşullarına ışık tuttuğu hatırlandığında çok partili hayata geçiş, soğuk savaş, muhtıra, darbe ve daima gündem meşgul eden modernleşme çabaları içinde kendisine yol bulmaya çalışan bir karakter evreniyle karşılaşırız. Taşradan kente türlü hayallerle gelen bu karakterlerin taşralı yanları şehre intibakta onlara ekseriyetle güçlükler yaratırken, korumacı reflekse yönelmeleri yalnızlıklarını da derinleştirir.

“Dönüş Acıları”nda 1980 öncesinin kaosunda bir gruba dâhil olmaktan kaçınan İhsan yalnızlığa mahkûm hale gelir. Bir destekten yosun oluşu nedeniyle sorunları aşması güçleşince Şahin'in örgüte dâhil olma teklifini reddedemez. Keza Şahin de İstanbul'da tutunmak, çevre edinmek için örgüte katılmıştır. Ancak İhsan, zamanla örgütün icaplarını yerine getirerek genişlettiği çevrenin bir parçası olamayacağını görecektir.

“Yaralı Dağlar”da Şeref'in yalnızlığa yatkın mizacı karar ya da karasızlıklarının önemli bir belirleyicisidir. Güçlü bir irade ortaya koyamayışı, karar

⁵¹⁴ Theodor W. Adorno, **Edebiyat Yazıları**, (Çev. Sabir Yücesoy, Orhan Koçak), Metis Yay., İstanbul, 2018, s. 42-3.

alıp harekete geçme kabiliyetinden yoksun oluşu aşkı Münire ile ayrılıklarını hızlandıran önemli bir etkidir. Münire onda ilk büyük hayal kırıklığı olsa da hayatının ilerleyen dönemlerinde planları, arzu ve istekleri daima başkalarınca sekteye uğratılacaktır. Bu deneyimler insanlardan kaçmasına, kendi yalnızlığına dönmesine yol açar. İçinde bulunduğu boşluğu hiçbir şeyle dolduramayacağını anladığında kitapların dünyasına ve Münire limanına sığınarak tutunmaya çalışır. Yalnızlık hissini yoğun yaşayış, yalnızlığı yaşam biçimi haline getirmesine yol açar.

Mantık evliliği yaptığı Bahriye ile uyum yakalamayan Şeref, evlilikten beklediğini bulamadığında eşiyle arasındaki mesafe de artar. Toplumla arasındaki makas açıldıkça yeterince anlaşılmadığı düşüncesine sarılır. Çevresinden destek görmediğinde kendi kabuğuna çekilir. Eşinden değer görmeyişine, çevresi de eklendiğinde eleştirilerini toplumun yozlaşmış yapısına teşmil eder. Daha önce defalarca ölçüsüz söz ve davranışlarına maruz kaldığı eşi Bahriye'nin, emekli olduğu gün söylediklerinden sonra evden kati surette ayrılma kararı alır. Esasında çocuklarının geleceği ve toplumsal baskı nedeniyle evliliğini sonlandıramamıştır. Kızlarının birinin evli diğerinin nişanlı olması, memuriyetinin bitmesiyle ona yeni bir imkân doğar ve eşinin ilk söz kavgasında evi terk eder. Esasında emeklilik ona yaşamın gündelik telaşından çekilme, geçmişin muhasebesini yapma, hırs ve arzuların sonuna yaklaşma duygusunu yoğun olarak hissettirmiş ve geriye dönüp baktığında talihsiz bir geçmiş görmüştür. O güne değin tanıdığı insanlardan emekliliği sonrası tümüyle uzaklaşması başarısızlıklarını örtmeye, buna sebep olanları cezalandırmaya dönük bir adımdır. Ancak Gazeteci Sinan'a nasihatinde hayat serüvenini gözden geçirdiğinde hata yaptığını itiraf edecektir: “Ve benden tavsiye olsun, benim düştüğüm hataya düşme. Yani küserek, hırçınlaşarak kayba uğrama. Umduklarını bulamadığın zaman kendine ve yaptığın işe güvenini yitirme.” (s. 96).

Ancak Şeref'in eşinden ve toplumdan uzaklaşmak için inşa ettiği kulübe, insan akınına uğrar. Gelenler; onu bir zamanlar başarısızlığa dolayısıyla yalnızlığa mahkûm edenlerdir. Şimdi onun yalnızlığına sözde ortak olmak niyetindedirler. “Demek zaman zaman ümidini kestiği şu dünyada tek başına değildi.” (s. 11). Gerçekte Şeref için değil arazinin cezbedici getirisi için kulübeye akın etmektedirler. Asıl niyetleri mülk hırsı olan bu insanlar Şeref'in neden yalnız kaldığının beyanı niteliğindedir. Şeref, onların yozlaşmış dünyalarına uymadığı için yalnız kalmıştır. Bu yalnızlık şu hâlde

yenilmişlik duygusundan ziyade asil bir ruhun vakur direnişidir. O, toplumun hayat anlayışına uyduğunda yozlaşacağından, kendilik duygusunu yitireceğinden emin olarak bir başına yaşamayı yeğlemiştir.

“Sarkaç”ta Süheyla’nın yalnızlığı babasının ölümüyle başlar. Babasının, dostlarıyla yaptığı edebiyat, tarih, sanat ve siyasetin iç içe geçtiği sohbetlere tanıklık etmek çocukluk ve ilk gençlik yıllarının mesut anlarıdır. Yetişkinliğinde bu sohbetler onun için daha kıymetli hale gelir: “Zamanla, Raif Amca’nın, Mirim Süleyman Efendi’nin ve Tahir Bey’in sohbetlerine kulak misafiri olmamın, baba mirası bir deftere sahip bulunmanın, benim için bir hazine değeri taşıdığını kavradım.” (s. 62). Estetik zevki, hayat görüşü ve insanî ilişkileri babasından izler taşıyan Süheyla, babasını kaybettiğinde kendisini anlayacak birini bulmakta, düştüğü boşluğu doldurmakta zorlanır. Bu boşluktan çıkmak için ailesine yüzünü döndüğünde babasının yerini kimseyle dolduramayacağını anlar. Gerçekle yüzleşmek aileden uzaklaşma arzusunu tetikler. Nişanlısı Vedat’la evliliğini hızlandırarak onun desteğiyle yalnızlık duygusunu aşmak ister. Eşini yakından tanıdığına hüsrana ailesinden uzaklaşmak ve babasından kalan boşluğu evlilikle doldurmak umudunun gerçekleşmeyeceğini görür. Vedat, kaçtığı ailesinden farklı değildir. Süheyla’ya ilgisizdir, iş görüşmelerini bahane ederek eşini aldatmaktadır. Süheyla, bu bunalımlı günlerinde sıkıntılarını paylaşacağı bir dostunun olmadığını görmenin burukluğu ile baba dostuna gidecektir. Böylece babasıyla dostlarının hatırasını yâd etmek ve yalnızlık hissini bir ölçüde didindirmek ister. Temelde babasının hatıra defterini yer yer okuması, deftere bir hazine değeri atfetmesi ve baba dostu ziyareti gibi arayış ve yönelimleri yalnızlığını aşma duygusundan ileri gelir. Kendi dışındaki dünyaya yabancılaşmak da onu yalnızlığa iter. Bu noktada babasının ona katkısı yanında olumsuz etkisi de öne çıkar. Vedat, idealleştirdiği baba figürüne kıyasla uygun bir koca olamamıştır. Nitekim babasına hayran Süheyla’nın nezdinde Vedat düz bir çizgiden ibarettir. Hayat onu boğduğunda geçmişin güzel hatıralarına sığınarak tutunmaya çalışır. Şimdinin gerçekliğinden geçmişin çocukluk ve ilk gençlik günlerinin mesut anlarına sığınarak yalnızlığını aşmak ister. Onu bu anafordan kurtaran, bunalımlı günlerinden çıkaran tek dayanak çocukları olur. Onlar sayesinde bir gelecek tasavvuru belirir. Ancak bu gelecekte yine kendisi yoktur. Çocuklarının geleceklerinin parlıltısıyla avunmak bir anne olarak onun için kâfidir.

Süheyla'nın annesi Safinaz ise evin satılmasındaki ısrarıyla yalnızlığını kendi elleriyle inşa eder. Eşini kaybetmek başlangıçta onu kederli hâle getirir de kısa sürede para ve mülk hırsına boyun eğir. Müstakil evin yerine yaptırdığı apartmanın kendisine ait dairelerin kiralarnı biriktirmek temel kaygısıdır. Dairelerini satıp kendi parasına göz dikeceğini düşündüğü oğluyla arasına mesafe koymakta tereddüt göstermez. Çocuklarının sorunlarıyla ilgilenmek yerine darbe korkusu etrafı sardığında parasını koyabileceği güvenli bir banka/yer aramanın telaşına düşer. Paraya düşkünlüğü başta ailesi olmak üzere insanlardan uzaklaşıp yalnızlaşmasına yol açar. Necati'nin açtığı barın gürültüsü onun yalnızlığını bölen yeni canavardır. Müstakil evin bahçesinin ferahlığının ve komşuluk ilişkilerinin sıcaklığının yerini; barın gürültüsü ve beton yığınının/apartmanın dayattığı yalnızlık almıştır. Böyle bir ortamda ruh sağlığını iyice bozup çıldırma noktasına geldiği, tüm para ve altınlarını bardakilere saçtığı bir gece beton zemine çakılır. Böylece parası ve yalnızlığı aynı ölçüde artmış ve fakat sonunu hazırlamıştır.

“Aşka Verilmiş Muhtıra”da Selim'in yalnızlığı, aşkı Seher'den ayrılıp avukatlığı Ankara'da yapmaya karar vermesiyle başlar. Babası tutukludur ve ailenin yükü üzerindedir. Aşkından ayrılmanın hüsrarı içinde taşradan yeni gelmiş bir genç olarak, taşralılığın baskısı altında şehre tutunmak ve mesleğinde başarılı olmak çabasıdadır. Ancak şehrin kalabalığı içindeki yalnızlığı gerçek ile hayalin iç içe geçtiği bir ruh halini yansıtır. Okuduğu kitaplardaki kahramanlarla kendi yaşamını özdeşleştirerek avunur. Goriot Baba'daki Rastignac ile Mavi Siyah'taki Ahmet Cemil'le hayal âleminde konuşmakta, onlarla özdeşim kurmaktadır. Fakir bir aileden gelmesine karşın Rastignac'ın dinmeyen şehre tutunma çabasına hayrandır. Onun Paris'iyle yeni geldiği Ankara'yı özdeşleştirir. Rastignac'ın “Hazırım sana Paris” sözünü, Ankara Kalesi'nde “Hazırım sana Ankara”ya dönüştürerek haykırmak istese de kaygı, ümit ve ümitsizliklerin iç içe geçtiği günlerde psikolojisi buna imkân vermez. Kiralık Konak romanının kahramanı Ahmet Cemil ise aşkı bahtsızlığı ile Selim'in kendisine yakın bulduğu bir karakterdir. “Gel Ahmet Cemil, gel dertleşelim biraz... Görünürde olmasa bile, derinliklerimizde benzerliklerimiz var galiba...” (s. 10). Kale ve caddelerde insanlardan ziyade hayali kahramanlar eşliğinde dalgın ve ümitsiz yürüyen, Seher'den ayrılışı kabullenemeyen Selim'in dış dünyayı algılayışında yazgısının talihsizliğinin etkisi hâkimdir. Yalnızlığını gidermek için gittiği Sanat

Sevenler Derneğindeki insanların mutluluğunu içten bulmaz. Onların mutluluğunu yapaylıkla itham ederek kıskançlık duygusunu bastırmaya çalışır.

Avukatlık bürosundaki Bahadır ve dostları sayesinde yalnızlığını bir derece unutsa da talihsiz bir yaşam sürdüğü duygusu onda yerleşiktir. Seher'in yokluğunu başkasıyla dolduramayacağına olan inancı evlilik kararını ve eşiyle ilişkisini olumsuz etkiler. Eşi Akile ile uyuşmazlıklar baş gösterdikçe yeniden rüyalarına girmeye başlayan aşkı Seher'le zihnini meşgul eder. Selim'de mutlu bir yaşam aşktan bağımsız kurulamaz. Bu anlamda Seher'den yoksun oluş yalnızlıkla özdeş hâle geldikçe mutluluk bir hayal olarak kalır.

İlgisini siyasi ve ideolojik tartışmalara yönelttiğinde ise mutsuzluk ve yalnızlığını unuttur. Esasında yaşamını hareketlendiren ve ona savaşçı bir kimlik veren maruz kaldığı kişi ve olaylardır. Haksız tutuklanmalar, Bahadır, Dünder ve Galip; kişilik ve düşünce yapısında önemli değişimleri aralar. Bu aşamadan sonradır ki “Hazırım sana Ankara” diyebilir. Yazdığı yazılardan dolayı aldığı tehdit ve hapisler mücadelenin içinde aktif bir kahramana dönüşmesini sağlarken geldiği noktaya kendisi de şaşırır:

Aslında benim gibi, hayatın bohem cephesine ayarlı, kendi iç âleminde yolculuklara hazırlıklı ve biraz da bencil mizaçlı birisinin, yani otuz beş yıl önceki havai, hayalperest bir gencin, bir ülkü adamı olması en son düşünülecek bir iştir (s. 154).

“Karıncı Düşü”nde Emekli Albay Çoban, oğlunu şehit vermiş bir babadır. Eşi ise evlat acısına fazla dayanamamış ve yaşamını yitirmiştir. Bu acılar albayı çocukluğunun geçtiği yaylalara geri dönme kararına itmiştir. Trabzon yaylasındaki ketumluğu halk arasında, sevdiği bir kadına kavuşamadığı için hiç evlenmediği ve kendi halinde yaşamaya karar verdiği söylentilerine yol açar. Fazıl, emekli albayın dağdaki hayatını konu alan belgeseli izlediğinde yaşamında gizli kalan bir yan olduğuna inanır. Albay, yaylaya gelen Fazıl'a önce soğuk davransa da Gönüllü Babalar projesini öğrendiğinde ilk defa birine iç dünyasını, sırlarını açar: “Fazıl Bey burada benim içimi açtığım ilk insan siz oldunuz... Bilmem anlatabildim mi?” (s. 94).

Emekli albayın Fazıl'a iç dünyasını açması susmasının gerçek nedenini de ortaya koyar. Oğlunu, eşini kaybetmiş ama terörün bitirilmesi için ciddi bir çaba ortaya konmuş değildir. İlk defa Fazıl'ın terörle mücadele projesi onun için bir umut olmuş, yıllardır ayrılmadığı yayladan çıkıp Erzurum'daki Gönüllü Babalar Temsilciler Toplantısı'na katılmıştır.

4.2.2. Toplumsal Temalar

4.2.2.1. Toplumsal Baskı

Akengin, taşra yaşamının içinden gelen ve bu hayat anlayışının iç dinamiklerini bilen bir romancıdır. Bayburt, Erzurum ve Sultandağı'ndan sonra 1971'de Ankara'ya taşınmış olsa da romanlarının ana aksı taşrayla bir şekilde bağı olan insanın dünyasıdır. Dolayısıyla taşranın küçük evreninde toplumsal yaşamın hangi dinamiklerle yön bulduğunun bilincinde olarak bu yaşamdaki denetleyici, dayatıcı, zorlayıcı etkiyi betimlemekten çekinmez. Ancak bu tabloda eleştirel bir yaklaşımdan ziyade toplumsal baskının olağan bir akış halinde çizdiği görülür. O yüzden çevrenin beklentisiyle hareket eden karaktere dönük bir eleştiri söz konusu edilmez. Öyle ki dış çevrenin beklentisiyle hareket eden karakter için bu kabulleniş yetişme tarzının ve buna göre şekillenmiş mizacının olağan bir sonucu halinde belirir. Esasen karakterlerin insan ve toplum tesirinden çıkamaması Akengin'in değerlere yaslı gelecek tasavvuruyla uyumludur.

Şehirde dahi olsa düşünce ve eylemlerini çevrenin söz, tavır ve isterleriyle değiştirenlerin taşrayla bağlarının güçlü olduğunu görürüz. Bu karakterler taşradan kente göç etmiş olsalar da taşranın belirlediği hudutlar dâhilinde hareket etmeye yatkındır. Bu yüzden taşra, sadece kendi hudutları içinde değil kentteki yaşamı da tesiri altına alan bir uzamdır. Baskı unsuru ekseriyetle yetişkinlerden geldiği için beklentilere uymak çoğu zaman doğru bir tercih gibi dursa da bireysel istek ve tercihler çoğu kez askıya alınır.

“Özlem Yokuşları”nda Mustafa; kitap ve gazete okuyup kendisini geliştirmek suretiyle okula gidemediği için akranlarının alaylarına bir kalkan oluşturmak ister. Okuyanların yozlaşacağı kanısında olan babası yüzünden okula gidemeyen Mustafa'nın, babasını ikna etmesi güç bir hal alır. Ancak Mustafa'nın köyde sınavı kazanan tek kişi olma başarısı göstermesi köylü ve öğretmenin takdirini aldığı anda baba; okulda olumsuz davranışlar kazanılacağı düşüncesini kenara iterek oğlunun okumasını destekleme noktasına gelir.

Mustafa'nın okul sürecinde tutum ve davranışlarını belirleyen iki güç vardır: ailesi ve öğretmenleri. Girdiği Öğretmen Okulu mülakatında olası bir başarısızlıkta öğretmenini hatırlar: “Eğer bu ikinci elemeyi kazanamazsa, Öğretmeni İsmail Bey'in

yüzüne nasıl bakardı? Bu düşünce aklına geldikçe, kitapları yutarcasına, daha hırslı çalışmağa başladı.” (s. 59). Kitap okuma alışkanlığından ötürü oluşan kamburuyla arkadaşlarının alay etmesine dayanamayıp kavga ettiği için uyarıldığında ise ailesinin itibarını düşünerek kendisini toparlar: “Ne yapıyorum ben? Burada başarılı olamazsam, kimin yüzüne bakabilirim? Babam el içine çıkamaz olur.” (s. 63). Keza öğretmenler de çocukları ders çalışmaya kanalize etmek için aileyi baskı aracı olarak kullanır: “Tatil geliyor, köylerinize, babalarınızın yanına ne yüzle gideceksiniz?” dedi. İşte bu söz Mustafa’ya çok tesir etti. Kendisini üzen her şeyi bir yana itip çalışmağa başladı.” (s. 66-67). Kamburunu düzeltmek için Mustafa’yı hırslandıran da yine arkadaşlarının alaylarından kurtulma isteğidir. Beden eğitimi öğretmeni Mustafa’ya iki seçenek sunar: “Ya dediklerime uyarsın, ya da herkesin “kambur” demesine katlanırsın.” (s. 65). Nitekim kamburluktan gittikçe kurtulan Mustafa, arkadaşlarının alayının psikolojik baskısından sıyrılıp derslerine odaklanacak, okulda profesör olarak anılması ona yeni bir hedef belirleme olanağı sunacaktır: “Mademki herkes bana profesör sıfatını yakıştırıyor, o halde bu gerçekleşmeli.” (s. 79). Dolayısıyla kendisine atfedilenlere göre hayatını şekillendiren, hedeflerini çevrenin yaklaşımına göre belirleyen bir karakter olarak yaşamını çizer. Çocuk ve gençler çevrenin takdir ya da tahkirine göre hareket ederken yetişkinler bunu itici bir güç olarak devreye sokar.

“Dönüş Acıları”nda ablası kaçırıldığı için kasabanın ve okul arkadaşlarının küçümseyici bakışlarına maruz kalacağını düşünen Şahin, aileyi bu utançtan kurtardığı takdirde toplumun acıyıcı bakışlarından sıyrılacağına inanır. Amacı gerçekten bir intikam almak değil ailesinin intikamını aldığını herkese göstermektir. “Niyetim en azından bir olay çıkarmak ve Sami’yi yaralamaktı. Hiç olmazsa, Şahin ablasının kaçırılmasını hazmedemedi, intikam aldı denilirdi.” (s. 65). Sami’yi bulmak için İstanbul’da giderken zihnini kasabanın baskısı meşgul eder: “Dönersem nasıl bakacağım herkesin yüzüne?” (s. 55). Ensesinde hissettiği toplumsal baskının etkisiyle sağlıklı karar vermesi güçleşen Şahin, Sami’yi yaralamak için girdiği evde suçsuz bir insanı bıçaklar. Hapisten çıkıp kasabaya döndüğünde annesinin üzüntüden yatağa düşüp öldüğünü; Sami’nin, kardeşi Murat’ı yanına aldığını gördüğünde mahcubiyet yaşar. Kasabalı, Murat’a ağabeyi Şahin’in değil de Sami’nin sahip çıktığına tanıklır. Şartların kendi aleyhine döndüğünü gördüğünde İstanbul’da işlerini yoluna koyup kardeşini yanına alacak, böylece Sami’nin yaptığı iyiliği aşarak kasabadaki itibarını

kazanacaktır. İstanbul'daki tüm çabası, okuyamama ve kardeşine destek çıkamamanın ezikliğini zengin bir işadamı olup aşmak üzerinedir. Bir beyefendi gibi itibar görmek, takdir edilmek hırsı onu diri tutar. Doktorluk hayalinin yerine zengin olmayı koysa da okuyanlara karşı duyduğu ezikliği bir türlü aşamaz. Dükkânına gelen üniversite öğrencileriyle yakınlık kurmak, onlara kendisini kabul ettirebilmek için okumalar yapar. Bu okumaları kendi ilgisinden ziyade dükkâna gelen öğrencilerin eğilimleri belirler. Onların ideolojilerine angaje olmaya hazırdır. Bu yüzden sol örgütle ilişkisi ideolojik olmaktan ziyade bir gruba, topluluğa dâhil olarak, yenemediği sıradanlık duygusunu aşmak hevesinden güç alır. Örgütün onayını almak eski Şahin'i geride bırakmak demektir. Daima yeni bir Şahin peşindedir. Dükkânını örgütün deposu haline getirme; İhsan ve Fahri'yi örgüte dâhil etme ve onları örgütte tutma çabalarının altında dâhil olduğu ideolojiyi benimsemesinden çok, itibar gördüğü bir toplulukta yer almanın gerekleri yatar. Örgütte yer edinmenin kazanımı ile aforoz edilme korkusu arasında sıkışırken çıkış yolunu örgütün kendisine olan güvenini tazelemekte bulur. İdeolojiyle düşünsel bir bağı olmadığı için somut şeylerle güven tazelemek ister. Bunun için en kestirme yol çocukluk arkadaşları Fahri ve İhsan'dır. Onları örgüte tekrar sokarsa kaybettiği itibarını kazanacaktır. Bu uğrunda Fahri'yi silahla yaralamaktan çekinmez. Şahin'in kasabadan İstanbul'a uzanan macerasında kırılma noktaları sayılabilecek tüm bu gelişmelerde onu harekete geçiren, dış dünyanın beklentilerini kendisine amaç edinmesidir.

Şahin'de olduğu gibi kasabanın baskısına çözüm bulma zorunluluğu Ömer ile Selda'nın aşk ilişkisinde de karşımıza çıkar. İkilinin ortaokuldan başlayıp üniversiteye uzanan ilişkilerinin evlilikle sonuçlanma ihtimali aileler için de makul karşılanır. Ancak Selda'nın Üsküdar Musiki Cemiyeti'nde koroya katılması kasabada şarkıcı olduğu söylentilerine yol açmıştır. Bundan rahatsızlık duyan, Ömer'den ziyade babası olur. Gençliğinde içine düştüğü bir eğlencede dans edip şarkılar söyleyen kadına topluluğun "aç... aç... aç..." diye tempo tutturmaları" hafızından silinmeyen Hamdi için şarkıcı kadın olumsuz bir imajdır. Kasabadaki dedikodu, alay ve gençliğinden kalan imajın da tesiriyle oğluna yazdığı mektupla yakınma ve uyarılarda bulunur: "Ben şarkıcı, türkücü, tiyatrocu bir gelin getirmek için mi seni okuttum oğlum." (s. 182). Selda'nın koroya katılmasında bir sorun görmeyen Ömer, bu mektupla babası ile Seher arasında sıkışır. Sorunu çözmek için bulduğu ilk yol, Selda'dan koroyu bırakmasını

istemektir. Esas olan korodan ayrıldığıının kasabada duyulmasıdır. “Cemiyet’ten ve korodan ayrılmalısın Selda... Kasabada herkes duymalı bunu...” (s. 196). Ancak Selda’yı incittiğini düşünerek ikinci bir yol bulur. Selda; koroyu bıraktığını kasabalının kulağına gidecek şekilde yayacak, gerçekte ise koroya devam edecektir.

Hamdi, Selda ve Ömer’in kaygıları kasabalının baskı aracına dönüşen “şarkıcı, türkücü, tiyatrocu kız imajını silmek” noktasında birleşir. Söylentilerin aksine, cemiyette klasik musiki ve ut eğitimi alan Selda kasabaya gelin olarak gitme hayalini kurduğunda dahi kendisini yargılayan bakışların korkusunu hisseder: “Gel gör ki, kendisini ‘şarkıcı kız...’ söylentileriyle karşılayacağından emin olduğu kasabası, şimdi ona ürküntü veriyordu.” (s. 231).

Üvey evladı Tayfur’u Almanya’ya çalışmaya göndermek isteyen Şaziye ise eşini ikna etmek için yazdığı mektupta Tayfur’un “köyden, kasabadan gelip ev tutan fukara çocuklarına sığıntı oldu”ğunu söylerken aile itibarının zedeleneceği kozunu kullanır. Oysa üvey annesinin kasıtlı baskılarından yılan Tayfur, evi terk edip arkadaşlarında kalmaya karar vermiştir. Rüstem, yurda döndüğünde eşinin söylediklerinin aksine Tayfur’un arkadaşlarının iyi gençler olduğunu görse de oğlunun eve dönmemesini toplum nezdinde onur kırıcı bir seçim telakki eder. Onun için oğlunun üvey anne yanında gördüğü baskılardan ziyade kendi itibarını zedeleyecek söylentilerden kaçınmak önemlidir.

Lisede ilgi duyduğu Marksist ideolojiye üniversitede dâhil olan Fahri’nin ise örgüte katıldığı kasabada konuşuldukça ailesinin hareket alanı daralır. Fahri’nin anarşistlerle düşüp kalktığı, devlet aleyhtarlarıyla hareket ettiği haberleri yayıldıkça babası “hain evlat, hayırsız oğul babası” olarak yaftalanır. Oğlunu ikna etmek için başvurduğu yol ise düştükleri güç durumu ve kasabadaki baskıyı mektupla bildirmektir: “El içinde gezemez oldum. Çarşıdan geçerken herkesin bakışları sırtımdaki odun yükünden daha çok eziyor beni. ... Annen komşuların içine çıkamaz, yüzlerine bakamaz oldu. Kardeşlerin akranları içinde suçlu gezerler.” (s. 200). Fahri’yi örgütten uzaklaşmaya götüren etmenlerin başında babasının maruz kaldığı toplumsal baskıyı öğrenmesi gelir. Kasaba, kendi bünyesinde yaşayanların yanında hudutları aşan baskısıyla bireylerin kararında etki gücünü elinde bulunduran ve kontrol eden ve onları dönüştüren bir güçtür.

“Yaralı Dağlar”da Şeref, sulama suyu yüzünden kavga çıkmasını istemediği gibi Kuşçu Murat’ın elini öperek onu yumuşatabileceğini düşler. Ancak böyle bir adımın köyde acizlik olarak görüleceğine kanaat getirdiğinde vaz geçer. Kendisi doğru bulduğu adımı atmaktan yana olsa da davranışının başkalarınca zayıflık addedileceği hissiyle istediği adımdan vazgeçer:

“Orda olsam şimdi, gider Kuşçu Murat’ın elini öperdim, o da yumuşardı, kınılırdı şeytanı...” diye düşündü, ama babası ne derdi buna, Fikret nasıl karşıladı? Kuşçu Murat bunu her yerde anlatır, kendine büyüklük payı çıkarır, onları da küçük düşürme vesilesi yapardı (s. 31).

Köylü için makam ve mevkinin öneminin farkında olan Kuşçu Murat ise kaymakam olacağı hayaliyle her türlü imkânı sunduğu oğlunun okuyacak kabiliyetten yoksun olduğunu gördüğünde hayal kırıklığı yaşar. Takdir ve itaat edilecek makam ancak oğluna layıktır. Bu yüzden oğlunun/kendinin acziyetini hatırlattığı için üniversitede okuyan Şeref’i her gördüğünde öfkelenir.

“Oğuz Dede”de Almanya’da çalışan Halil Usta’nın, kızlarını okula gönderme konusundaki temel kaygısı kasabalının olası dedikodusundan kaçınmaktır. Kızı Refika’nın ortaokula başlamasının kasabada kınanmasını unutmamış, ortaokul son sınıfa geçmesiyle kınamaların artacağından çekinmektedir. Küçük bir dedikodu çıkması halinde gurbette huzuru kaçacaktır. Eşi ve kızının ısrarlarından ziyade oğlu Mahmut’un ortaokul birinci sınıfa başlayacak olması okula gitmeyi çok isteyen Refika’nın okula devamının önünü açan önemli bir etken olur. Mahmut’a ablasının okulda her hareketini takip edecek, gerektiğinde ona baskı ve şiddet uygulayacak bir salahiyet vererek dedikodu ihtimallerini asgariye indirmek ister. Ancak babası Almanya’ya gittiğinde Mahmut, kız kardeşlerini denetlemek yerine kendisi denetim altına alınması gereken haşarı bir çocuğa dönüşür. Oğlunun düştüğü duruma çözüm bulmak için arayış içinde olan annenin kaygısı ise oğlunun durumunun kasabada öğrenilmemesidir.

İstanbul’dan gelenlerin tavır ve davranışları, anlattıkları gerçekdışı hikâyeler ise kasabada olumsuz davranışlara yol açmaktadır. Kasabalı dışarıdan gelen bu olumsuzluklara karşı eleştirel tavrını devreye sokarak toplumsal dokuyu bozacak etkenleri asgariye indirmek ister. Bu amaçla, izne gelenlerin İstanbul’daki yaşamlarına dair olumsuz örnekler ders niteliğinde aktarılır. Bekir’in İstanbul’da sefalet, aymazlık, kötü alışkanlıklara düşkün birisi olduğu kasabalının dilindedir. Nitekim kasabadaki

yaygın kanaatin etkisindeki Orhan, Bekir'in yanına kaçacağını söyleyen arkadaşlarına yanlış yolda olduklarını dile getirecektir. Bekir'in olumsuz imajından sadece çocuklar değil ailesi de etkilenecektir: "Babası utanıyormuş, el içinde rahat gezemiyormuş Bekir yüzünden..." (s. 86).

"Aşka Verilmiş Muhtıra"da Selim ve ailesi taşradan gelenlerin yoğun olarak yaşadığı Keçiören'de yaşar. Selim ve babası gizli örgüt iddiasıyla bir süre tutuklu kaldıktan sonra beraat edince Keçiören'deki evlerine gitmek yerine Gençlik Parkı'na uğrar. Evlerine baskın yapıp Faruk'un götürülmesi mahallede "merak, korku, kaygı ve yargılama"lara yol açmıştır. Mahkeme baba ve oğulun suçlamalarla ilgileri olmadığına karar verse de hukuk nezdinde aklanma mahallelinin vicdanında temize çıkmak için yeterli değildir. Komşularının yargılamalarıyla karşılaşacaklarını bilen baba-oğul bu yüzden evlerine gitmek için akşam karanlığını bekler: "...çünkü mahallenin, apartman komşularının meraklı, sorgulu, şüphe dolu bakışlarından kaçmak istemişlerdi. El ayak çekildikten sonra gideceklerdi." (s. 58).

Selim'in Ankara'ya uyum süreci ise taşralılığın etkisi altında ilerler. Öğretmen babasının görevi nedeniyle çocukluğu taşrada geçen Selim, üniversiteyi İstanbul'da okumasına rağmen görünüş, tavır ve davranışlarıyla henüz taşralılık dugusundan sıyrılamamıştır. Başarısızlığını, insan ilişkilerindeki eksikliğini taşralı geçmişiyle açıklar. Seher'le ilişkisinin sonlanması taşranın kapalı dünyasının tetiklediği refleksten kaynaklanır. Seher'in babasının kendilerine "vatan hainliği" ithamında bulunup kızıyla evliliklerine onay vermemesini kaldıramaz ve aşkına yazdığı mektupla ilişkiyi sonlandırır: "Baban bir gün haksız çıksa bile, ailemin ve benim kırılan onurumuzu hiçbir aşkın tamir edebileceğine inanmıyorum..." (s. 21). Seher, Selim'in babasının suçsuzluğuna inansa da Selim, kasabalı nezdinde aile onuru zedelendiği gerekçesiyle verilebilecek en iyi kararın ayrılık olduğuna inanır.

Ayrılık sonrası Ankara'ya taşındığında mutluluğunun ancak Seher'le mümkün olabileceğine kani olsa da Seher'le iletişime geçmemesinde toplumsal baskının etkisi söz konusudur. Seher'le aynı evi paylaşan Gülben'in hafifmeşrepliğini gazetelerden okuduğunda olayla hiçbir ilgisi olmadığı halde Seher'le ilgili o günden sonra adım atmakta isteksiz davranır. Yıllar sonra o günkü tavrını sorguladığında toplumsal baskının kurbanı olduğunu geç de olsa kabullenir: "Ben de o gazete haberlerine rağmen onu arayıp bulamaz mıydım?" Bu noktada aile ve çevre etkenleri mi galip

gelmiş olabilirdi? Aşk ve gurur çarpışmasında ikincisi mi üstün gelmişti?” (s. 86). Seher’deki aşkına duyduğu güvene, aşkı uğruna verdiği mücadeleye kıyasla Selim’de toplum nezdinde oluşan olumsuz intibain tazyikinden kurtulamayarak aile ve çevre etkenlerine yenik düşme belirgindir. İki aşğın yazgısını böylece kendileri dışındaki atmosfer belirlemiş olur.

4.2.2.2. Yabancılaşma

Akengin’de yabancılaşma; bize özü değerlere değil dış tesirlere maruz kalmış birey ve toplumda kendisini gösterir. Romanlarında ideolojik, politik, bireysel ya da toplumsal her türlü yozlaşmayı giderme çabası baskındır. Bu yüzden sosyal hayattaki kimi değişiklikler ekseriyetle geçmişin tartışına vurulur. Amaç yozlaşmadan ârî bir toplum inşası olsa da yabancılaşmaya maruz kalmamış karakterler çoğunlukla toplumdan kendisini soyutlama yolunu seçer. Pasif de olsa bu tavır alış bireyi kendi yalnızlığına iterken toplum düşünce ve eylemleriyle sorunlu bir görüntü arz eder.

Toplumsal değer yargılarını yadsıyanların önemli ölçüde eleştiriye tutulduğu “Dönüş Acıları”nda Rıza, Sait’i ithal edilen ideolojilerle değerlerine yabancılaşmış bir öğretmen olarak telakki eder. İnanç ve toplumsal kabullerden uzaklaşmakla kalmayıp onları aşındırmaya çalışan Sait’te bu eğilim; sıhhatli düşünmeyle değil, kendi yaşantısının yıkımlarından ötürü gelişmiştir. Çocukluğunda ailevi sorunlarla boğuşan Sait, zamanla toplumun inanç ve değerlerine sırt çevirir. Babasının kötü alışkanlıklarının ailede yol açtığı hasar, onu babaya karşı öfke duymaya iter. Babasına rağmen iyi bir genç olarak anılma yönünde gayret sarf etse de toplum ona beklediği şefkatli göstermez ve sarhoşun oğlu yaftasından kurtulamadığı için sevdiği kızla evlenemez. Haksızlığa uğradığı hissi kabardıkça topluma duyduğu öfke kabırır. Dışlanan ve babasının kötü alışkanlıklarının bedelini ödeyen bir genç olarak topluma yabancılaşması kaçınılmaz hale gelir. Bu yüzden toplumsal değer yargılarını yıkacak ideolojilere yakınlık duymaya başlar. Marksist, materyalist ideolojiye yönelmesi bilinçli bir tercihten ziyade topluma duyduğu öfkenin sonucudur. Bu bağlamda romanda yabancılaşma olgusu ancak sorunlu bir geçmiş ve yaşantının neticesinde vuku bulur.

“Yaralı Dağlar”da yozlaşmayı önleyici tedbirlerle yücelik mekanizmasının şekillendirdiği bir toplum inşası hayali taşıyan Şeref, elindeki kıymetleri gasp edilip yok sayıldığı, insanlara güvenini yitirdiği için toplumdan kendini soyutlamış; bilerek, isteyerek, şuurlu bir yalnızlığı tercih etmiştir. Ancak inzivaya çekildiği kulübe arazisinin değere binmesi insanların iştahını kabartır. Kulübe arazisinden yer alma telaşındaki toplum, arazinin getireceği maddi kazanç hesabıyla eski düşmanlıkları, yapılan haksızlıkları unutmaya ve unutturmaya heveslidir. Gazete haberinin romantik cümleleriyle ilgi odağı haline gelen kulübe, insanların yeni kâr alanına dönüşür. Şehrin fırsatlarıyla yetinmeyenler tabiata saldırma yarışı içindedir. Şeref’e edilen iltifatların, köy yaşamı güzelliklerinin altında, alacakları araziden elde edecekleri maddi kazanç hesabı yatar. İnsanlardaki tabiata karşı bu konformist yaklaşım, Şeref’i de kulübesinden eder. Şeref’in şehre dönmeye razı oluşu insanların saldırısından tabiatı korumaya da imkân verir. Değer yargıları, yaşam algısı ve önceliklerdeki erozyon nedeniyle yabancılaşma olgusu toplumun yaşamına sirayet etmiştir. Şeref ise bu aşınmaya karşı kendisini korumaya alma çabasıdadır. Ancak kulübeye sığınması sorundan kaçmak anlamı taşıyacağı için şehre dönüp sorunu kaynağında çözerek toplumsal yozlaşmayı onarma çabası içinde olması gerektiğini görecektir.

“Oğuz Dede”de göçün, kasabanın öteden beri yerleşmiş sosyal dokusunu aşındırdığına dikkat çekilir. Erken yaşta sorumluluk alma, iyi şeylere özenme, terbiyeli olma ve iyi yarışındaki çocuklar; gurbetçilerin kasabada anlattığı hikâyelerden etkilenmekte, yaşlarının gereği olmayan tavırlar takınmaya, çocuk olduklarını unutmaya başlamaktadır. Oğuz Dede, çocuklardaki bu kötü gidişi onarma çabasında bir esnaftır. 1960 sonrası Türkiye’nin ücra bir kasabasında yaşanan olaylar köyden kente göçün ivme kazandığı, buna bağlı olarak şehir-köy ilişkisinin yakınlaştığı bir dönemde geçer. Taşranın mahrumiyet, yoksulluk, yoksunluk, baskı ve gözetiminden kaçmak isteyen çocuk ve gençler için İstanbul, hayallerini gerçeğe dönüştürecekleri bir kenttir. Bu yüzden izne gelen gurbetçilere özenerek kasabanın yaşam ve kültürünü gün geçtikçe göz ardı etme yolunu seçmektedir.

“Sarkaç”ta Almanya’da işçi olarak çalışan Necati, yeğeninin sünnet düğünü için geldiği Ankara’da “çiçekli Alaman Fötr şapkası” ile etrafa caka satar. Düğünde mevlit okutmak isteyen kardeşini “geri kafalı” bulur, kendisi ise dansöz oynatmak taraftarıdır. Baba toprağı Erzurum’a has bar oyununu düğünde acemice oynayışında

kültürüne yabancılaşmanın izleri görülür. Avrupa’da yaşamak onu kendi kültüründen uzaklaştırdığı gibi müteahhitliğini yaptığı apartmanın girişine “Gençlik Bar” açmıştır. Kendi kültür dokusuna uyan bar oyununu kenara itmiş, başka kültürün eğlence aracı olan Gençlik Bar’ı “ekmek kapısı” yapmıştır:

Hangi bar, Necati, söyle bana hangi bar? Erzurum’da seyrederken tüylerimi diken diken eden, yüreğimi kaldıran o yiğitlik, mertlik, temizlik dansı barların diyarında yetişen sen, o yürüyen, yürüdükçe yüce dağ silsilelerini andıran bar oyuncularından, nasıl bu kadar yozlaşarak, yabancılaşarak uzak düşebildin? Taner’in sünnet düğününde senin acemice bar tutuşunda bile bir soyluluk vardı, ya şu “Gençlik Bar” neyin nesi (s. 56-57).

Dine bir duyarlılıktan ziyade eleştiri kalıplarıyla yaklaşan Necati, Erzurum’da yaşayan kardeşi Hayri’yle uyuşamaz. Seküler ve dindar hayat görüşünü temsil eden bu iki kardeş, toplumun arayış dönemi sancısının dışı vurumudur. İki farklı anlayışın da beslendiği kaynak ise cehalettir. Bu anlayışın itibar görmesi ise toplumun gittikçe kendine ve zamana yabancılaşmasını doğurur. Necati, başka kültürün etkisine girerek; Hayri zamanın ruhundan kaynaklanan ve doğal akış halinde gelişen toplumsal değişimlere cephe alıp aşırılıkların dünyasında gezinerek yabancılaşmıştır. Bu anlamda Necati’de tebarüz eden “yozlaşma” ve Hayri’de karşılığını bulan “tutuculuk ve aşırılık” yabancılaşma kavramında anlamlandırılır. Özenti ve durağanlıkla kendisine alan açan yabancılaşma olgusunun, toplumun değişerek gelişmesi yoluyla aşılabacağına işaret edilir.

Süheyla ise eşinin görevi gereği yurtdışında bulunduğu dönemde farklı kültürde yaşamının kendisini yozlaşmaya açık hale getirdiğini gözlemler. Ondaki kafa karışıklığı Belçikalı Sonya’yı yakından tanıdığında açığa çıkar. Tasvip etmediği hayat anlayışının Sonya için olağan bir yaşam tarzı olduğunu görür. İki farklı kültürün birbirine zıt ama kendi içindeki tabiiliği karşısında insanlığın ortak değerlerinden evrensel ahlakın varlığına inanmak ister. Ama ahlâkî bulmadığı davranışların zamanla kendisi için de olağan hale geleceği korkusu taşımaktadır. Bu tehlike kendisine yönelik özeleştiriyi yapma olanağı da verir. Tercihlerinde ne ölçüde sahici olduğunu tartacağı bir tecrübeyle karşı karşıyadır: “Şu kadarını belirtmeliyim ki, hiçbir değer yargısı, başka kültürlerin değer yargılarıyla karşılaşmadan, mukayese edilme şansını bulmadan, çok sağlam temellere oturamaz diye düşünmeye başladım.” (s. 84).

Farklı bir kültür ikliminde yaşayan Süheyla için ancak çocuklarının varlığı bir dayanak olur. Kendisini “isyan duygularıyla beslenen başıboş özgürlük tutkusu”nun

kucağına atmaktan bu sayede kurtulur. Çocuklar, anneyi bu savrulmadan koruduğu ölçüde korunmaya da muhtaçtır. Süheyla bu duyarlılıkla çocuklarıyla Türkiye'ye dönmeye karar verir: Böylece kendisi ve çocuklarını olası yabancılaşma tehlikesinden kurtardığı inancındadır. Bununla birlikte Akengin'in "Sarkaç"ta diğer romanlarından farklı olarak evrensel değer yargıları sorununu ele almaya çalıştığını ancak Süheyla'nın yurda dönüşüyle yabancılaşma kaygısının ağırlığına teslim olduğunu görürüz.

4.2.2.3. Yapılaşma

İlk romanını 1981'de yayımlayan Akengin'in romanlarının vaka zamanlarının 1950 sonrasına uzandığını anımsadığımızda Türkiye'de özellikle 1950 sonrası ivme kazanan göç ve kentleşme olgusuna da duyarsız kalmadığını görürüz. Özellikle 1971'de Ankara'ya taşındıktan sonraki şiirlerinde kentleşme ve yapılaşmaya dönük tepkisini tabiata yönelerek gösteren Akengin, romanlarında ev olgusunun bir yuva hüviyetinden çıkarılarak maddi kazanç arzusuna dönüştürülmesine dönük eleştiriler getirir. Ekseriyetle olumsuzlanan bu karakterler yoluyla yapılaşma toplumsal yozlaşma sorunuyla koşut ele alınır. Aile ilişkilerindeki ve toplumsal hayattaki değişim; yaşam alanına ve doğaya kazanç saikıyla bakan anlayışı da tetikler. Ancak bu hırsla yola çıkan karakterler çoğu kez cezalandırılır.

"Dönüş Acıları"nda liseli gençlerin kaldıkları konağın yerine yapılan bina ve çevresi toplumsal yaşamdaki değişimle koşuttur. Yıkılmadan önce fedakârlık ve samimiyyetin mekânı olan ahşap evin yerine inşa edilen beton yapıyla ilişkilerin korku ve endişeye evrildiği bir döneme geçilmiştir:

Kalmış oldukları asırlık ahşap evin yerinde de bir beton yığını yükselmişti, duvarlarında sloganlar vardı. Mahalleden çarşıya açılan yeni caddede birkaç tanıdığa rastladılar. Ayaküstü birkaç laf edip uzaklaşıyorlardı. Herkes birbirine şüpheyle, endişeyle bakıyor, üç beş kişinin bir arada görünmesi dikkatleri çekmeye yetiyordu (s. 261).

Taşranın küçük bir şehrindeki "ahşap ev"den "beton yığını"na geçiş, dönemin kaosuyla bir arada verilirken toplumsal yozlaşma ile geleneksel yaşam alanlarını yok etme arzusu Akengin'in sonraki romanlarında iç içe işlenecektir.

"Yaralı Dağlar"da İstanbul'a taşradan gelmiş olan Şeref ve Sinan'ın tabiata bakışları benzerdir. İkilinin karşılaşması da şehrin insanı bunaltan, kısılcına alan

dünyasından uzaklaşıp tabiata sığınma arzusuyla gelişir. Şeref, sadece eşine değil şehrin bu atmosferine bir tepki olarak denize nazır bir yamaçta inşa ettiği kulübede yaşamayı seçmiştir. Ancak hikâyesini ilginç bulduğu için gazeteye taşıyan Sinan'ın mekânın tabiatla iç içeliğine vurgusu kulübe ve çevresine ilgiyi artırır. İstanbul'un yanı başında denizin yamacındaki kulübe arazisini satın alan Sinan, Şeref'i burada küçük bir köy kurmak için ikna eder. Burası "Şehrin ürkütücü heybetinden, tabiatın okşayıcı bağrına giden yol"dur (s. 92). Ortak kaygıları "şehrin curcunasını, insanların birbirini duvarlar gibi görmeleri halini bu köyden içeriye sokmamak"tır (s. 77).

Gazete haberiyle gözde bir mekâna dönüşen arazinin iki yönü öne çıkarılır: tabiatın içindeki sessizlik ve maddi kazanç. Şeref, Sinan ve Suzan sükûnet arayışındayken diğerlerinin esas arzusu kazançlı bir yatırım aracı olacağını düşündükleri araziden yer kapmaktır: "Şeref Bey beni boş çevirme. Koskoca gazetenin yazdıkları boşuna olamaz. Burası altın olur." (s. 110). Remzi'nin bu açık sözlü yer talebi Profesör Asım'da gizli plan dâhilinde yürür: "Asım Bey, geleceğinin parlak olduğuna inandığı bu yerden bir değil birkaç evlik yer koparma işinde Şeref Bey'i, Bahriye vasıtasıyla etkilemeyi düşünüyordu." (s. 105). Eleştirmen N. Kamil'in; Şeref'in Vid Köprüsü öyküsüne yıllar sonra övgüler dizdiği yazısı araziden kolayca pay alma çabasından başka bir amaç içermez. Gelenlerden "Kimi metrekafe fiyatını, kimi kaç evden ibaret olacağını, kimi evlerin şeklini sor"maktadır (s. 95). Kârdan pay alma tutkusu Yertut Emlak Şirketi'nden iki kafadarın gelişle kurumsal bir boyuta evrilir. Yapılaşmanın şehirden taşıp tabiatı kısıpına aldığı bir dönemde şirket çalışanları kurnazlıklarının Şeref'te de işe yaracağı düşüncesindedir: "Eminim ki bu ihtiyara on daire teklif ettiğimiz zaman gözleri fal taşı gibi açılacaktır." (s.120). Ancak Şeref, leş kargaları dediği, dünyayı bir beton çöplüğüne dönüştürdüklerini düşündüğü emlakçıların tekliflerine rağmen tabiat köşesinin onların elinde can çekişmesine razı olmaz. Bugüne değin işlerini bu yolla kolayca çözüme kavuşturan iki kafadar için araziye satmaya yanaşmamak ancak bir delinin tercihi olabilir. Deli yakıştırması; şirketin kurnazlığı, Bahriye'nin ihtirası sayesinde Şeref'in deli olduğu yolunda savcılığa verilen dilekçeyle bir adım ileri taşınır. Kulübe arazisine kâr zaviyesinden bakanlar için arazi, kalınacak bir yer olmaktan ziyade paraya tahvil edilecek bir parseldir. Şehri beton yığına dönüştüren de tam olarak bu anlayıştır. Nitekim bugüne değin apartman inşa etmeyi planladıkları arazi sahiplerini paranın gücüyle kolayca

ikna eden emlak şirketi çalışanları teklif ettikleri astronomik rakamlara rağmen Şeref'in araziyi satmamasını anlamakta zorlanır. Dolayısıyla kentteki yapılaşma, kazanç hırsının esiri olmuş bir toplumun aynası hüviyetinde karşımıza çıkar.

“Sarkaç”ta Davut’un etrafı apartmanlarla çevrili müstakil evi “eski konak yalnızlığı” yaşamaktadır. Üsküp göçmeni Davut, bahçeli evin yeşilliğinde “kaybedilmiş Rumeli”sinin yeşil dünyasını görüyor ve yaşıyor”dur. Ancak Ankara’da kendi birikim ve emeğiyle yaptığı evi yapılaşmanın cezbedici getirisine yenik düşecektir. Oğlu Doğan, borç batağına saplanmış, babasının müstakil evinin satılmasıyla kendisine düşecek daire ve nakitle borçlarını kapatmanın peşindedir. Oğlunun durumunu eşinden saklayan Safnaz, eşini evin satılmasına ikna etme düşüncesindedir. Bahçede yapılan konuşmada kocasına bunun ilk işaretini verir:

Annem bahçeyi süzerek dudak büktü:

— Kocaman arsa...

— Arsa değil Sâfinaz, bahçe... bahçemiz (s. 16).

Ailede Süheyla dışında herkes Davut’un bahçeli eve yüklediği anlamdan uzaktır. Evi çevreleyen apartmanlar onlara kuşatılmışlık duygusundan ziyade kendi arsalarına dikilecek apartmanın kazancını muştular. Süheyla dışında yürütülen psikolojik savaş sonuç verir ve Davut, oğlunu düştüğü bataktan kurtarmak uğruna istemeyerek de olsa evin satılmasına razı olur. Ancak dozerin bahçeye girişine kalbi dayanamaz. Babanın ölümüyle ailede daha önce baskılanan para ve mülk hırsı yüzeye çıkmaya başlar. Safnaz, eşini kaybetmenin acısını çabucak atlatmış ve yeni müteahhit aramanın telaşına düşmüştür. Almancı Necati ile daha kârlı bir anlaşma yapar. Apartmandan düşen daireler aile içinde paylaştırılmış; Safnaz, kiralarnı toplamak ve parasına sahip çıkmak için apartmandaki dairesine yerleşmiştir. Necati ise apartmanın giriş katına açtığı barı işletmektedir. Barın gürültüsünden psikolojisi gün geçtikçe bozulan Safnaz, bardan “Hey Corc versene borç...” sesinin yayıldığı gece çılgına döner. Evdeki tüm paralarını saçarak bardaki sesi susturmak ister. Kendini kaybetmiş halde eşi Davut’un güllerinin ezildiğini haykırır. Oysa eşinin bahçedeki havuzu yıkılmış, yerini beton yığını almıştır. Karşılık bulmayan feryatları ve sağa sola yalpalayışı “beton zemine” düşüp ölmesiyle sonuçlanır. Böylece kazanç ve yapılaşma hırsının ve dayattığı yeni yaşam biçiminin çarkında ezilir. Apartman ve kazanç hırsı; Davut’u direndiği, Safnaz’ı gönüllüsü olduğu için yutmuştur.

Bunun yanında müstakil evden apartmana geçişle aile bireylerindeki ilişkilerde de kimi değişimler göze çarpar. Müstakil ev, huzur ve sükûnetin yuvası; apartman, çıkar ilişkilerinin zeminidir. Müstakil evin yıkılıp yerine apartmanın dikilmesiyle sükûnet ve huzur yitirilmiş, yerini şamatalı yalnızlık almıştır. Apartmanın kısıtlanmış dünyasında yalnız yaşayan Safinaz'ın bedensel ve ruhsal sağlığı bozulmuş, bu durum trajik sonunu hazırlamıştır. Doğan kendisine düşen mülkleri satsa da durumunu düzeltememiştir. Süheyla ise diğerlerinden farklı olarak apartmanı “baba mirasının bozgunları üzerine inşa edilmiş beton yığını” addeder.

Almanya'da çalışmasına rağmen kârlı gördüğü için müteahhitliğe geçiş yapan Necati ise Almanya'ya gitmeyerek ülkesindeki yapılaşma hırsından pay almak istemiştir. Apartman altına açtığı Gençlik Bar'ın eğlence anlayışı, aile kurumu ve insanî ilişkilerdeki değişimle uyumludur. Necati Almanya'da işçidir ve yaşadığı kültür erozyonunu ülkesinde tahkim etmektedir. Uğradığı yabancılaşmayı kanıksamış ve yaşam pratiğine dönüştürmüştür. Gençlik Bar'daki müziğe eşlik eden müşteriler popüler kültür eğlencesine kendisini bırakırken apartman bu yeni yaşam biçiminin alanına dönüşmüştür.

Nihai olarak bir sınıflandırmaya gidildiğinde para ve mülk hırsının esiri Necati, Safinaz ve Doğan sarkacın süfli duygularında; Davut ve kızı Süheyla ise sarkacın ulvi duygularında gezinir. Ancak para ve mülke tamahın acı sonuçlarıyla sadece onun esiri olanlar değil mütevazı bir yaşam sürmek isteyenler de karşılaşır.

4.2.2.4. Taşrada Eğitim

Akengin'in romanlarında okuma hevesi içindeki çocuklar, çoğunlukla pratik sonuçlara odaklanan ebeveynin dayatmalarını aşma çabasıdadır. Çocukların ikna etmek istediği ebeveyn ise eğitimin önlerine getirdiği ekonomik maliyetin altından kalkmanın kaygısını taşır. Yine de okula iş ve itibar odaklı bakışın çocuk ve ebeveynde benzer hassasiyetler taşıdığını söylemeliyiz. Taşrada somut getirilere odaklanan ebeveyn, çocuğunu okuttuğu takdirde maddi ve manevi yükün karşılığını alacağından emin olmak kaygısıdadır. Ailenin fedakârlıklarına çocuklar okuldaki başarıyla yanıt verdiklerinde okul ailenin gelecek beklentisine dönüşür. Bununla birlikte taşra yaşam algısından ötürü kız çocukları erkeklere kıyasla okuma şansı yakalamakta, erkeklere

gösterilen toleransa kavuşmakta zorlanır. Yaşamın geleneğin isterlerine göre sürdürüldüğü taşrada kızlar, okuma serüvenini devam ettirme imkânına sahip değilken kendilerine daha rahat bir alan açılan erkekler okul serüvenini kente taşır. Nihai olarak Akengin'in, taşranın eğitim algısını ele alırken yanlı bir tutum takınmaktan ziyade gerçekçi bir gözlemi yeğlediğini söyleyebiliriz.

“Özlem Yokuşları”nda Doğu Karadeniz'in Mertekli köyünde çocuklar, okulun açılmasıyla çevre köylere gitme zahmetinden kurtulacaktır. Okula gitme hevesiyle tutuşan ve babasını ikna edemediği için İstanbul'a kaçan Mustafa ise türlü yollarla babasını ikna etme çabasıdadır. Yeni açılan mekteplere olumsuz bakan babayı oğlunu okula göndermesi için köy öğretmeni değil ancak köy imamı ikna eder. Dînî hassasiyet ve ananevî değerlerin penceresinden yaşama bakan ve oğlunu bu doğrultuda yetiştirmek isteyen babanın düşüncesi dînî bir önderin telkiniyle değişir. Bununla birlikte öğretmen, imam ve köy halkı çocukların okutulması konusunda genel bir hassasiyet taşır. Ancak eğitim, çocuk ve ailesi için sadece ekonomik değil psikolojik yanlarıyla da etkilidir. Ağabeyine göre Hasan, okulda başarılı olamadığı takdirde sadece kendisi başarısız addedilmez, ailenin itibarı da zedelenir. Okul başarısı, çocuktaki zekâ parıltısının ve gelecekteki olası başarısının işareti yanında ailenin de övünç kaynağıdır.

“Dönüş Acıları”nda kasabada lise olmadığı için çocuklarını şehirde okutmak durumunda kalan aileler için eğitim oldukça maliyetli bir yolculuktur. Fahri'nin babası çocuklar için ortak ev kiralayarak maliyeti düşürme telaşıdadır: “Ya öbür arkadaşların da yan çizerlerse? Tek başına ev tutarak olacak iş mi bu oğlum?” (s. 12). İhsan'ın babası, oğlu için gireceği mali yükün karşılığını alma kaygısıdadır. Esnaflığı okumaktan daha akıllı ve kârlı bir yatırım addeden Ömer'in babası, oğlunu okuma hevesinden caydırma amacındadır. Kasabada itibar görmenin yolunu başarılı bir esnaf olmayla özdeşleştirir ve sonu belirsizlikler barındırdığı için oğlunu okutmaya sıcak bakmaz. Babasını küçük yaşta kaybeden Şahin'in annesi ise eşinin vasiyetini yerine getirmek için oğlunu okutmaya, bu uğurda arsasını satmaya namzettir. Dolayısıyla kasabada; çocuğunun geleceğini okumasında görenler yanında okulu bir zaman, emek ve para israfı görenler de vardır. Ancak 1980 öncesinin kaotik ortamı gençlerin ve ailelerin tüm çaba ve beklentilerini sekteye uğratacaktır. Taşra; okumaları için büyük şehirlere yolcu ettiği gençleri bu kargaşalı dönemde tekrar bağrına basacaktır.

Taşrada okuma algısının bir diğer yönü ise mekteplilerin bilgiçlik taslamakla eşdeğer tutulmasıdır. Abdi, İhsan'ın ağabeyine “Şu senin kardaşın da azıcık, mektebe gideli vükelâ olmuş... (s. 24) der. Abdi, bu alaycı tavrıyla okulu ve okuyanları değersiz kılmak isterken İhsan'ın babası, onun fütursuzluğunu öğrendiğinde öğretmenin gönlünü almak için Abdi'nin cahilliğini öne çıkaracak ve onun gibi olmasını istemediği oğlunu okutmaya karar verecektir: “Benim oğlum da burada bir Abdi olacağına, efendiden adamlığın yolunu bulsun. Varsın bu uğurda bir tarlam da eksilirse eksilsin.” (s. 26). Abdi ve İhsan'ın babası mektebe taşradaki bakışın iki kutbunu oluşturur. Okumak; kentli olmak ve kasaba yaşamından gittikçe uzaklaşmak olarak görüldüğü ölçüde kibre yorulur. Buna karşın İhsan'ın babasında olduğu şekliyle okumak medenileşmenin bir vasıtası olarak görülür.

“Yaralı Dağlar”da Şeref'in, ekonomik imkânsızlıklar içinde merkezden uzakta bir köyün genci olarak okuması ailesine itibar kazandırırken diğer ailelerin gıpta etmesine hatta kıskançlık duygularının kabarmasına neden olur. Köyde ebeveynlerin çocuklarını okutma istenci, çocuğun okuma arzunun önündedir ve kimi zaman ebeveynlerin itibar aracına dönüşen çocuklar istek ve kabiliyeti olmadığı halde okumaya zorlanır.

Şeref okuyarak ailesini şerefliendiren, Remzi ise okuyamadığı için babasını hüsrana uğratan bir evlattır. Kuşçu Murat'ın hayali, oğlu Remzi'nin okuyup kaymakam olmasıyla köyde itibar ve gücünü katlamaktır. Remzi okuyacak, başarı da babasının hanesine yazılacaktır. Baba için köylünün gıpta ettiği her şey, kendi ailesinde müşahhas hale gelmelidir. Bu noktada babanın hayal nesnesine dönüşen oğulun yapması gereken herkesin kıskanacağı o kaymakamlık makamına oturmaktır. Baba hayale o kadar sarılmıştır ki henüz lisede okuyan oğluna köylünün “Kaymakam Remzi Bey” diye hitap etmesini ister. Köydeki diğer çocukların ulaştığı makam oğlundan yukarıda olmamalıdır. Bu yüzden Şeref'in babasına “Senin oğlan fena okumuyor Hasan Efendi. Bakarsın bir kâtip olur, bizim kaymakama söylerim, yanına alır” (s. 30) diyerek köyün diğer çocuklarına oğlundan daha düşük bir mevkii uygun görür. Kendisi türlü hile ve baskılarla köylüye kan kustururken oğlu da okuyarak gücünü katlayıp hesapsızca kullanacağı bir mevkie gelecektir. Bu yüzden oğluna köylünün muhatap olduğu ve saygıda kusur etmediği mülkü amirliği uygun bulur.

Böylece kaymakam babası olarak kısıncasına aldığı, haklarını gasp ettiği köylüyü zahmetsizce baskılayacaktır.

Oğlu liseyi dahi tamamlayamadığında ise ona yeni görev biçmekte gecikmez. “Gözüpek bir kavgacı, herkese gözdağı veren” birisi olması için oğlunu şımartır ve köylüye kurduğu baskıya onu da ortak eder. Üniversitede okuyan Şeref’le oğlunu bir arada gördüğünde kıskançlığı belirir.

“Oğuz Dede”de baba, ikna edildiği ölçüde kız çocuklarının okula gitmelerinin önü açılır. Henüz ilkokula giden, okuma yazma öğrenmesi gereken Elif’in okula gitmesinde bir sakınca yoktur ancak kınanacağı, dedikodu üretileceği ihtimaliyle Refika’nın orta sona gitmesi netameli bir konudur. Ortaokula gidecek olan Mahmut ablasını göz hapsine alacak böylece baba okumak isteyen kızını üzmeyecek, çevrenin dedikodularına maruz kalmayacaktır. Oysa eğitim sürecinde sorunun kaynağı kızlar değil erkekler olur. Okulla bağı pamuk ipliğine bağlı olan Refika’nın, erkek kardeşi gibi derslere ilgisiz kalması, okulu asması kendisi açısından okul hayatının bitmesi anlamına gelir. Elif ve Refika derslerine odaklanırken okula gönderilme endişesi taşımayan Mahmut’un okula ilgisizliği başlıca sorun halini alır. Ablasının en ufak bir hatasını babasına ulaştırmak telaşındaki Mahmut için okulu asmak büyüme emaresidir.

Hamallıktan kazandığıyla ancak evini geçindiren Hamal Yakup ise okul masraflarından ötürü oğlu Sıtkı’yı okula gönderememektedir. Bunun ezikliğini yaşayan Sıtkı, arkadaşlarıyla kumar oynayarak zamanını öldürür. Alaftar Osman Efendi ise ekonomik imkânları olmasına karşın okula gitmek istemeyen oğlu Naci’yi okula yazdırmaz.

Aileler son tahlilde okulu maddi konfor ve meslek edinmeyle eş tuttuğu ölçüde çocukların dünyasında okul, iş sağlayıcılığıyla anlamlandırılır. Meslek vadeden okulda zorlanan çocuklar bu defa okula gitmeden para kazanmanın yolunu arar. Dolayısıyla taşrada ebeveynin okula bakışı çocukların eğitim algısını da doğrudan etkileyen bir unsur olur.

4.2.2.5. Gurbet

Akengin'in romanlarında sılanın değer yargıları ve insanî ilişkilerine gurbette tanıklık edemeyen karakterler, yoğun şekilde gurbette olduğu hissi yaşarlar. Değer yargılarının geri plana itildiği, maddi kazancın öncelendiği şehir yaşamına dönük ana karakterlerde protest bir yaklaşım görülür. Bu aşamada gurbetin dayatmaları, yozlaşmış insanî ilişkileri karşısında sıla rahatlatıcı bir imgeye dönüşür. Maddi imkânsızlığın değil manevi açlığın yatıştırıldığı sıla ise bir dönüş imkânından ziyade düşsel bir yolculuk düzeyinde kalır. Gurbette yaşanan güçlükler sılaya dönüşü akla getirse de uzun müddet ayrı kaldıkları sılada da huzuru yakalayamayacaklarının bilincindedirler. “Yaralı Dağlar” bu anlamda gurbet-sıla arasında bocalayan insanın bu ikisi arasında bir yerde kulübe inşa ederek çözüm arayışını konu eder. Bunun yanında romanlarda gurbetin, okuma ülküsüyle idealleştirildiğini de söylemeliyiz. Bir başarı hikâyesi inşa etmek uğruna sıladan ayrılanlar için gurbet hayallere uzanılacak bir uzamıdır.

“Özlem Yokuşları”nda Mustafa’da gurbette olduğu duygusu etkisini büyük oranda Erzurum’daki öğrenciliğinde gösterir. Okula, derslere ve arkadaşlarına uyumda yaşadığı sorunlardan ötürü istediği başarıyı gösteremeyince derslerindeki eksiklikleri tamamlamak için ara tatilde dahi köyüne gitmeyen Mustafa, bu uzun süreli ayrılıkta mahzunlaşır. Oysa köyünde bir gelecek düşlemeyen Mustafa için gurbet, okuma hayallerini gerçekleştireceği uzamıdır.

Doktora sonrası İngiltere’deki bir yıllık süreci ise yurt özlemi içinde geçmiştir: “Ben küçük yaşta köyümden ayrılıp, annemden ve babamdan uzak günler yaşamıştım. O günler bana, benim çocuk kalbime dokunmuştu ama ağır gelmemişti. Ama vatandan uzak olmanın üzüntüsünü, çocuk olmayan kalbim zor taşıyor.” (s. 92). Ülkesine ayak bastığında ise vatan toprağını hasretle öperken kendisini ziyarete gelen dostlarına Karacaoğlan’ın *İndim Seyran Ettim Firengistan’ı* şiirini okur.

“Dönüş Acıları”nda Almanya’da işçi olarak çalışan Rüstem, kaybettiği ve özlemine duyduğu insanî değerleri Türkiye’de, oğlu ile arkadaşlarının samimiyetinde bulur: “Ne güzel şeydir arkadaşlık... Yaban ellerinde insan bunun hasretiyle kavruluyor.” (s. 60). Gurbet, Rüstem’i hassas kıldıkça ailedeki ilişkiler bu ruh halinin etkisinde yürür. Aileden, sıladan uzak kalışın yarattığı keder, gurbeti yaşanan değil katlanılan bir dünya olarak algılaya iter.

“Yaralı Dağlar”da ailesini İstanbul’a taşımak zorunda kalan Şeref, kiralık ev bulamayınca bir gecekondu inşa etmeye karar vermiştir. İstanbul’da üniversite okuduğu halde dayanışmaya ancak ev yaparken tanıklık eden Şeref’in şehirde tutunacaklarına olan inancı artacaktır. Ancak gurbet aileye soğuk yüzünü göstermeye başlayacak ve gecekondu tapulu araziye yapıldığı gerekçesiyle yıkılacaktır. Ailenin barınma ihtiyacı kiralık eve taşınarak giderilse de şehrin çıkara dayalı ilişkileriyle uyuşmayan Şeref gittikçe yalnızlaşacaktır. Gençliğinde gecekondu mahallesinde şahit olduğu insanların; özünü, değerlerini yitirmedikleri günler geride kalmıştır. Öğretmenliği döneminde şehir insanının çıkara dayalı ilişkilerine sırt çevirdiği için yalnızlaşan Şeref; emekli olduğu gün eşiyle yaşadığı kavgayı bahane ederek sılaya gidecektir. Ancak köyün baraj altında kalışı ve etrafındaki yapılaşma sükûneti burada da yakalayamayacağı gerçeğiyle yüzleşmesine yol açar. İstanbul’un onu yoran ilişkiler ağından kaçmak için şehrin yanı başında, deniz kıyısında bir yamaca kulübe yapar ve sıra sükûnetini burada oluşturmaya çalışır. Çoban Selim ile Gazeteci Sinan; Şeref’in anlaşılabildiği nadir insanlardır. Şeref’le anlaşmalarında Çoban Selim’deki sıra doğallığı, Sinan’da şehrin çarklarında özünü yitirmemişlik önemli etkindir. Sılaya yerleşmese de şehrin yanı başındaki kulübesinde insanî değerleri önceleyen bir köy kuracaktır. Buraya kabul edileceklerde öne çıkan kıstaslar gurbetin aşındırdığı ilişkileri ve yaşam felsefesini onarmaya dönüktür. Şeref’te nihaî amaç sadece doğası ile değil toplumsal dokusuyla da sılayı gurbete taşımaktır.

“Oğuz Dede”de gurbet; kasabalı çocuk ve gençlerin algısının aksine yeni ve geniş imkânlar sunmaktan ziyade yozlaştırıcılığıyla öne çıkarılır. Gurbette yaşayan ancak kasabayla bağını devam sürdürenler, kasabaya her gelişlerinde taşra yaşamı için sorun arz ederler: “İşte bu göç ve gurbet olayları, buranın öteden beri yerleşmiş geleneklerini alt üst etmeye başladı.” (s. 40). Tatillerinde sılaya gelenlerin anlattığı hikâyeler Mahmut, Naci ve Sıtkı’nın kötü alışkanlıklara yönelmesinde de etkilidir. Çocuklar için kasabanın dar kalıpları ve ebeveyn baskısından kurtulmak, refah ve konfora ulaşmak ancak gurbete/İstanbul’a gitmekle mümkündür: “İstediğimiz gibi sinemalara gideriz, eğleniriz. Günün birinde zengin oluruz.” (s. 68). Ebeveynler ise çocukların gurbet algısını değiştirmek için İstanbul’u olumsuzlayan anlatımlara yönelir. İstanbul’da derbeder yaşantısıyla Bekir, babasının kasabada toplum içine

çıkamaz hale gelmesine neden olmuştur. Ancak çocuk ve gençler için İstanbul miti etkisini korur ve İstanbul'a kaçan Naci, kısa sürede Bekir'in derbederliğine eklemlenir.

Çocuklardaki romantik yaklaşıma karşın yetişkinler için gurbet zorlu bir yaşamı imler. Mahmut'un babasının Almanya'ya işçi olarak gitmesi kasabanın dar kalıplarından kurtulma ya da romantik düşlere uzanma arzusundan ziyade ekonomik kaygılar içerir. Onun için Almanya, oğluna açacağı dükkânın nakdini sağlama zeminidir. Yaşadığı yere uyum sağlamak, imkânlarından yararlanmak, derbederlik gibi yönelimler görülmez.

Bu aşamada, gurbette yaşayanlar ile gurbet hayali içindekiler arasında algı farklılığı dikkat çeker. Mahmut'un babası gurbetin yıpratıcılığını, sıldan uzak kalmanın kederini yaşar. Oysa gurbete kaçma hayali kuran çocuklar, şehrin yıpratıcı yanıyla henüz tanışmamanın rahatlığı içindedir. Gerçekte ise insanı özünden uzaklaştıran, yozlaştıran gurbet; özlem ve ayrılık duygularını tetikleyen bir dünyadır.

"Aşka Verilmiş Muhtıra"da avukatlık bürosundaki yeni işine ısınamayan, maddi zorluklar çeken ve sosyal çevresi sınırlı olan Selim, şehrin caddelerinde başıboş dolaşır, dertleşeceği bir dostun yokluğunda roman kahramanlarıyla hayali konuşmalar yapar. Aşkı Seher'den istemeyerek ayrılmak zorunda kaldığı için bedbin, yazgısını değiştirmek istediği için hırslıdır. Şehirde tutunamama ve sosyalleşememesini taşralı oluşuna bağlar. Ankara Kalesi'nden şehre baktığında yazgısını değiştirmek için güç bulmaya çalışır. Okuduğu roman karakterlerinden kendisiyle benzer kaderi yaşayanlara yakınlık duyar, onlarla şehrin sokaklarında dolaşır. Goriot Baba romanındaki Rastignac'ın Paris'e seslenişinden ilham alarak "Hazırım sana Ankara" diyerek şehri yenmek, alt etmek ister. Zamanla alıştığı ve dost çevresini genişlettiği başkentte ülkenin yazgısının yazıldığını kavradığında gurbet algısı da değişir. Kişisel kaygılardan arınıp toplumsal sorumlulukla harekete geçtiğinde gurbet hissinden sıyrılır:

Kale surlarının üstünden şehri gözleriyle taradı. Türkiye'nin yazgısı burada yazılıyor, burada çiziliyordu. O halde insan burada "neme lazım" dememek durumundadır. "O halde hazırım sana Ankara..." diyerek, kararlı adımlarla yokuş aşağı yürümeye başladı (s. 103).

Seher ise Hollanda'da bulunduğu yıllarda gurbetçilere eşit muamelede bulunulmadığını tecrübe etmiştir. Ekonomik düzeyleri oldukça iyi olmasına karşın buna maruz kalmaktan ve dışlanmaktan kurtulamamıştır. Batı'nın hümanist,

özgürlükçü söyleminin kendilerinden olanlarla sınırlı olduğunu görmüş; tüm bu tecrübelerin ışığında çocuklarını evlendirdikten sonra yurda dönme ve akademik çalışmalarını Ankara’da sürdürme kararı almıştır.

4.2.2.6. Evlilik

Akengin’in romanlarında evlilik, sorunlu yanlarıyla öne çıkarılır. Sevgiğinden türlü nedenlerle ayrılmak zorunda kalan erkek karakterler duygunun değil mantığın süzgecinden geçirerek evlilik kararı alır. Ancak evlilik asgari düzeyde dahi olsa bir saadet imkânı vermediği gibi özellikle erkeğin eski aşkına olan özlemini tetikler. Eşler arasında duygusal bağın zayıflığı yanında hayat anlayışı, mizaçları, politik görüşlerindeki farklılık da mantık evliliğini güçleştiren etmenlerdir. Ancak Akengin, erkekleri unutamadıkları aşk ilişkileriyle öne çıkarırken kadınları aile çevresi, mizacı, ilgileri ve hayat anlayışındaki zayıflıklar zaviyesinden açılar. Mutlu bir yuva için erkeğin olgun tavrı ve hayat görüşünün yeterli görüldüğü bu tabloda kadınlar; tavır, davranış ve yaşantılarıyla evlilikteki kimi aksaklıkları onarmak durumundadır. Bu yüzden mantık evliliği de olsa mutsuz yuvanın nedeni olarak çoğunlukla kadınlar işaret edilir.

Mazideki aşk ilişkisi mantık evliliğini güçleştiren bir etmen olsa da erkek, yaşadığı aşk hüsrânının yıkıntılarında oyalanmaya, bu hüsrândan anlamlar üretmeye yatkındır. “Yaralı Dağlar” ve “Aşka Verilmiş Muhtıra” romanları bu trajik hali irdelese de “Sarkaç” romanında mutsuz evliliğin sebebinde rollerin değiştiği görülür. “Sarkaç”ta erkeğin yetiştiği çevre, mizaç ve hayat görüşünden kaynaklanan zaafı evliliğin sorunlu hale gelmesine yol açar. Ancak Akengin zaafı ve zayıflıkları olan sorunlu kocanın eşini aşk hüsrânı yaşamış bir kadın değil kocasına rağmen çocuklarını yetiştirmek çabasında fedakâr, idealist bir anne olarak çizer. Keza romanda evliliği ve aile saatini yeniden inşa etmek çabasında bir kadın söz konusudur. Oysa “Yaralı Dağlar” ve “Aşka Verilmiş Muhtıra”da olumlanan erkek karakterler evliliği onaracak bir çabaya girmek yerine mazideki aşk hatırasına, trajik geçmişe yaslanarak anlam arayışına yönelirler. Bu çabada eşini kendi dünyasından uzakta tuttuğu, iç dünyasına yöneldiği ölçüde mutludurlar. Kadın sorunun kaynağı görüldüğünde ondan uzaklaştığı

ölçüde erkek mutludur. Sorunun kaynağı erkek olduğunda ise -“Sarkaç”ta olduğu gibi- kadın evliliği kurtaracak çareler aramak durumunda kalır. “Yaralı Dağlar” ve “Aşka Verilmiş Muhtıra”da evliliği sorunlu hale getiren kadınlardan bir çaba beklenir. “Sarkaç”ta evliliği sorunlu hale getiren erkek olduğunda çözüm ona değil kadına havale edilir. Sorunlu da olsa evliliklerin bir şekilde devamını ise çoğu zaman çocuklar mümkün kılar.

“Dönüş Acıları”nda ilk eşini kaybeden Rüstem’in oğluna annelik edeceği düşüncesiyle evlendiği Şaziye’den iki çocuğu daha olmuştur. Ancak Almanya’da işçi olarak çalışmaya başladığında aileyi memlekette bırakması sorunların başlamasına yol açmıştır. Şaziye üvey oğlu Tayfur’un, babasının yanına gitmesini ve gönderilen paraları kendi çocuklarıyla tüketmeyi planlamaktadır. Bu amaçla Tayfur’a türlü baskılar yapmaktan, eşine Tayfur’u karalayıcı hikâyeler uydurmaktan kaçınmaz. Kıskançlık duygusu büyük ölçüde annesinden beslenen Şaziye’nin gençliğindeki “uysal” ve “terbiyeli” kız imajı iyi bir evlilik planı içindir. Evlendiğinde öz çocuklarından başkasını gözü görmeyen ve üvey oğlunun her başarısını kıskanan biridir. Ancak şımarttığı öz çocukları ailenin önemli bir sorunu haline gelirken üvey oğlu ailenin toparlanması için çaba sarf edecektir. Rüstem ise zamanla zaaf ve hırslarına tanık olduğu eşine çocuklarının mutluluğu için katlanmaktan zorundadır.

Romanda mutlu yuva tablosu Selda’nın dayısı ile Şehrinaz’ın evliliğinde karşımıza çıkar. Aşk ilişkilerini evliliğe taşıdıkları görülen ikiliden sadece Şehrinaz anlatıda yer alır. Bu durum Akengin’in şiirinde olduğu gibi romanında da aşka dayalı mutlu evlilik tasavvurundan kaçındığını doğrular.

“Yaralı Dağlar”da Şeref, aşkı Münire ile ayrılığı sonrası kendisiyle aynı yöreden Bahriye ile “bir mantık evliliğine, bir raftan elbise seçer gibi bir eş edinme” noktasına gelir.⁵¹⁵ Aileler arasındaki sosyo-ekonomik farklılıkların Münire’den ayrılmasına zemin hazırlaması; benzer yöre, sosyal ve ekonomik şartlardan gelen Bahriye ile evlilik kararı almasını hızlandırmıştır. Çevrede herkes Bahriye’yi övmüş, ailenin kendi halinde bir yaşam sürdüğünü söylemiştir. Şeref’in Bahriye ile evliliği

⁵¹⁵ Akengin, ilk şiir kitabı “İstesen” kitabında yer alan *Ak Sevda* şiirinde benzer bir tablo çizer:

“Ama genciz...

Vitrinlerde kumaş arar gibi

Bir yâr ya da bir eş bulmak Sonra kader deyip, uzak...

Çok uzaklarda sığınmak

Hayal dışı limanlara” Bakınız: Y. Akengin, *İstesen*, s. 8.

Münire'ye kavuşamayacağına kanaat getirmesinden sonradır ki aralarında duygusal bir bağ görülmez. Şeref, sadece kendisini anlayacak bir eş umut etmiş ancak birbiriyle anlaşması güç iki zıt karakterin evliliği sorunlu ilişkiye evrilmiştir. Bu süreçten sonra Şeref, Münire hayaline sığınacaktır. Hatıratında, dinlediği müziklerde, hüznü hallerinde hep o vardır. Çocukları Nilgün ve Suzan'ın doğumu katlandığı evlilik için bir teselli olsa da kızlarını evlendirdiğinde nihai olarak eşinden ayrılacağı günün umudu içinde yaşar. Günü geldiğinde ayrılacağı hissiyle eşine katlanması, gittikçe kendi kabuğuna çekilmesi aralarındaki sorunları da derinleştirir. Eşiyle ortak bir paylaşım noktasından yoksun oluşun etkisiyle dostları gördüğü kitaplara sığınır. Hayal kırıklıkları içinde umudunu yitirmesi onu başkalarının mutluluğunu kıskanmaya iter. Annesinin parayla ilişkisine daima hayranlık duymuş Bahriye ise eşinin evlilikte yaşadığı duygusal yıpranmışlığı anlamaktan hayli uzaktır. Onun önceliği maddi kazançtır ve eşinin emeklilik ikramiyesiyle müstakbel damadına açacağı büronun getireceği kazanca odaklanmıştır. Para, mutluluk için öncelikli araçtır ve çocuklarının mutluluğu eşlerinin kazancıyla orantılıdır. Hayatında duygusallığa yer vermez ve elde edeceği kazanca göre tavır geliştirmekte gecikmez. Kocasına “utanmaz”, “bunak” türü ifadeler kullanmak onda olağandır. Bir tarafta felsefe öğretmeni bir koca diğer yanda batıl itikatlardan medet uman bir kadın vardır. Sükûnet bulacağı umuduyla evlenen Şeref huzursuzluktan beslenen bir eşle otuz yıl yaşamak durumunda kalmıştır. Esasında sorunlu evliliğin nedeni sadece Bahriye'nin zaafı değildir. Aşk macerasının tesirinden kurtulamadığı halde Şeref'in yaptığı evlilik, çift arasındaki uyum imkânını güçleştirmiştir. Dolayısıyla Bahriye'nin aşırılıklarında yetişme şartlarının, mizacının etkisi yanında Şeref'in evliliği benimsemesine mâni aşk hüsrânının da tesiri vardır. Şeref, Gazeteci Sinan'a şöyle der: “Kadını, erkeğin ya talihi, ya talihsizliğidir evlat... Dünyanın diğer bütün zenginliklerine, bütün güzelliklerine sahip olman halinde bile eğer sevgi yoksa bir zavallısıdır.” (s. 94). Aşk Münire'ye veda ettiğini kabullendiği gün talihine veda ettiğinin farkındadır. Bahriye ile evliliğini bu kabullenişin üzerine kurmuştur. Dolayısıyla evliliğin sorunlu oluşu her ne kadar Bahriye'nin uyumsuzluğunda görünse de temelde Şeref'in unutamadığı aşk hikâyesi yuvada uzlaşma arayışını, neşeyi mümkün kılmamıştır.

“Sarkaç”ta hayata farklı pencereden bakan Süheyla ile Vedat'ın evlilikleri sorunlu bir yapı arz eder. Vedat, siyasi konulara ilgisiz, üniversite olaylarının dışında

kalmayı yeğlemiş ve hayata mantık çerçevesinden bakan, parayı önceleyen bir fırsatçıdır. Süheyla'yla evliliği bu felsefeden beslenir. Babası akademisyen olan Süheyla aydın bir aile kızı olarak Vedat için uygun bir eş adaydır. Süheyla, Vedat'ı çok iyi tanımasa da babasının trajik ölümünden sonra hızlı bir evlilik kararı alır. Vedat'ın hayata mantık çerçevesinden yaklaşmasını çekici bulan Süheyla, eşini tanıdıkça hayata bakışının “düz bir çizgiden ibaret” olduğunu görür. Kayınpederinin evinin satılması için gizlice telkinlerde bulunan Vedat'ın gözü arsaya yapılacak apartmandan kendi paylarına düşecek iki dairededir. Bunu geç de olsa öğrenen Süheyla, eşinin maddi hırsı ve hesapçı kişiliğiyle tanışır. Bu, aralarındaki soğukluğu başlatan ilk kıvılcımdır. Yurtdışı görevi için gittikleri Bağdat'ta Süheyla'yı kıskançlık seviyesinde herkesten sakınan Vedat, Avrupa görevlerinde eşini ihmal edecektir. Avrupa'da sadakat, kıskanma ve sahiplenme duygusu zayıflamış; kadınlarla görüşmesini işinin gereği addetmiş; evlilik kâğıt üstünde kalmıştır. Eşinin ilgisizliği nedeniyle bunalımlara sürüklenen ve bu süreci atlatmakta zorlanan Süheyla, kabaran isyan duygularını çocuklarıyla meşgul olarak bastırarak, çıkış arayacaktır. “Evlenin, ya mutlu olursunuz, ya da filozof...” (s. 105) söyleminde kendisini nereye koyacağı konusunda kararsız, mutsuz ve yalnızdır:

Ben artık bunalımdayım ve psikoloji eğitimi almış, olgun yaşa gelmiş bir kadın, bir anne olarak; bu halime yol açan sebepler ve olayları ince eleklerden geçirme çabalarımı yoğunlaştırıyorum. Artık evli fakat erkeksiz bir kadın olduğumu, bütün çıplaklığı ile hissediyorum (s. 93).

Evliliğini kurtarmak için bir aksiyon almayan Vedat ise “yabancı misyon mensuplarıyla olan ilişkilerinden duyulan kuşkulardan ötürü” açığa alınacaktır. Sorunlu evliliği nedeniyle kendisini “az sayıdaki filozoflar zincirine eklenmiş bir halka” addeden Süheyla ise çocuklarının varlığı ve onları dilediği gibi yetiştirme umuduyla yaşama tutunmaya çalışacaktır.

“Aşka Verilmiş Muhtıra”da Selim'in Akile ile evlilik kararı alması duygusallıktan ziyade mantıktan güç alır. Hukuk eğitimi alan ve mezun olduğu takdirde babasının avukatlık bürosunda çalışacağını bilen Akile; gelecek ve refah kaygısından azadedir. Babasıyla konuşması “iş, araba, apartman, daire, salon salomanje ve yeni moda koltuklar” gibi gündelik kaygılar taşır. Akile'yi babasının bürosuna geldikçe tanıyan Selim, onunla evlenme konusunda gelgitler yaşar. Bu evlilik onun için tanınmış ve varlıklı bir ailenin kızıyla yapılan mantık evliliği

olacaktır. Evliliğe Akile'nin ailesinin desteğine ihtiyaç duyduğundan dolayı mı sıcak baktığı konusunda emin olamasa da ona âşık değildir. Aşk acısını geride bırakmak, şehirde tutunmak ve yalnızlığına son vermek için Akile ile evliliğe karar verir. Soldan milliyetçi düşünceye kayan Selim ile babası milliyetçi olsa da kendisi sola sempati duyan Akile'nin evliliği eşlerin münakaşalarıyla sorunlu bir hal alacaktır. Selim'e göre bilinçli bir ideolojik tavrı olmayan Akile'nin sola ilgisi dönemin popüler eğilimlerine uyma zaafındandır. Kocasıyla inatlaşması aynı düşüncede olmayı kabullenemeye yanaşmamasından kaynaklanır. İlk çocuklarına isim koymada Selim, Burak'ta; Akile, Bülent'te ısrarcı olunca Bülent Burak'ta uzlaşarak sorunu atlatabilirler. Selim, siyasi içerikli yazılarından dolayı baskılar artınca kayınpederinin etkilenmemesi için başka bir büroya geçtiğinde Akile, kocasıyla taşınmak yerine babasının bürosunda kalır. Derinden yaralanan Selim, evliliği oğlundan dolayı sonlandıramaz. İkinci çocukları Bilge'den sonra ise evlilikleri “uzun süreli ateşkeslerle” yürür. Mutsuz evliliği katlanılır kılan; “Yaralı Dağlar” ve “Sarkaç” romanında görüldüğü üzere çocukların varlığı olur.

4.2.3. Politik Temalar

4.2.3.1. Milliyetçi Hassasiyet

Akengin, Türk milliyetçisini “ırkçılığın boyutlarını çoktan aşmış, evrensel birikimlerle kucaklaşmış bir büyük kültürün yansıması” olarak görür:

Övünerek de belirtmek istiyorum ki bir Türk milliyetçisiyim. Milliyetçiliğe bakış açımı belirleyen etken engin Türk kültürüdür. Bu kültürün evrensel boyutları güçlüdür. Yetmiş iki millet bir nazarla bakmak düsturuyula kuşatılmıştır. 70 milyonun tek bireyine bile ayrımcı gözle bakmamanın, Türk milliyetçiliğinin ruhunu teşkil ettiğine inanmaktayım⁵¹⁶

Romanları bu yaklaşımı büyük ölçüde yansıtmakla birlikte Akengin, özellikle dış tehdit algısı etrafında Batı'nın değerler sistemine dönük eleştiriler de getirir. Yayılmacı Batı ve onun ülkedeki uzantılarına dönük yaklaşımlarını yoğun bir biçimde işlerken farkında olmadan bu plana destek çıkanlara dönük uyarıcı bir söylem geliştirir.

⁵¹⁶ Yahya Akengin, “Efsanenin Doğuşu ve Kimliklerin Yolunu Açmak”, *Türk Yurdu*, Cilt 23, Sayı 186, Şubat 2003, s. 18-9.

Halk ise tüm yıpratma, bölme planlarının ve ülkedeki uzantılarının karşısında bir set vazifesi görür. Milliyetçi hassasiyet; çetin, netameli dönemleri aşmak için halkın tabii bir tavırla ortaya koyduğu bir kavrayış hali olarak betimlenir ve olası savrulmalarda toparlayıcı misyonu yüzeye çıkarılır.

Akengin romanlarında Türkiye'nin 1950 sonrası kaotik ortamda bu duyarlılığı bir denge unsuru olarak öne çıkarır. Özellikle “Dönüş Acıları”, “Aşka Verilmiş Muhtıra” ve “Karınca Düşü” romanlarında milliyetçi hassasiyet sadece kişilerin değil toplumun da geleceğini inşa edici bir ögedir. 1980 öncesinin ideolojik yarılmalarında, 1980 sonrasının sosyo-politik değişimlerinde millî duyarlılık onarıcı, toparlayıcı ve kuşatıcı bir misyon taşır. Türlü savrilmaya rağmen kişi ve kurumlar halkın vicdanındaki milliyetçi duyarlıkta soluklanır. Milliyetçiliği halka ve bu topraklara mal eden Akengin, onu her tür ideolojik tutumun uzağında konumlandırır.

“Dönüş Acıları”nda Felsefe Öğretmeni Sait'in, derslerde her şeyi içgüdüyle açıklayıp toplumsal kabulleri aşındırmaya çalışması öğrencilerde tepkiye neden olur. Bu tür söylemlere tavır alan Tarih Öğretmeni Rıza'ya göre Sait, fantezileriyle cemiyetin hayat damarlarıyla oynamaktadır. Sait ve Rıza şehrin yerlisi ailelerden olsa da aile geçmişlerine bakıldığında Sait'in sorunlu geçmişine kıyasla Rıza'nın aile geçmişinde vatan uğruna verilen fedakârlıklarla karşılaşılır. Üç amcası Millî Mücadele'de şehit düşmüş Rıza'nın gazi babası; yetim kalan yeğenlerine sahip çıkmıştır. Toplumla barışık bir aileden gelen Rıza'nın hayat görüşü Sait'te olduğu gibi geçmişin hincından değil cemiyetin duyarlılıklarından beslenir. Okulda herkes onu bir baba, kardeş, ağabey gibi görmüş; o ise bu güveni boşa çıkarmamıştır. Sait'in Marksist çizgiye varışı kendi toplumuna duyduğu öfkeyle harekete geçerken beslendiği kaynak dışarıdan “intihal edilen” fikirlerdir. Sait'e kızmak yerine ona acıma hissiyle yaklaşan Rıza, Marksist ideolojiyi bu topraklara özgü saymadığı gibi savunucularını Sait'te olduğu gibi aldatılmış zihinler olarak görür.

Taşra lisesinden üniversiteye giden Ömer, İhsan ve Fahri; sol, Marksist gruplara bir şekilde dâhil ya da şahit olduklarında milliyetçi hassasiyetleri yüzeye çıkacaktır. Onları harekete geçiren iki kutsal vardır: Kur'an ve bayrak. Örgütler bu kutsalları hor gördüğü, hafife aldığı ya da yok saydığında gençlerde güçlü bir tepki gelişir. Bunu İhsan ve Ömer'de daha bariz bir şekilde görürüz. İkisinde de örgüte bilinçli dâhil oluş söz konusu değildir. Yalnızlık ve parasızlıktan bunalan İhsan bir

anda kendisini yapı, işleyiş ve amacından habersiz olduğu örgütün üyesi olarak bulur. Gizli toplantılarında konuşulanlara şahit olunca “Ben o kitaba, o bayrağa hakaret edemem” (s. 160) diyerek örgütle bağıını keser.

Örgütün baskısında nadiren de olsa forumlara katılmak zorunda kalan Ömer, milliyetçilerin yaptığı yürüyüşe saldırıp bayrak yakan örgüt karşısında sessizliğini bozar ve üniversite hocasının bayrağı toplumsal fetişizm olarak ifade ettiği ders notlarını polise vererek örgütün hedefi olmayı göze alır.

1970’lerin Türkiye’inde kutsallara, millî değerlere yönelik bu değersizleştirmelere taşradan gelen bu dört gençten sadece Şahin duyarsız kalır. Gidecek bir ailesi, tutunacak bir dalı olmayan Şahin, uzun süredir içinde yer aldığı örgüt tarafından infaz edileceği korkusu taşır. Onun arayışı kendisini örgütün dışına atmaktan ziyade aforoz ya da infaz edilmekten kurtulmaktır. Bunun için örgüte aidiyetini ispatlamanın olanaklarında kendisini tüketir.

Oysa İhsan, Ömer ve Fahri kendilerini örgütün pençesinden kurtaracak imkânları yaratmakta gecikmezler. İhsan, örgütten ayrılma kararından sonra milliyetçi arkadaşları Dursun ve Yılmaz’ın kaldığı Fatih’teki eve geçici bir süre sığınmak ister. Dursun ve Yılmaz evleri gözetim altında olduğu için çözümü İhsan’ın İsa Bey’in yanında kalmasında bulurlar. Ekonomik durumu olmayıp derslerinde başarılı gençleri evine alan İsa, ilk defa ideolojik kavganın savurduğu, örgütün radarında bir genci, İhsan’ı, evine alır.

Fahri, örgütten kaçarak yaşayamayacağını gördüğünde milliyetçilerden destek ister. Milliyetçi gençler örgütten ayrılmak hususunda samimiyetini görmek istediklerinde babasının mektuplarını gösterir: “...oğlum sen, devlet aleyhine çalışanlarla berabermişsin. İster misin bana hain evlat, hayırsız oğul babası dedirtmek ister misin ha? İstemiyorsan ya gel, ya kendini temize çıkart aslanım, ümidim ciğerparem, Fahrîm benim...” (s. 201). Bu mektup derslere girmesinin imkânsız olduğu bir dönemde milliyetçilerin korumasında üniversiteye kısa süreliğine de olsa devamını sağlar.

Fahri’nin babasının sözlerine gençlerin ikna oluşu, dönemin kaosunda halkın kendisini konumlandırışı ile milliyetçi hassasiyeti aynı potada buluşturur. Nitekim üniversiteli gençlerin örgüte katıldığı haberleri kasabalı için anarşistlikle eşdeğerdir. Bu yüzden şehirde çocuğun hatası taşrada dışlanmak, hor görülmek, ayıplanmak

yoluyla aileye de fatura edilir. Mesafe koymak, yadırgamak, kınamak türü baskılara maruz kalan aileler çocuklarını düştükleri hatadan vaz geçirmek için harekete geçer. “El içinde gezemez oldum. Çarşıdan geçerken herkesin bakışları sırtımdaki odun yükünden daha çok eziyor beni.” (s. 200).

Taşra, dönemin kaosunda çocuklarını kaybetme korkusu yaşarken, derslere girmenin imkânsız hale geldiği, baskıların, takiplerin, saldırıların arttığı dönemde milliyetçi gruplar bu gençlere destek çıkar. Milliyetçiler arasında saldırı yanlısı azınlık ise örgütün saldırıları karşısında pasif kalınmaması gerektiği fikrine yaslanır. Ancak temelde milliyetçiler kendilerini örgütün yaydığı kaosu durdurmaya, örgütten çıkmak ya da derslere girmek isteyenlere kalkan olmaya adar.

Taşradan İstanbul’a gelen başarılı öğrencilere evini açan İsa’nın İhsan’la konuşmaları milliyetçi hassasiyetin dönemin kaosunun kritiği niteliğindedir. Dönem açısından İsa ile üniversite öğrencisi İhsan’ın aldıkları pozisyon bir yetişkinin sağduyusu ile gencin heyecanını yansıtır. Öç alma hırsıyla harekete geçmek isteyen İhsan’ı evi bombalandığı halde şiddeti tasvip etmeyen İsa dizginler. İsa’ya göre yayılmacı planların körüklediği kaosta içerdekiler sadece birer maşadır. Devlet bir gün varlığını hissettirecek ve tüm yaşananların hesabını soracaktır. Ancak onu endişelendiren nokta “kendi boşluğundan dolayı meydana gelmiş cürümlerin hesabını” soracak olan devletin; “bayrağına hakaret edilmesine tahammül edemediği için” mücadele edenleri de suçlu sayma ihtimalidir.

Akengin’in, romanı 1983’te yayımladığı hatırlandığında darbe sonrası milliyetçi hassasiyetin de cezalandırılmasına yönelik eleştiriyi İsa’da somutlaştırdığını söylemek mümkündür. Kaygısının gerçeğe dönüşme ihtimaline İsa’nın “Bana ıstırap veren nokta burasıdır işte...” (s. 246) şeklindeki sitemi milliyetçi duyarlılığın darbe sonrasına dönük bir serzenişi olarak yerini alır. Nitekim Akengin, “12 Eylül’e evet, 13 Eylül’e hayır.” diyerek çatışma ortamını bitirdiği için darbeye ılımlı yaklaşırken darbe sonrası uygulamaları tasvip etmez.

“Aşka Verilmiş Muhtıra”da milliyetçi hassasiyetiyle öne çıkan Bahadır, Dünder, Galip ve Namık’ın ülkenin içinden geçtiği politik sürece ilişkin yaklaşımları Faruk ve Selim’in devrimci sol çizgiden uzaklaşmalarına ortam hazırlar. Halkın sorunları ve kalkınmasını dillendirdiğine inandığı için sol ideolojiye eğilim gösteren Faruk, Köy Enstitüsü okuduğu dönemdeki halkçı, hümanist dünya görüşü nedeniyle

devrimcilere yaklaşmış, öğretmenliğinde sendikal faaliyetlerde görev almaya başlamıştır. Selim; “Bahadır Bey’in ve dostlarının, özellikle de Dünder Bey’in antikomünist yorumlarını, komünizm tehlikesi analizlerini” dinledikçe babasının etkisiyle sempati duyduğu devrimci ideolojiyi yeniden kritik etmeye başlamıştır. Baba ve oğlu milliyetçilere yaklaştıran ilk tecrübe ise tutuklanmaları sonrası gelişir. 12 Mart Muhtırası’nda tutuklandıktan sonra çıkan Faruk, bu defa oğlunun gizli bir toplantıda yakalanmasından ötürü içeri girer. Bahadır Bey, solcu bir geçmiş, gizli örgütlere uzanan bir şüpheler zincirinden kuşkulandığı için Selim ve babasının davasını almak istemese de Dünder, doğru olanın onlara sahip çıkmak olduğu görüşünde ısrar eder. Davayı üstlenen Bahadır’ın cezaevinde Faruk’la görüşmesi duruşmaya hazırlıktan ziyade devrimci ideolojinin eleştirisi halini alır. Bahadır, “solculuğun kökü dışarda bir cereyan olduğunu” Faruk’un görmesi gerektiği düşüncesindedir. Devrimci yani halkçı duyarlılıktan beslenen Faruk ise memleketin ve halkın sıkıntılarına parmak basanlara solcu denildiği için bu ideolojiyi benimsemiştir. Bahadır için bir aldatmacadan ibaret olan bu söylemlerin arkasında millî güvenliği tehdit eden dış bağlantılar vardır. Cezaevinde geçen konuşmada belirginlik kazanan unsur, halk duyarlılığı ile desteklenen yapılanmaların temelde ülke bütünlüğünü tehlikeye sokacak boyuta ulaşabileceğidir. Konuşmalar temelde milliyetçi ve devrimci, sol çizginin farkındalıklarına dönük gönderme içerir. Bahadır olanlardan haberdar ve gelişmeleri okuyabilen bir milliyetçi, Faruk ise derinlikli araştırmalar yapmaktan ve olanları kavramaktan uzak bir devrimci olarak betimlenir. Milliyetçiler; aldanmış, aldatılan ve kökü dışarda ideolojilerin aracı haline gelen bu kişilere el uzatmaktadır. Devrimci örgütlerle ilişkilendirilerek cezaevine düşen baba ve oğlu devrimciler değil milliyetçi Bahadır çıkarır. İdeolojik farklılıklara karşın insanî kaygılarla hareket edecek bir duyarlılığın milliyetçilerde varlığını öne çıkaran bu adım baba ve oğlu; Bahadır ve dostlarına yani milliyetçi çizgiye daha da yakınlaştırır.

Baba ve oğlun bu çevrelerle yaklaşması Türkiye’nin kırılma noktalarına ilişkin milliyetçilerin tutumunu da ortaya koyma olanağı verir. 27 Mayıs İhtilali’nin kurmaylarından Dünder, mantığına inanmadığı darbelerin işleyişinden kuşkuludur. Bir “müdahale” olarak görülse de 12 Mart’ın “Ordu içindeki ihtilâlciler sol dalgayı durdurmak için yapılmış bir ihtilâl...” (s. 45) olduğu düşüncesindedir. Türkçülük ırkçılığı aşmıştır ve geçmişteki horlanmalara rağmen Türkler yeni bir devlet kurma

iradesini göstererek bu toprakları Türk yurdu kılan hamleyi yapmıştır. Türklüğün aşınması Türkiye Cumhuriyeti'nin gözden çıkarılması demektir. Dünder'in gizemini koruyan bir trafik kazasında ölümü sonrası sohbetlerde öne çıkan ve benzer görüşleri paylaşan Galip'e göre Gazi Paşa'nın Türklük davası Millî Şef döneminden beri "hedef tahtasına dönüşmüştür." (s. 97). Türkiye'yi Marksist bir sisteme entegre etmek için Sovyetlerle işbirliği içinde olanlar azımsanamayacak boyuttadır. Türkiye'deki "sağ", "sol" tanımlaması üzerinden "sağ"ın kapitalist sisteme yakın durduğu söylemi ise palyatiftir. Türk milliyetçiliği "Ne Amerika ne Rusya, Bağımsız Türkiye"nin (s. 97) tarafıdır.

Akengin'in siyasi değerlendirmeler ağırlıklı bu pasajları anlatının ilerleyen kısımlarında da öne çıkacaktır. Bahadır'ın "sohbet akademisi" diye tanımladığı ve büroya sığmayan kalabalığın siyaset ve ideolojilerin yanında milliyetçi hassasiyetin hangi kaygılarla harekete geçtiğine dönük değerlendirmeleri Faruk ve Selim'de ideolojik değişimi hızlandırır: "Günlerdir Bahadır Bey'in ve dostlarının, özellikle de Dünder Bey'in antikomünist yorumlarını, komünizm tehlikesi analizlerini dinleyerek kafası iyice karışmıştı Selim'in..." (s. 32). Sohbetlerde daha önce devrimci ideolojinin önermeleriyle çıkışlar yapan Faruk ise artık, Erbakan siyasetini gündemine almıştır.

Selim'de ideolojik anlamda ciddi kırılma Şengül'le sergi açılışındaki görüşmede yaşanır. Afla dışarı çıkan Şengül, eylemden geri duranlara kin beslemektedir. Selim'in sergiye gelişi ideolojik kaygıdan ziyade Şengül'le vakit geçirme arzusu taşısa da ondaki değişimin farkında olan Şengül, onu hedef tahtasına oturtmaktan çekinmez. Selim'in yaklaşma çabasına "satılmışlar", "satanlar" ifadelerini savurarak "Hapishanede bizleri satan bir faşiste verecek bir şeyimiz olamaz." (s. 102) çıkışı yapar. Sergide topluluğun hedefi haline gelen Selim çıkışta saldırıya uğrayacaktır. Böylece Selim; aynı düşüncede olmadığı halde avukatlığını üstlenen Bahadır ve eleştiriye açık sohbet akademisindeki dostları ile ideolojik farklılığı cezalandırmaktan çekinmeyen devrimciler arasında ilk ciddi tercihinin yapar. Ankara Kalesi'yle özdeşleştirdiği şehre tutunma, onu alt etme çabasını kişisellikten arındırıp yeni bir ülkeye dönüştürerek milliyetçi çizginin savunucusu haline gelir. Gazetede Âlim Güngör müstearıyla yazmaya başladığı yazıları elden ele dolaşmaya başlar. Daha önce sol gizli örgütlerle bağlantılı olduğu iddiasıyla tutuklanırken bu defa

milliyetçi söylemleri nedeniyle 1980 öncesi başbakana hakaretten, 1980 sonrası ise ülkücüleri eylemlere teşvik için eğitmek ve yönlendirmekten cezaevinde yatar.

Selim'in 1980 darbesi sonrası benzer suç isnadıyla Mamak Cezaevi'nde karşılaştığı diğer bir milliyetçi ise Namık'tır. İkili; cezaevinde sağ ve solun uzlaşmasının imkânlarını irdeler. Namık, '80 öncesinin tekrarlanmamasının olanaklarını Necip Fazıl ve Nazım Hikmet taraftarlarını uzlaştırmada bulur: "Bir gün bir yerlere gelirsem Necip Fazıl'ın şiirlerini sevenlerle Nazım Hikmet'in şiirlerini sevenleri barıştırmamanın yollarını arayacağım; dolayısıyla gençliğin ortak paydalarını zenginleştirmeye çalışacağım..." (s. 126). Bahadır, Dünder ve Galip'ten farklı olarak Namık'ta uzlaşma vurgusu öne çıkar. Bunda '80 darbesinin etkisi yadsınmaz. Çatışma ortamının içindeki birinciler; fikir ve eylem bağlamında sağlam bir mevziye inanırlar. '80 askeri darbesiyle gerginlik ve çatışma durulmuş, taraflar '80 öncesinin faturasını ödemeye mahkûm edilmiştir. Bu yüzden geçmişin sis perdesi aralandığında '80 sonrasında uzlaşma arayışı kaçınılmaz olmuştur.

'80 sonrası gelişmelerin üzerinde genel hatlarıyla durulan romanda Özal iktidarıyla kutuplaşmanın yerini uzlaşmanın alacağı yönündeki değerlendirmeler karşısında milliyetçi Selim sürecin yozlaşmaya dönüşeceği inancını taşır. Sovyetlerin dağılmasıyla Türk Cumhuriyetlerinin bağımsızlığa kavuşması, terör sorunu, Ermeni soykırımı dayatması gibi meselelerde millî duyarlılık penceresinden yaklaşımıyla Selim; Dünder ve Galip'in ülküsünü daha ileriye taşıma iradesi gösterir.

Akengin, devrimci Faruk ve Selim'i milliyetçi Bahadır, Dünder, Galip ve Namık'la bir araya getirerek milliyetçi hassasiyetin doğasını, buna karşı oluşun olası sonuçlarını ve ortak bir gelecek tasavvurunun hangi zeminde olması gerektiğini irdeler. Gelecek ülküsünde milliyetçiliğin ortak payda olması gerektiği görüşü Bahadır, Dünder ve Galip'ten Selim'e sirayet eder. Böylece Marksist, materyalist söylem millî hassasiyet kabında buharlaştırılır. Faruk, aldığı eğitimle sola yakınlık beslemiş, oğlu Selim'e de bu sempatiyi aşılamıştır. Yaşananları duygusal bağın ötesinde fikri bir zeminde tarttıklarında milliyetçi çizgiye gelmeleri kaçınılmaz hâle gelmiştir. Böylece Akengin, milliyetçi hassasiyette sadece duygusal bir aidiyetin değil fikri düzlemde de esaslı bir yapının varlığını öne çıkararak bu hassasiyetin siyasi ve ideolojik kırılmalardaki onarıcı işlevine işaret etmiştir.

“Karıncı Düşü”nde milliyetçi duyarlılık; emperyalist emellerin güdümündeki terör örgütüne karşı Fazıl’ın başlattığı sivil direnişte kendisini gösterir. Fazıl, çözüm sürecini millî duyarlılıkları örseleyen, birlik duygusunu zayıflatan ve ülke bütünlüğünü tehlikeye sokan bir dönem olarak değerlendirir. Onu Gönüllü Babalar projesine iten de bu tehlikeye karşı koyacak Kuvayı Millîye ruhunu Anadolu’da yeniden harekete geçirmek arzusudur.

Çözüm süreciyle terörün bitirileceği yanılgısını yayılmacı planların tuzağına düşüş olarak gören Fazıl, Anadolu’yu dolaşarak projesini şehit babalarına anlatır. Yayılmacı planın maşası PKK ile etkin mücadele yürütülmesi için gönüllü babaları projesi etrafında bir araya getirecek ve gençlerin terör pusularına kurban gitmesi yerine babalar dağa çıkıp çatışmayı göze alacaktır.

Projesini anlatmak için dolaştığı yerler Millî Mücadele kıvılcımını başlatan şehirlerdir. Görülen manzara ise halkın müzakere yerine mücadele taraftarı olduğudur. Bu anlamda halkın süreçte kendisini konumlandığı yer belirginleşir. Halk; Birinci Dünya Savaşı ve Millî Mücadele döneminde nasıl bu topraklarda emperyalistler ve onların maşalarıyla savaşmışsa bugün de zaman kaybedilmeden, ara verilmeden aynı ruhla terörle mücadele etmekten yanadır. Bu uğurda verilecek sorumluktan kaçmayıp sayıları elli bine varan gönüllüler ordusu ile Fazıl’ın projesine katılırlar. Fazıl’ın gittiği şehirlerde şehit aile derneklerine uğraması ve şehit babalarına ulaşması döneme yönelik önemli bir eleştiriyi barındırır. Çözüm süreciyle terörün bitirileceği düşüncesi yerine Fazıl, terörle kesintisiz mücadele konseptiyle şehit ailelerinin beklentilerine cevap verir. Bazı dostlarının projesini ütopya olarak görmesine karşın şehit ailelerinin destekleri projenin terörle mücadele vurgusuna duydukları ihtiyaçtan kaynaklanır.

Çözüm süreci koşullarındaki konsept değişikliğinden ötürü şehit ailelerinin Fazıl’ın projesine desteklemesi millî hassasiyetin geçmişte olduğu gibi bugün de olası bir boşluğu doldurmaya hazır olduğuna dönük bir vurgudur. Akengin, 2016’da yayımladığı romanında iki noktayı öne çıkarır: Türkiye’de 2013-2015 arası dönemde yoğun şekilde gündemde olan “Kürt Açılımı” ve “Çözüm Süreci” başta şehit aileleri olmak üzere halkın vicdanını yaralamakta, halkın millî refleksi bu meselede alınması gereken tavrı işaret etmektedir.

Fazıl’ın gittiği şehirlerde dile getirdiği konular meseleye sadece bugünün penceresinden değil geçmişin tecrübesinden yaklaşılması gerektiğini gösterir. Ona

göre ırkçılık kavramından uzak olduğu halde kimi çevrelerin Türk devleti ve milliyetçiliği zihinlere ırkçılık olarak yerleştirme gayretleri kasıtlı bir çabadır. Kendisi gibi milliyetçi tavır ve kaygıyla hareket edenler ırkçılıkla itham edilmekte ancak diğer unsurların ayrıştırmaya dönük milliyetçi söylemlerine özgürlükler zaviyesinden bakılmaktadır.

Akengin, terör örgütü ile Kürt halkı arasında kesin bir çizge çizerken terörle bağı olan siyasi partide yer alan Ziya'da fikir değişikliğini öne çıkararak etnik bölünmeyi değil ortak geleceği inşa etmeyi amaçlar. Oysa Ziya, örgütle ilişkisini ve etnikçi partiye katılımını davaya inanmışlığıyla gerekçelendirmiştir. Fazıl'ın da, kendisi gibi inandığı bir davanın peşinde olduğu düşüncesindedir. Fazıl ise Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu unsuru Türklerle onun kader ortağı Kürtlerin ülkeyi bölme teşebbüsü olan terör örgütüne ve etnisiteyi öne çıkarma gayretlerine ortak tavır almaktan yanadır. Ziya, içinde bulunduğu parti ve desteklediği örgüt yoluyla bölünmeye destek çıkmaktadır. Fazıl'ın olası bölünmede çocuklarının yerinin neresi olacağını sorduğunda eşi Tük olan Ziya, ilk defa kendisini konumlandığı noktanın sonuçları üzerine kafa yorar. Fazıl'ın terör örgütünün Kürt kökenli vatandaşlar içinde tehlike arz ettiği düşüncesi Ziya'da karşılık bulur, oğlunun geleceğini Türkiye Cumhuriyeti'nde gördüğü için terörle arasına mesafe koyar. Böylece Türk ve Kürt evliliği ile oluşan ortak bağ ve geçmiş, olası bir bölünmeyi imkânsız kılar. Fazıl; Ziya'nın "günümüzün Ziya Gökalplerinden biri olabileceğine dair" (s. 127) hayaller kurar.

Enver ise milliyetçi hassasiyeti Türkiye sınırlarının ötesine taşıyan Türk coğrafyasından bir ses olarak Fazıl'ın idealini Türkiye'den daha öteye taşıyan bir karakterdir. Ataları Rusya'daki Bolşevik İhtilali'nden sonra Çukurova'ya yerleşen Özbekistan Türklerinden Enver, Antalya'daki buluşmalarında Türk dünyasını gezmiş biri olarak Türk Birliğini hayata geçirecek ülke olarak Türkiye'yi görür. Ona göre Türkiye'de etnikçilik fitnesi bastırılmaz, üniter devlet yapısından ödün verilirse Türk Birliği gerçekleştirilemez. Enver'in Türk Birliği anlayışı farklı egemenlikler, farklı bayraklar altında bir kültür birliğidir. Ailesinin ona Enver ismini veriş i ise "Enver Paşa'nın, uğrunda hayatını vermiş olduğu o bilinen macerasından dolayı"dır (s. 68).

Akengin, terörün birinci derecede mağduru halkın Türkiye'de bir dönem gündemde olan çözüm sürecine ilişkin yaklaşımını Fazıl karakterinin projesi üzerinden

somutlaştırır. Buna göre milliyetçi hassasiyete sahip halk, koşullar zorladığı takdirde inisiyatifini eline alarak terörle mücadele etmekten kaçınmayacaktır.

4.2.3.2. Devrimci, Marksist Eleştiri

Soğuk Savaş koşullarında bir yakın tehlike gördüğü Sovyet nüfuzuna karşı kendisini Batı bloğunda konumlandıran Türkiye’de 1950 sonrası ideolojik, politik ve sosyal değişimlerin darbe ve muhtıra tecrübeleriyle ilerlediği görülür. Özellikle 1980 darbesine değin ideolojik ve politik tavır alışın sadece toplumsal hayatta değil sanat mahfillerine tesir ettiği söylenebilir.

Akengin’in de içinde yer aldığı Hisar, çıktığı 1950-1980 arasında dönemde milliyetçi, muhafazakâr duyarlılıkla hareket eden bir sanat telakkisi içinde toplumcu gerçekçi ve Marksist anlayışa cephe alır. Derginin kapanması ve topluluğun dağılması sonrası ilk romanını 1981’de yayımlayan Akengin, “Karınca Düşü” dışındaki romanlarında Türkiye’nin 1950-1980 arası sosyal, politik ve ideolojik hareketliliğini merceğe alır. Şiirine politik, ideolojik meseleleri taşımaktan kaçınmakla birlikte romanı için benzer bir tutumdan bahsetmek güçtür. 1980 öncesinin koşullarını yaşayan bir sanatkâr olarak romanlarında dönemi ele alışı itibariyle suskunluğunu bozduğunu özellikle Marksist, devrimci ideolojilere yönelik eleştirel bir tutum geliştirdiğini söylemeliyiz.

1980 öncesi ayrışmaları körükleyen devrimci, Marksist örgütlenmeleri dış odakların ülkeyi yıpratma operasyonun bir parçası gören Akengin, bu tezini açıklamak amacıyla taşradan gelen gençleri bu yapılanmalara sokar. Gençleri türlü tuzak, aldatma ve oyunla içine alan bu örgütler baskı ve tehditlerle çözülmeyi durdurmayı amaçlar. Bununla birlikte toplumun değer yargılarını yok saymakta, bayrak ve kitap gibi kutsalları hedef almaktadırlar. Bu gerçekle yüzleşen gençler; baskı ve tehditlere rağmen örgütlerle bağını koparırlar.

Akengin’in karakterlerinin taşra ile güçlü bağı ideolojilere halkın yaklaşımını ele alma alanı da açar. Çocukları örgütlerin pençesine düşen aileler bu durumu felaketle özdeşleştirirken gence anarşist damgası vuran taşra ahalisi, aileyi dışlayarak

cezalandırır. Taşra bu anlamda devrimci, Marksist anlayışın karşısında bir set hüviyeti görmesi yanında mağdurlarına kucak açarak bir korunak vazifesi görür.

Örgüte gönül verenleri ise iki kategoride ele almak mümkündür. İç dünyasına odaklanılmayan ve sınırlı düzeyde yer verilen birinciler ekseriyetle ruh halleri, mazileri ve yaşantılarıyla sorunlu tip olarak çizilir. Toplumla bağı kopuk, örgütü kendi sorunlarının üstünü örtme aracı haline getirmiş bu tipler nihai olarak yozlaşmış, çürümüş bir yaşam sürerler. İkinci kategoridekiler ise aldıkları eğitim ya da ailedeki sorunlar nedeniyle devrimci duyarlılık geliştirmiş tiplerdir. Daha ziyade halkçı bir hassasiyetten beslenen bu tavır alış zamanla devrimci anlayıştan uzaklaşmayla sonuçlanır. Bu karakterlerin neden devrimci olduğundan ziyade neden devrimci kalamadıkları derinleştirilir. Birinci kategoridekiler tip düzeyinde kalırken ikincilerin dönüşümü derinleştirilerek devrimci, Marksist anlayış eleştiri konusu edilir.

“Özlem Yokuşları”nda Ankara Yüksek Öğretmen Okulunda kendisini üniversite olaylarının içinde bulan Mustafa, boykot yapmak ve olay çıkarmak isteyen öğrencilerle karşı gruplar arasında sıkışsa da motivasyonunu derslere dönüktür. Ancak derslerle arası iyi olmayanlar ile maceraperestler kaosu tırmandırmakta, üniversite yönetimi gerginliklere tavır koyamamakta, hocalar arasında fikir ayrılıkları tırmanmakta, gazetelerin bir kısmı ise olaylara karışan öğrencileri kahramanlaştırmaktadır:

Sık sık boykotlar yapılıyor, derslere girilemiyordu. Girmek isteyenler engelleniyor, hazırlanan bildirileri imza etmeyenlerin yolu kesiliyor, dövülüyordu. Mustafa'nın aklının hiç kabul etmediği şey, bazı hocalarının da bu hareketleri desteklemeleri oldu (s. 79).

Olaylar boyut değiştirdikçe Mustafa'da okulu bitirememe kaygısı baş gösterir. Sessizliğini korusa da örgütün propaganda yaptığı akşam yemekhanede ani bir kararla sükûnet çağrısı yapan ve derslere odaklanmayı salık veren bir konuşma yapar. Çıkışı fakültedeki eylemi kırmış ancak örgütün tehlikeliler listesine eklenmesine neden olmuştur. Kendi ideolojilerini benimseyenlerin akademide yer almasını isteyen örgüt; bağlantılarını öğrenmek ve asistanlık sınavına girişini engellemek için Mustafa'yı kaçırıp ölümle tehdit eder. Mustafa ve örgüt üyeleri arasındaki konuşmalarda belirginlik kazanan unsur, gençlerin ekseriyetinin örgütün amaç ve niyetleri konusunda yeterli bilgi birikiminden yoksun olduklarıdır. Bununla birlikte parçası oldukları ideolojiye içten bir bağlılık da söz konusu değildir. Mustafa'nın tespitleri karşısında

bocalayan, fikir değiştirmeye matuf gençlerden mürekkep bir yapılanma çözülmeyi de beraberinde getirir. Nitekim romanın sonu Mustafa'nın haklılığının beyanı niteliğindedir. Üniversitede Mustafa'yı kaçıranların arasında yer alan genç, yıllar sonra Doçent Mustafa'nın konferansına gelecek ve kaçırıldığı gün Mustafa'nın yaptığı konuşmadan etkilendiği için örgütten ayrıldığını söyleyecektir. Üniversite döneminden uzun bir zaman sonra gerçekleşen bu buluşma, '80 darbesiyle geride kalan ideolojik kavganın mahiyetine de işaret eder. Teşekküre gelen şahsın Mustafa'nın öğrenciliğinde söylediği cümleyi hatırlatması ise ideolojilerin katı yaklaşımlarına yönelik bir eleştiridir: "Eğer düşünceleriniz doğru ve güzelse, onları suç işlemekten de yayabilirsiniz. Ama yanlışsa, sizi bir çıkmazda bırakır, yok olurlar." (s. 95).

"Dönüş Acıları"nda ahalinin diline düşmüş alkolik babasının kötü şöhreti nedeniyle sevdiği kızla evlenmeyince üniversite okumaya karar veren Sait, ailedeki sapmayı ideolojik boyuta taşır. Babasının bohem yaşantısı kendisine fatura edildiği için insanlara olan tavrını değiştirmiş ve Marksist ideolojiye eklenmiştir. Marksist ideolojiyi benimseyen üniversite hocasından; aykırı olmak, ikilik yaratmak, kışkırtmak, ithamda bulunmak, sözde çağdaşlık ve demokratlık vurgusu yapmak gibi ilkeler devşirmiştir. Öğretmenliğinde Marksist, materyalist ideolojiyi yaymaya çalışan bir felsefe öğretmeni olarak derslerini ideolojisinin tarlasına dönüştürmesinden ötürü öğrenci ve velilerin tepkisini çektiği için önceki okulundan uzaklaştırılmıştır.

Onun karşısında konumlandırılan milliyetçi çizgideki Tarih Öğretmeni Rıza'ya göre Sait⁵¹⁷ dışarıdan ithal edilmiş "safсата" ve "fantazi"lerle toplumun değer yargılarını aşındırmakta, peşine düştüğü ideoloji kanalıyla ise yapay tohumlarla toplumu yozlaştırmaya yol açmaktadır. Bununla birlikte ideolojik yönelimine toplumun da neden olduğu göz önünde bulundurulmalıdır: "Sait hocanız yabancılaşmıştır. Dikkat edin bu sözüme, yabancılaşma... Kim bilir belki benim bile öğretmenlerinden biri olarak bunda bir payım vardır." (s. 101).

⁵¹⁷ Akengin hatıratında 2010'da Bayburt Dede Korkut Şenlikleri'ne giderken Erzurum'daki okuluna uğradığında Psikoloji Öğretmeni Sait Bey'den şöyle bahseder: "Yine şu yıkık binanın köşesindeki sınıfta psikoloji hocamız Sait Bey, tahtaya şemalar çizerek kafamızı karıştırıyor. Şemayı göstererek: Şu, vahyi gönderen Tanrı, şu, vahyi alan Peygamber, şunlar da Peygamberden vahyi dinleyenler... Ve yine şunlar da duydukları vahyi anlatanlar... Şimdi söyleyin bakalım bu arada hiç değişiklik olmaz mı? Yanlış anlayanlar yanlış yansıtanlar bulunmaz mı?" Bakınız: Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 223.

Akengin’de Marksist kesim, toplumu dönüştürmeye; milliyetçiler ise nizamı sağlamaya odaklıdır. Milliyetçiler değiştirme gayretini yozlaşmakla, Marksistler ise düzeni koruma çabasını bağnazlıkla açıklarlar. Buna karşın bağnazlık ithamının ideolojik maksat uğruna dile getirilen yaftadan öte bir anlam taşımadığının altı çizilir.

Lisede hocaları Sait’in söylemleriyle örgütlerle tanışan Ömer, Fahri ve İhsan’ın üniversite son sınıfları ise 1980 öncesi kutuplaşmalarının hareketli dönemine denk gelir. Başlangıçta tarafsız kalmak, göze batmamak için çağrıldığı forumlara katılmak zorunda kalan Ömer’in, aşkı Selda ile Ankara Beşevler kampüsündeki buluşması öğrenci gruplarının çatışma ortamında gerçekleşir. Marksist grup; öldürülen arkadaşları için yürüyüş yapan milliyetçilere saldırmış, önce bayrağı yırtıp yakmıştır. Profesörün bu olaylara duyarsızlığı karşısında Ömer, hocanın bayrak tutkusunu fetişizm olarak nitelediği ders notlarını polise verir. 1977 yılı 1 Mayıs’ının sıcak atmosferinde Ömer’in bu adımı, örgütün radarına girmesine yol açar. Ömer’in yolunu kesen örgüte göre Taksim’in müsebbibi milliyetçilerdir: “Taksim’deki kana kan alacağız.” Ömer’in cevabı ise “Taksim’de siz birbirinizi öldürdünüz... Bizden ne istiyorsunuz?” olur (s. 227).

Akengin, örgütün kutsallara yaklaşımını ortaya koymanın yanında sanat algısını da irdeler. Üsküdar Musiki Cemiyeti’nde Hazım’la konservatuvarlı gencin musiki üzerine tartışmaları bunun zeminini oluşturur. Çok seslilik, tek seslilik tartışmasında Hazım, Türk müziğinin kendi zenginliğini öne çıkarır. Hazım’a göre Klasik Türk müziği; “bağırtısız, şamatasız” nağmeleri, “bin bir ayrı sesin tek ses”e dönüştüğü zenginliğiyle çok sesliliği derununda barındırır. Örgüt üyesi genç ise bu müziği “çağdışı” addeder. Tartışmada Hazım, örgüt üyesi gencin önüne geçse de örgütün saldırısından kendisini koruyamaz.

Akengin’in “tek seslilik” vurgusu dönemin ideolojik kutuplaşmalarına bir cevaptır. Örgüt üyesi gencin çok sesliliği öne çıkarışı toplumsal yapıdaki kargaşayı imler. Nitekim “tek ses”in içinde barındırdığı güce/zenginliğe işaret eden Hazım, örgütün hedefi olur. Müzikte çok sesliliği savunan örgüt, farklı görüşün sesi olan Hazım’ı susturmuştur. Hazım’ın infazı, toplumdaki farklı seslere tahammülü olmayan örgütün eleştirisi niteliğindedir.

Lisede ablasının kaçırılmasıyla hayatı altüst olan, İstanbul’da tutunma çabasındaki Şahin’in örgütle ilişkisi başlangıçta okuyamamanın ezikliğini, yakınlık

kurduğu üniversite öğrencileriyle giderme maksadı taşır. Değer görme arzusu onu zamanla örgütün ateşli savunucusu olmaya iter. Temsilciliği gündeme geldiğinde bocaladığını gören örgüt ise onu; “içkili”, “kadınlı” eğlencelere katarak zaafından yararlanır:

Şenay Tıp'ta okuyordu. Viski kadehini Şahin'in “dostluğu” şerefine kaldırdıktan sonra birkaç kat daha sarhoş edici bir istekle kolunu onun omuzlarına attı. Şahin'in hali artık “Hasan Sabbah”ın cennetine girmiş olanlardan farksızdı. Daha birkaç gece tekrarlandı bu “Hasan Sabbah Cenneti”ndeki hayat... Ve Şenay bir gün Şahin'i arkadaşlarına; “Örgütümüzün yeni üyesi, esnaf temsilcilerimizden...” diye takdim etti (s. 127).

Tıp okuma hayalini gerçekleştiremeyen Şahin'i örgüt üyesi yapmak için Şenay iyi bir tuzaktır. Örgüt, Şahin'de olduğu gibi İhsan'ı da “içki” ve “kadın” eğlenceleriyle kendi safına çekme stratejisi güder. İhsan, götürüldüğü eğlencede kadehini dikerken “inançlarına ters düşen görüşleri paylaşan bir grubun içinde” olduğunun farkındadır. Örgütün ideolojisine yabancı olduğunu fark etse de rolünü oynamak niyetindedir. Örgüte dâhil edildiğini Şahin'den öğrendiğinde kendisine söz hakkı verilmeden alınan bu karara şaşırsa da rolünü devam ettirmek için üyelik karteksini imzalar ve seminer görevini kabul eder. Tesellisi “karşı olduğu hareketin içyüzünü tanıma imkânı” bulacağı yanılsamasıdır. Verdiği seminerler sonrası katıldığı gizli toplantıda “kara sakallı, kara gözlüklü, uzun saçlı, filozof görünümlü, orta yaşlı” örgüt şefinin emir verici, suçluluk duygusu yaratmayı amaçlayan konuşmasına tanık olur. Şef, halkın doğma ve tabularını yıkmak için Kur'an ve bayrağı işaret eder:

Bu ülke insanların kafasında işte bu iki tabu yatar. Bunlardan birinin düzmece ve safsata, diğerinin de boyalı bir çaput olduğu gerçeğini kabullendirmenin yollarını bulacaksınız. Diyalektik materyalizm, bunlar sarsılmadıkça yerine oturamaz (s. 158).

İhsan, katıldığı bu toplantıyla örgütün gizli emellerini öğrenmiş; Marksist, materyalist örgütlerin değer yargılarına, ülke bütünlüğüne bakışını zihninde oturtmuştur. Örgüte göre toplumsal hayattan bu iki simgeyi rafa kaldırma siyaseti gizli tutularak işletilmelidir:

Gerektiğinde bu iki somut simgeye saygılı olduğunuzu söyleyerek de hedefe yaklaşılabilir. Bunlara hem saygılı görünüp saygılı davranacaksınız, hem de dokunulmazlıklarını sarsacaksınız. Bizim davamızın altyapısı, kafalarda ve yüreklerde yıkılan tabular ve dogmaların yerinde filizlenebilir (s. 158).

“Yaratıcının varlığına inanan”, “bayrağını seven”, “dedesi şehit düşmüş” İhsan; bu toplantı sonrası örgütü benimsiyor rolünü oynamaktan vaz geçecektir. Şahin ise bayrağa ve kitaba yönelik olumsuz tavrı yadırgasa da örgütten çıkması halinde karşılaşacağı tehlikeleri göğüsleyecek güçten yoksundur. İhsan ya inanç ve değerlerine ya da örgüte sırt çevirecektir. Örgütten ayrılmak ise ihanet söyleminde karşılık bulur ve cezası infaza dek uzanır. Aforoz ya da infaz edileceği korkusu taşıyan Şahin, İhsan’ın örgütten ayrılmasıyla konumu sarsılmış, bakkaliyesine el konulmuş ve aforoz edilme noktasına gelmiştir. İnfaz edilme korkusu ise örgüte bağlılığını göstermek için yeni arayışlara iter. İhsan’a ulaşamayınca Fahri’yi örgüte dönmeye ikna ederek eski imajını kazanmak ister. Fahri’yi örgüte dâhil etmeye çalışacak, ikna olmazsa örgütün istediği cezayı kesecek, buna örgütten gençler tanıklık edecek bu yolla örgüte bağlılığını tahkim edecektir. İkinci ihtimal gerçekleşir ve Fahri’yi vurur. Böylece İstanbul’a okumak ya da tutunmak için gelen iki hemşeri; aldatma, tuzak ya da zorlama türü yöntemlerle herhangi bir düşünsel ya da duygusal bağ kurmadıkları bir örgüte dâhil olmanın acı sonuçlarıyla yüzleşecektir.

Akengin, taşradan okumak ya da iş tutmak için şehre gelen gençleri 1970’lerin kaosa dâhil ederek Marksist örgütlenmelerle temasa geçirir. Dönemin gergin atmosferinde kaçınılmaz hale gelen bu temaslar sağ ve sol örgütlenmelere ilişkin değerlendirmeleri kıyaslamalar yoluyla yapma olanağı verir. Gençlerin örgüte giriş süreçleri, örgütün nihai amacıyla yüzleşmeleri ve örgütten çıkma çabaları bu tip yapılanmalara ilişkin olumsuz bir tabloyu önümüze serer. Akengin’in eleştirisinde bu örgütlenmelerin yapılanma, amaç ve yöntemleri itibariyle insanî, vicdanî ve ahlakî tutumdan uzak olduğu vurgusu öne çıkar. Bu yapılanmalar halk vicdanında da herhangi bir karşılık bulmaz. Taşra insanı bu örgütlerle şu ya da bu şekilde adı anılan gençleri anarşistlikle itham etmekle kalmaz, ailesini de bu gidişattan sorumlu tutar. Sait örneğinde olduğu üzere bu tip örgütlere kendini adanmak kişisel açmaz, halktan uzaklaşma ya da değerlere yabancılaşma türü nedenlerden beslenir. Dolayısıyla Akengin açısından sağlıklı düşünme ve karar alıştan yoksun oluş; gençleri örgütlerin aracına dönüştürürken kaosu amaçlayan plan işlerlik kazanır.

“Sarkaç”ta baba ile oğulun söylem ve eylemlerindeki tutarsızlık anlatıda ideoloji savunucularına dönük eleştirinin aksını oluşturur. Köy Enstitüleri ve Millî Şef savunucusu İrfan; Demokrat Parti dönemini Kuvayı Milliye ruhunun akamete

uğraması olarak görür. Gençler arasında yaygınlaşan ve Kuvayı Milliye ruhunu yeniden canlandıracağı düşüncesiyle devrimci hareketleri olumlar. Kendi ideallerine göre yetiştirdiği oğlu Vedat'ın Siyasal Bilgileri okumasını istemiştir. Devrimci bir babanın kimi misyonlar yükleyerek yetiştirmeye çalıştığı Vedat, üniversitede eylemlere katılmaktan sakınan bir öğrenci olmuştur.

Vedat'ı evlilik sonrası yakından tanıyan Süheyla, eşinin devrimcilik ideallerinden ne derece uzak kaldığını, “hem sosyalist fikirli, hem de para canlısı” olduğunu görür. Yurtdışı görevlerinde sosyalist ülke temsilcileri ile yaptığı görüşmeler, kurduğu bağlantı ve aldığı komisyonlarla zenginleşmenin yolunu bulan Vedat'ın Süheyla ile fikir ayrılıkları bu noktada düğümlenir. Yasadışı yollarla elde ettiği kazanç Vedat için sorun teşkil etmezken Süheyla, çocuklarının böyle bir kazancın parçası olmasını istemez. İrfan ise oğlunun gönderdiği paralarla aldığı lüks bir villada oturmanın keyfini sürmektedir. Oğlunun gönderdiği paranın maaşla elde edilemeyeceğinin farkındadır ancak konfor, sorunu görmezden gelmek için yeterli bir nedendir. Bir yanda devrimci söylemler diğer yanda ise gayri meşru yollarla elde edilen konfor arasındaki zıtlık baba ve oğul için bir çelişki barındırmaz. Kayınpederinin konforlu yaşamının kaynağı ile söyleminin tutarsızlığını gören Süheyla ise bu duruma ironik yaklaşımdan başka çare bulamaz: “Ülkesini sevdiğinden, hiç şüphe edilemezdi.” (s. 89).

İdeolojik söylemleri ile eylemlerindeki çelişkinin üstünü örtmeye çalışan İrfan, “liberal ekonominin vurgunları, soygunları, ahlaksızlıkları” diye başlayan retoriğinde oğlunun yasadışı yollarla elde ettiği paraların konforunun kaynağını gizlemekten başka bir gayret gütmeyiz. Böyle bir retorik kuşkulardan sıyrılması için öteden beri başvurduğu bir kalkandır.

Devrimci, Marksist, materyalist ideolojiye dönük Süheyla'nın babası Davut'un değerlendirmesi ise İrfan'ın yaklaşımının aksi istikamettir. 12 Mart Muhtırası sonrası filizlenen anarşi, nihai olarak bir komünizm idealinden ziyade ülkeyi kaosa bulamay, yıpratmayı, mümkünse bölmeyi amaçlamaktadır. Bugünün aracı komünizm devreden çıkarıldığı takdirde kaosa gerekçe başka kılıflar bulunacaktır.

“Aşka Verilmiş Muhtıra”da Faruk, Selim, Esmâ ve Akile başlangıçta devrimci ideolojiye sempati duymakla birlikte zamanla bu çizgiden uzaklaşırlar. Buna karşın Gülben ve Şengül'ün çizgilerinde bir değişiklik görülmez. Birincilerdeki soldan sağa

yönelimde hangi etkenlerin rol oynadığı ortaya konurken çizgi değiştirmeyen ikincilerin zaafı ortaya konularak hem devrimci anlayış hem de onu benimseyenler olumsuzlanır.

Devrimci olmaya iten sebeplerin Köy Enstitüsü yıllarına kadar uzandığı Faruk'ta halka yönelik duyarlılık göze çarpar. Halkın yoksulluk ve kalkınmasına eğildiğini düşündüğü sola gençliğinde sempati beslemiş, öğretmenliğinde ise sol sendikanın kasaba temsilciliğini üstlenmiştir. Faruk'un sendikal faaliyetlerde aktif olmasında kişiliğinden kaynaklanan yönsemeler de vardır. Kendisini tanımlayışında iki hassasiyet öne çıkar: merhamet ve haksızlığa isyan. Halkın yoksulluğu, merhamet duygusunu; halka yapılan haksızlık ise isyanını tetikler. Sendikal faaliyetlerde yer almasında da benzer etmenler etkili olmuştur: “Bu memlekette sabah erken kalkan, yürüyüş yapan herkes bazı hakları koparıyor hanım. Öğretmensek evliya değiliz ya...” (s. 15).

Ancak sendikal faaliyetler için görüştüğü gençlerin “anayasal düzeni zorla değiştirmeyi hedefleyen illegal örgüt” Halk Kurtuluş Ordusu'yla bağlantılı oluşu Faruk'un 12 Mart Muhtırası sonrası tutuklanmasına yol açar. Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının kurduğu örgütün Sovyetlerle iş birliği yaptığı istihbarat raporlarına girmiş, örgütle bağlantılı olanlar tutuklanmaktadır. Ancak Faruk, gelen gençleri tanımadığı gibi örgütün bağlantı ve planlarından da habersizdir. Biraz taşrada olmanın daha ziyade insanlara ve ideolojisine koşulsuz güven duymanın etkisiyle mensubu olduğu devrimci anlayışı derinliğine irdedememiş; söylentilere, duyumlara itibar etmemeyi tercih etmiştir. Avukatı Bahadır'ın devrimci örgütlerle ilgili iddia ve eleştirilerine şaşırır. Ülke ve halkı menfaatine gönül verdiği dava içinde dış bağlantılar, ülke bütünlüğüne kasteden gizli amaçlar güdüldüğü yolundaki istihbarat raporlarını gördüğünde bulunduğu noktayı sorgulamaya başlar. Faruk'u devrimci kanattan uzaklaşmaya iten unsur, desteklediği ideolojinin dış bağlantıları konusunda tereddütlerinin Kıbrıs Harekâtı'nda berraklaşmasıdır: “Kıbrıs harekâtına ‘faşist saldırı’ diyenleri gören Faruk Hoca: ‘Ayrıca Ordu Kıbrıs’tan çekilsin’ bildirileri yayımlayan zihniyeti düşünmeden edemiyordu.” (s. 74). Tüm bu tecrübeler sonrası kendi dünyasına ve okumalara yönelen Faruk sınıf kavramından ziyade “kişilikler, karakterler” üzerinde yoğunlaşarak ideolojik kamplaşmanın tarafı olmaktan uzaklaşır.

Babası Faruk'un etkisiyle sola sempati duyan Selim ise üniversitedeyken Seher'le yaşadığı aşk ilişkisinin meşguliyeti içinde dönemin kaosundan uzakta kalabilmiştir. Ancak bu aşk ilişkisi 12 Mart Muhtırası sonrası sekteye uğrayacaktır. Bir yarbay olan Seher'in babası, Selim'in babasının gizli örgüt bağlantısı iddiasıyla tutuklanması sonrası "Bir vatan haininin oğluna verecek kızım yok benim..." (s. 20) diyerek gençlerin evliliğine mâni olur.

Babasının suçsuzluğuna inandığı için haksızlığa uğradığını düşünen Selim, taşındığı Ankara'da devrimci ideolojiye yönelik okumalarını yoğunlaştırır. Avukatlık bürosunda Bahadır'la devrimci ve milliyetçi çizginin mahiyetine ve siyasi konjonktüre dönük konuşmalar milliyetçi Dünder'in da etkisiyle Selim'de kimi değişimlere yol açar. Gerçekte Selim'in devrimcilerle ilişkisi Ankara'ya yeni taşınmış bir genç avukat olarak şehre tutunma, yalnızlığını paylaşacağı dostlar edinme gayretinden ibarettir. Devrimci Şengül'le karşılaşmak için kendisini rahat hissetmediği halde Sanat Sevenler Derneğine⁵¹⁸ gider: "Hepsinin tavırlarında bir öne çıkma, kendini pahalıya satma havası, böbürlenme, yani bir oturmamıştık hâkimdi. Kısacası bir içtenlikten söz edilemezdi" (s. 22). Dernek onun için Şengül'den ibarettir. Parası olmadığı halde onunla karşılaşmak ve mümkünse yakınlık kurup eğlenceli bir gece geçirmek umuduyla derneğe uğrar. Ressam Şengül'ün davetiyle katıldığı gizli örgüt toplantısında kimseyi tanımaz. Şengül onu "Devrimci avukat arkadaşımız Selim Bey'in öğretmen babası da faşizmin zindanlarından, delil yetersizliği nedeniyle çıkarılan az sayıda şanslı devrimcilerden biridir..." (s. 38) diyerek takdim eder. Oysa Selim, babasının tutuklandığı günlere devrimcilik ruhuyla yaklaşmamış, serbest kalıp evlerine dönmесinin ötesinde bir arzu gütmemiştir. "Şehvet duygularını kamçılایan şuh ressamın çekiciliğine" (s. 43) kapılarak Şengül'ün ricasıyla katıldığı toplantıyı ise polis basacaktır. Selim'in bu savrukluğu babasının yeniden tutuklanmasına yol açacaktır. Mahkeme sürecinde milliyetçi tanıdıklarından destek gören Selim; milliyetçi Bahadır, Dünder ve Galip'le yaptığı sohbetlerin etkisiyle devrimci ideolojiye sempatisini yitirir. Eşi ile sorunlar yaşadığı günlerde ikinci defa Şengül'e

⁵¹⁸ Akengin, hatıratında bu derneğe ilişkin şu değerlendirmede bulunur: "Tayinim Ankara'ya çıkmış, Doğan Öz de bulunduğu ilden naklen Ankara savcılığına getirilmişti. Tuna Caddesi'nde Sanat Sevenler Derneği'ndeki resim sergisinde karşılaşmıştık, sıcak bir sohbe dalmıştık. Gezdiğimiz sergi soyut resimlerden oluşuyordu. "Kardeşim ben bunlardan bir şey anlamadığım gibi de saçma buluyorum." O'nun bu değerlendirmesinin ardından Kültür ve Sanat üzerinde konuşmaya başlamıştık. Sözün bir yerinde, "Buraya Sanat Sevenler Derneği diyorlar ama aslında kadın sevenler derneği..." deyince gülüşüp geçtik." Bakınız: Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 165.

yönelişinde de ideolojik bir zemin yoktur. Ancak hapisten yeni çıkan Şengül, resim sergisinde “Hapishanede bizleri satan bir faşiste verecek bir şeyimiz olamaz.” (s. 102) diyerek Selim’i hedef gösterir. Sergi çıkışında fiili saldırıya uğrayan Selim, bu olaydan sonra söylem, yazı ve siyasi tercihleriyle devrimcilerin karşısında bir tavır sergiler.

Akile’de devrimcilere duyulan sempati; sosyeteye aynı safta görünmek, onlarla ilişkilerini sürdürmek kaygısından ibarettir. Milliyetçi çizgiye kayan kocası Selim’le aynı çizgide olmayı bir teslimiyet addettiği için devrimci görüşe yaslanır. Eşiyle yaşadığı sorunlar devrimcilik yanını kabartmış, kendisini bu yolla ifade etmeye yöneltmiştir: “Akile, bana karşı bir çizgide, ayrı görüşlerde bulunarak veriyor kişilik mücadelesini.” (s. 92). Bu zıtlasma çocuklarına isim koyma aşamasında da kendisini gösterir. Akile, Bülent isminde; Selim ise Burak’ta ısrarcıdır. Uzlaşma ise Bülent Burak’ta sağlanır.

Çocukluğu devrimci bir ailede geçen Esmâ; ağabeyi Selim ve babası Faruk’un uğradığı haksızlıklara tanık oldukça devrimci anlayışla duygusal bağını güçlendirmiştir. Cezaevi ziyaretinde yaşadığı travmanın etkisiyle devrimcilere sempati beslemekte ülkücülere ise kin duymaktadır. Okul, aile ve popüler eğilimlerle gelişen devrimci damar yaşadığı travmayla muhkem hale gelmiştir. Baba ve ağabey onun devrimcilerle hareket etmesini dizginlemeye çalışsa da Esmâ’da asıl ideolojik değişimi yaratan, devrimci Taner’le milliyetçi Murat arasında kıyas imkânı bulmasıdır. Bayrak yakanlarla birlikte olduğunu görünce devrimci Taner’le ilişkisini sonlandıran Esmâ, milliyetçi Murat’ı tanıdığı anda devrimciler arasında ülkücülere atfedilen olumsuz imajın önyargıdan ibaret olduğunu görür: “Ülkücülerin öyle uzaktan sanıldığı gibi dehşet saçma peşinde olmayıp, bir savunma içgüdüğü ile tepki koyduklarını görmeye başladı.” (s. 118-119).

Ancak Esmâ’nın âsî tabiatı bir ideolojiye bağlı kalmasına imkân vermez. Gençliğin getirdiği heyecan yeni ve popüler eğilimlere yönelmesini hızlandırır. Nitekim bir süre sonra feminist hareketin içinde görülür.

Faruk, Selim, Esmâ ve Akile’nin edindiği tecrübeler sol, devrimci çizgiden kopmayı doğurur. Esasında Akengin, onların devrimci çizgilerinin macerasını vererek ideolojinin güçlü bir dayanaktan yoksun olduğunu göstermek ister. Faruk’un Köy Enstitüsünde aldığı eğitimle idealleştirdiği gelecek hayalini solda hayata geçireceği düşüncesi, okuduğu kitapların ve taşranın kendi dünyasında şekillenmiştir. Mahkeme

sürecinde örgütlerin gizli bağlantılarını öğrenip ‘70’lerin Türkiye’inde yaşananlara bazı çevrelerin kendilerini konumlandırışını gördüğünde sol çizgiden uzaklaşacaktır. Babasının etkisiyle sola ilgi duyan Selim, milliyetçilerle konuşmaları ve kendi tecrübeleriyle sola sempatisini kaybetmekle yetinmez, milliyetçi söylemin savunuculuğunu üstlenir. Esmâ’da sola ilgi ailesine yapılan haksızlıklara duyulan öfke ve gençlik heyecanının etkisinde gelişir. Ancak bayrak yakma eylemine tanık olduğunda devrimci ideolojiden uzaklaşmaya başlar. Akile sorunlar yaşadığı eşinin milliyetçi söyleminin karşısında olmak ve popüler olana yaslanmak arzusuyla devrimci görünmek ister. Onda “olmak” değil “görünmek” esastır. Tüm bu süreçler kişilerin duygusal tepki ve derinlikten uzak değerlendirmelerin etkisinde devrimci anlayışa yaslandıklarını belirgin kılmaktadır. Duygusal tepkilerden arınıp eleştirel yaklaştıklarında, yaşananları anlamlandırmaya giriştiklerinde ise devrimci çizgiden kopuşları hızlanır.

Devrimci çizgiden kop(a)mayan Gülben ve Şengül ise diğerleri gibi süreci okuma bilincinden yoksun tipler olarak çizilir. Akengin; Gülben ve Şengül’ün devrimci çizgiden uzaklaşmamasını dünya görüşü ve kişilikleri üzerinden gerekçelendirir. Ege’nin küçük bir ilçesinde Seher’le aynı evde kalan, Amerika’ya gitme hayali içindeki Gülben; Barış Gönüllüsü olarak okula gelen İngilizce Öğretmeni Tom’la yakınlaşır. Barış Gönüllüsü öğretmenlerin ajan olduğu ortaya çıktığı için ülkeyi terk eden Tom’un boşluğunu Doktor Atilla ile telafi eden Gülben, doktorun solcu eğilimine göre kendisini konumlandırmakta gecikmez: “Gülben de solculuğa yönelmiş, Atilla’yı ayartmak için cömert açılımlar sergilemişti” (s. 63). Hastalara bedava ilaç verip ücretsiz muayene ederek propaganda yapan Atilla da sıkıyönetim tarafından tutuklanınca Gülben’in hafifmeşrepliği ilçede konuşulmaya başlanır. Belediye başkanı ile karakol komutanının sarhoş halde Gülben’in evinin kapısına dayanmasıyla olay, ulusal gazetelere haber olur.

Selim’in bir arkadaşı vasıtasıyla tanıştığı Ressam Şengül ise gençliğinde âşık olduğu erkek tarafından terk edilmiş, “toplumun bir genç kızda aradığı en önemli değerini yitirmiş” (s. 93) olmanın hayal kırıklığı ve öfkesiyle devrimcilere katılmıştır. Toplumsal normlarla örtüşmeyen ilişkiyi devrimci hareketin zaferiyle aşacağı inancındandır: “Eğer o düzen gelirse, toplum içerisinde, kaybettiğinin ezikliğini duymadan “özgürce” yaşamak olağan karşılanacaktı.” (s. 93). Çıkamayacağı bir

“çukur”a düştüğünün farkına vardığı için “çukur”un olağanlaştırıldığı bir özgürlükler dünyasının hayalini taşıyan Şengül’ün resim çalışmalarında “egemen olan porno görüntüleri, ideolojik çağrışımlı manzaralar”da (s. 102) yine normalleştirme istenci egemendir.

Şu hâlde, Şengül ve Gülben’in devrimci örgüt ve kişilerle ilişkilerinde kendi çıkarları etkilidir. Bu maksatla eyleme geçtiklerinde ise ihtiraslarının kurbanı olurlar.

Akengin romanda devrimci çizginin bazı meselelerdeki yaklaşımlarını verirken ideolojinin millî hassasiyetten uzaklığının altını da çizmek ister. 12 Mart Muhtırası’na başlangıçta alkış tutmuşlar ancak muhtıranın sanılanın aksine solu yıpratacağı gerçeğiyle yüzleşmişlerdir. “Devrimin adamı” olarak görmeseler de faşizmin tasfiyesi ve işçi iktidarının gerçekleşmesi için Bülent Ecevit’i desteklemektedirler. İşçi iktidarı yanında halkların özgürlüğü de proletarya iktidarına havale edilmiştir. Bu meseleleri masaya yatırdıkları toplantıda Maoculara Leninciler ve bölücülük davası güdenlerin sözlü sataşmaları fiili kavgaya, silahlı çatışmaya dönüşür. Olay haber ve gazetelere “Sendikanın toplantısını basan polisin açtığı ateş sonucu bir işçi yaşamını kaybetti, üçü ağır olmak üzere çok sayıda yaralı...” (s. 107) şeklinde yansıtılır.

Romanda 1970-80 arası çatışma ortamından sonra ‘80 darbesiyle solun özeleştirisi öne çıkarılır. Dedeman Otel’de düzenlenen konferansta konuşan solcu gence göre devrimci örgüt geçmişte korkuya dayalı yönetime başvurmuş, etnik bölücülüğün önünü açmış, gençleri yönlendirenler liberal ortamın zenginleri olmuş, yurtdışına kaçanların ekseriyeti Marksist ülkeler yerine emperyalist ülkeleri tercih etmiştir. Hapiste geçirdiği dönemde tanıma fırsatı bulduğu ülkücülerin demokrasi yanlısı, sömürü karşıtı olduğunu gören gence göre bir oyunun piyonu olmaktan kurtulamamışlardır: “Netice olarak şunu tarih önünde ifade etmek istiyorum: Her şey Türkiye ve Türk milleti üzerine oynanan bir büyük oyundan ibaretmiş.” (s. 137).

‘80 sonrası sola ilişkin eleştiriler ise iki ana çizgide ilerler. Sovyetlerin dağılmasıyla yaşadıkları travma sonrası suskunluğa bürünen sol yazarlar Türk Cumhuriyetlerinin bağımsızlığını kazanmalarını fırsata çevirme telaşına düşmüşlerdir. Selim, Türk Cumhuriyetlerinin Sovyetlerden edinilen “değerlere, kazanımlara sahip çıkmasına” dönük sol yazarların söylemlerini ve bu cumhuriyetler için “Türk” sıfatını kullanmaktan sakınmalarını eleştirir. Türk Cumhuriyetlerine gidenlerin “sağcılık,

milliyetçilik, Türkçülük, İslamcılık etiketleriyle” muhtemel istismarına dikkat çeken Selim’e ise “Ne de olsa eski solcu...” yaftası vurulacaktır.

4.2.3.3. Batı Eleştirisi

Akengin, büyük ölçüde 1950 sonrasının koşullarını romanlarına taşısa da karakterlerin maziyle irtibatını ön planda tutar. Aile ve ülkenin yazgısının iç içe geçtiği bu mazide bir iç ve dış tehdit unsuru olarak düşman imgesi canlılığını korur. Buna göre Osmanlı’dan Cumhuriyet’e uzanan zorlu sürecin önemli bir müsebbibi olarak Batı’nın yayılmacı politikası işaret edilir. Tarihi gerçekleri o günle sınırlı görüp bugünle rabitasını koparmak zamanla yöntem ve kılık değiştiren yayılmacı politikanın önünü açmak anlamına gelir. Özellikle soğuk savaş koşullarında ülke içinde ideoloji ve terörün tırmanması yayılmacı planın bir parçasıdır. Bu topraklar üzerinde emelleri olanlar tarihte olduğu gibi bugün de aynı plan dâhilinde hareket etmekte yalnızca günün koşullarına uygun araç ve yöntemleri devreye sokmaktadır. Bu anlamda Batı’nın özgürlükçü, eşitlikçi, hümanist söylemleri ülkemiz üzerindeki emelleri gerçekleştirmek için birer araçtır. Kendisini modern çağın değerler kümesinin ev sahibi gören Batı; pazarladığı normlar aracılığıyla diğer ülkelerde iyi bir yaşamı değil kaos, terör ve nihai olarak parçalamayı amaçlamaktadır. Akengin; Batı’nın hümanist, eşitlikçi, özgürlükçü söylemlerinin sadece kendi ırkı açısından bir değer ifade ettiğini, Avrupa’daki diğer unsurların ise bu imkânlardan mahrum kalıp dışlandığını orada yaşayan karakterler yoluyla açılar. Sömürgeci Batı imgesinin öne çıktığı romanlarda Batı’nın bugünkü maddi ve manevi mirasının birçoğunu Doğu’dan devşirdiği vurgusu öne çıkar.

“Yaralı Dağlar”da Şeref, Doksanüç Harbi gazisi dedesinden dinlediklerinden yola çıkarak yazdığı Vid Köprüsü hikâyesinde Batı eleştirisi yapar. Hikâyesinde Plevne’de esir düşen Türk askerlerinin açlık, susuzluk ve salgına mahkûm edilerek savaş hukukunun çiğnendiğini açılar. Savaş ve sonrasında Bulgar ve Yahudilerin yaptıkları yanında İngilizler, Plevne şehitlerinin kemiklerini gübre olarak kullanmak için Bristol Limanı’na sevk etmiştir. Bu tavrın karşısına Çanakkale’deki düşman askerlerine anıt dikilmesi öne çıkarılarak doğuda Rusların batıda İngilizlerin medeni

dünyanın temsilcisi olduğu yaygın kanaatinin gerçeklerden uzak bir aldatmaca olduğu vurgulamıştır.

Ancak Şeref'in çağdaş dünyanın medeniyet algısını yıkmak için tarihsel bir olaydan yola çıkarak yazdığı bu öykü "Hümanist ambalajlı edebiyatın tozu dumana kattığı yıllar"a (s. 92) denk gelmesinin de etkisiyle edebiyat mahfillerinde "hikâye, çağı yakalamalı, çağdaş insanı vermeli..." (s. 40) denilerek geçiştirilmiştir. Şeref, Batı'nın estetik zevkine kendisini raptetme çabasının edebiyat ortamında kök salmış olmasından dolayı öyküsünün hak ettiği değeri görmediği inancındadır. Medeniyet kavramı ve Batı retoriğini kritik etmiş; yıkmaya çalıştığı duvarı aşamamış, hümanist söylemin sarhoşluğu içindeki edebiyat dünyasının millî olmaktan uzaklaşıp nasıl kendi tarihine yabancılaştığını yaşayarak görmüştür.

Oysa öyküsünde Batı ve medeniyet kavramlarının bilinçli bir şekilde birbirine benzer çağrışımlar haline getirildiği dünyada zihinleri sarsmayı amaçlamıştır. Medeniyetin sadece maddi/teknik boyutuyla algılanmasını, Batı'nın özden yoksun cilalanmış hümanist söylemini eleştirisinin temeline oturtmuştur. Şeref'e göre Batı, insanî olmayan tavrını hümanistlik kisvesi altında gizlemeyi bir siyaset haline getirmiştir. Nitekim yıllar sonra övücü bir yazı yazan edebiyat eleştirmeni N. Kâmil; gazetedeği değerlendirmesinde öykünün Batı'nın hümanist söylemiyle gizlediği barbarlığın sıygaya çekilmesi gerektiğini ortaya koyduğuna vurgu yapar: "Bu hesaplama medeniyet adına işlenen cinayetlerin, "insan... insan..." diye diye insanlık değerlerini çiğneyip yerle bir eden kültür sömürgeciliğinin yargılanması olabilir." (s. 93).

"Sarkaç"ta Avrupa'nın bugünü, emperyalist geçmişi üzerinden okunur. Eşi Vedat'ın görevi gereği Brüksel'de bulunan Süheyla'nın Batı'ya yönelik değerlendirmeleri Belçikalı Sonya'nın sözleriyle desteklenir. Sonya'dan Brüksel'in perde arkası gerçeklerini dinleyen Süheyla, şehrin eski yapılarında emperyalist Batı'nın izlerini görür. Batı'nın sömürgeci geçmişiyle elde ettiği miras ve refah ise bir Batılının, Sonya'nın, özeleştirisiyle verilir. Sonya'nın bir Türk'le evliyken Türkiye'de yaşamış olması ona Doğu ve Batı kültürleri arasında kıyaslama olanağı verir. Ona göre yoksulluğuna rağmen Türklerdeki huzur ve içtenlik Avrupa'da yoktur. Batı'da ekonomik refaha rağmen tinsel açlığa mahkûm birçok kadın intihara yönelmektedir: "Refahı yerindedir bu kadınların. Ama köpeklerden daha yalnızdır. İlgisizlik,

sevgisizlik, iletişimsizlik, son sınırdadır. Bir kediyle bir köpekle boşluk doldururlar.” (s. 86).

Batı’nın elde ettiği zenginliğe dönük eleştiri, yaşam tarzına yönelik sorgulamalarla yürür. Ancak bu noktada eleştirel yaklaşım daha çok Süheyla’ya kayar. Süheyla’nın dikkatini çeken unsur, kendi toplumunda ahlaka mugayir sayılanın Batı’da olağan addedilmesidir. Sonya kendi ulusuna karşı eleştirel yaklaşabilen biri olsa da Süheyla için hayat anlayışı bağlamında “ilginç” bir kadındır. Erkek arkadaşıyla aynı evi paylaşmak onun için kişisel bir tercihken Süheyla buna ahlâkî bir değer izafe etmekten kendisini alamaz. Doğu ile Batı kültürlerindeki yaşam tercihlerinin birbirinden oldukça farklı/uzak oluşunu görmek Süheyla’yı “göreceli bir ahlak” yerine “evrensel ahlak” arayışına iter. Kendi kültüründen çıkıp Batı kültürüyle yüzleşmenin verdiği bu tedirginliği hafifletmek için Avrupa’yı Sonya’nın şahsında özdeşleştirmeyecek nice örneklerin var olduğunu düşünür. Süheyla’nın kendi ahlak anlayışına yakın Batılıların varlığını öne çıkarışı, Sonya’nın tercihlerinin genel ahlâkî ölçülere dayanmadığı düşüncesini güçlendirir. Süheyla’ya göre Sonya, kadınların içgüdülerinin başıboşluğunu savunmayı hareket noktası seçen Batı’daki feminist akımların rüzgârının savurduğu bir kadındır. Kendisi ise süfli ve ulvi duygular arasında salınımında ulvi duygulara yönelmeyi amaçlar. Ona bu gücü veren, yaşamının feminist hareketlerin etkisinden görece uzak bir ülkede, Türkiye’de, şekillenmiş olmasıdır. Şu hâlde Doğu kadim değerleri koruyan bir yaşam alanıyken Batı, yeni akımlarla toplumsal dokuda/normlarda gedikler açan bir coğrafyadır. Böylece yıkarak ilerleme çabasında Batı’nın karşısında koruyarak yol almayı önceleyen bir Doğu imajı belirir.

Buna karşın farklı kültürde yetişmiş Süheyla ve Sonya’nın birer anne oluşu anlatıdaki Doğu-Batı gerginliğini yumuşatır. Süheyla, evliliğini ayakta tutmaya çabalamakta, ayrıldığında çocuklarının varlığından aldığı güçle hayata tutunmaktadır. Sonya ise Türkiye’deki çocuğunu özlemekte, onu görmek için Süheyla’dan yardım istemektedir. Süheyla’nın, çocuğunu görmesi için Sonya’ya yardım edışı ise toplumsal normlarda olmasa da annelik duygusunda ortaklığa işaret eder.

“Aşka Verilmiş Muhtıra”da Doğu-Batı meselesi; emperyalizm-komünizm, sağ-sol, Milliyetçi-Marksist kavramları üzerinden açılır. Faruk sol görüşe yakın durduğu dönemde sömürü düzenini kapitalizmle ilişkilendirmiş bir öğretmenken Amerikan emperyalizmi ile Rönesans Batı’sı ayrımı zamanla anlamını yitirerek

“haçlı” çatısı altında birleşir. Batılı çevrelerin Kıbrıs Barış Harekâtı’na karşı çıkması Faruk’un bakışındaki değişimde ana etmendir. Kıbrıslı Türklerin uğradığı kıyımlar, dökülen kan ve gözyaşlarına Batı’nın duyarsız kaldığını gördüğünde Batı klasikleriyle belleğinde oluşturduğu hümanist Batı algısı/büyüsü bozulur ve “maskelerinin arkasında bin yıl öncelerin haçlı” tavrını görmeye başlar.

Babasının etkisinde büyüyen Selim de benzer bir dönüşüm yaşar. 12 Mart Muhtırasında Amerika etkisinin göz ardı edildiğini düşünen Selim’e göre sağ/milliyetçi kesim Amerika’ya yaslanmaktan kaçınmamıştır. Zamanla sol görüşten milliyetçi çizgiye kaydılda, Kıbrıs Barış Harekâtı’nı “Helen şovenizminin sahiplerine karşı bir savaş” olarak görmeye başlar ve cepheden babasına gönderdiği mektupta dış tehdit algısını genişler: “İnsanlık, birbirini parlatan iki sistemin arasında sıkışıp duruyor...” (s. 72).

Baba ve oğulun emperyalizm ve komünizmi dış tehdit potasında eritmelerinde milliyetçi dostları ve Kıbrıs Harekâtı etkili olur. Böylece Selim’in milliyetçi, Faruk’un muhafazakâr hassasiyetleri belleklerindeki Batı imgesini dönüşüme uğratar ve hangi yön ya da örgütten gelirse gelsin ülke bütünlüğünü tehdit eden her adım yayılmacı Batı imajında karşılık bulur.

Milliyetçi kanatta Emperyalizm iki yönüyle kavramsallaştırılır. Rus emperyalizmi klasik yayılmacı politikasıyla Türkiye’yi bir uydu devlet haline getirmek istemektedir. Rusya’nın yakın tehlike olarak algılanmasına karşın uzak tehlike olarak Amerikan emperyalizminin yeni konsepti ticari kapitalizmle yayılmacılık göstermektedir. Milliyetçiler için Amerika iktisadi, Rusya ise siyasi yayılmacılığıyla emperyalizmin iki damarıdır. Bu konumlandırış Bahadır, Galip ve Selim’le milliyetçilerin Batı algısını ortaya koyarken milliyetçi tavrın ortak paydası “Ne Amerika ne Rusya Bağımsız Türkiye” söyleminde anlamını bulur (s. 97).

Türkiye’deki sağ-sol tanımlamasının bir bütünlük arz etmediğini düşünen milliyetçi Galip’e göre Türk sağının kendisini Amerika’ya yasladığı iddiası yersizdir: “Çalışanları sömürerek servetine servetler katmayı hayat felsefesi haline getirenlere de “sağcı” deniliyor. Türk milliyetçiliği bunu içine sindiremez.” (s. 97). milliyetçi gençlerin ‘80 İhtilali’nde hapse atılmasına tepki gösteren Galip, Kenan Evren’e yazdığı mektubunda devletin komünizmle, Sovyet emperyalizmiyle mücadelede

inisiyatif al(a)madığı ortamda milliyetçi gençlerin yürüttüğü mücadelenin haklılığını savunur.

Romanda ‘80 sonrası Marksistlerin özeleştirisine ise Dedeman Otel’de yapılan konferansta yer verilir. Hapisten yeni çıkan militan solcu genç, kendilerini yönlendirenlerin kapitalizmin nimetlerine konma yarışına girişmesini, kaçanların Marksist yönetimli ülkeler yerine emperyalist ülkelere sığınmalarını eleştirir. Hapiste diyalog kurduğu ülkücülerin demokrasi yanlısı, sömürü karşıtı olduğunu gördüğünde ise ‘80 öncesinde kullanıldıklarına kani olmuştur.

Konferansta bulunan milliyetçi Bahadır, bu değerlendirmeden sonra kürsüye gelerek gencin gözlerinden öper. Militan solcu ile bir ülkücünün barışını resmeden bu tablo, geçmişe rağmen ülke bütünlüğü temelinde ortak bir gelecek tasavvuruna işaret eder. Bu hayalin güvencesi ise Bahadır’ın dış tehdit algısında karşılık bulur. Diyarbakırlı Bahadır’a göre Güneydoğu’daki terör; “Doğu ve Batı kaynaklı emperyalist saldırılar”ın bir yenisidir. Emperyalist odaklar, ‘80 öncesinde ideolojik ayrıştırmalarla ülke bütünlüğünü bozamayınca ‘80 sonrasında terörü devreye sokmuşlardır. Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Batı’nın bu coğrafya üzerindeki emellerinde değişen ise sadece zaman ve onun icaplarıdır.

Romanda Batı’ya dönük eleştirel tutumun Osmanlı’dan bugüne taşınan tecrübelerden beslendiği görülür. Bu algı milliyetçilerin ülkede dış tesirle şekillenecek her gelişmeye tehdit algısıyla yaklaşmasına yol açar. Bu yüzden “ne Rusya ne Amerika”, “Doğu ve Batı emperyalist saldırılar”, “haçlı tavrı”, “misyoner orduları” kavramsallaştırmalarında tek bir ülke ya da ideoloji kastedilmez. Buna göre Türkler, dînî inanış farklılığıyla öteden beri onların ortak hedefi haline gelmektedir. Güneydoğu’da hareketlenen terörle ilgili “Ben buradan devletimizi sadece uyarmıyor, yalvarıyorum.” (s. 139) diyen Bahadır’a göre bu topraklarda terörü kullanarak etnik bir ayrıştırmayı amaçlayan Batı’nın karşısında en büyük bariyer dindir. Haçlı yayılmacılığı eskiden olduğu gibi karşısında yine Müslüman Doğu’yu bulacaktır.

Güneydoğu’daki terörün bağlantılarına ilişkin Selim’in gazete yazılarındaki yaklaşımı ise tarihsel süreci hatırlatmaya dönüktür: “Sevr Antlaşmasını tarihin çöplüğüne attıran Lozan, istisnalardan biriydi. Onu da Batı’nın hâlâ içine sindirememiş olduğunu, her türlü desteği verdiği bölücü, kanlı terör örgütünü bağrına basmış olmasından anlamak gerekiyor.” (s. 147). Ermeni soykırımı dayatması, Kıbrıs

müzakereleri ve Avrupa Birliği müzakerelerini Sevr Antlaşması'nı uygulama arayışı gören Selim, başbakana mektubunda AB ve Kıbrıs müzakerelerinin tarihin seyrine bakılarak yürütülmesi taraftardır.

Hollanda'dan yurda dönen Seher ise AB'yi yapay ve sürekliliği güç bir oluşum olarak görür. Ona göre Avrupa; zannedildiği gibi geçmişle bağını koparmış bir kültür ve medeniyet değil aksine benmerkezci yaklaşımıyla tarihte her şeyin merkezinde kendisini gören bir anlayıştır. Bu gözlem Seher'i "Türk-İslam Bilginlerinin Rönesans'a Etkileri" adlı doktora çalışması yapmaya ve Batı'nın kendisine ait olmayan buluş ve felsefi görüşleri kendisine mal ettiğini ortaya koymaya iter. Hollanda'da bulunduğu yıllarda Avrupa'nın hümanist söyleminin aksine ötekine önyargıyla yaklaştığını görmüştür: "Sonunda şunu gördü ki, birçok meziyetlerine, hümanist düşüncelere öncelik tanıdığı iddialarına rağmen Avrupa, 'Ben' demeyi öncelikleri arasında sayıyordu." (s. 152). Seher; Avrupa'nın gelişmişlik, hümanistlik, demokrasi ve düşünce özgürlüğünü bir gerçeklik değil iddia olarak ele alır. Nitekim tezinde hedefi "Batının açığözlülüklerini, çifte standartlarını sergilemek"tir (s. 152).

"Karıncı Düşü"nde Batı, emperyalist emellerini PKK terör örgütü kanalıyla Türkiye'de gerçekleştirmek isteyen bir dış tehdit unsuru olarak algılanır. Türkiye'de 2012-2015 arası dönemde gündemde olan çözüm sürecinde devlet ve halkın zarar göreceği, terörün palazlanacağı, ülke bütünlüğünün tehlikeye gireceği düşüncesi taşıyan Fazıl; terörün müzakereyle değil mücadeleyle bitirileceği inancıyla terörle mücadeleye katılmak isteyen başta şehit babaları olmak üzere gönüllü babalarla örgütlenmeye gider. Fazıl'ın Anadolu'nun farklı şehirlerinde planını anlatmak ve şehit babalarını projesine dâhil etmek için yaptığı bu konuşmalarda Batı, terörle bağı olan emperyalist bir odaktır. Bunun zemini ise tarihi tecrübelerle sabittir: "Eğer ders alınmazsa tarih kendini tekrar edecektir" (s. 46). Osmanlı'nın son yüzyılından Cumhuriyet'e uzanan süreçte Rus, İngiliz, Fransız ve Amerikalılar, bu coğrafya üzerindeki planlarını hayata geçirmek için savaşıla yetinmemiş; buradaki etnik unsurları emperyalist planlarının aracı haline getirmiş; Balkanlarda Rum, Sırp ve Bulgar çetelerini; Ege'de Yunan'ı, doğuda Ermenileri kullanmıştır. Lozan'da istediklerini alamayınca kadük kalan Sevr'i bu coğrafyada yeniden uygulayacak bir siyaset gütmektedirler. Politik ve askeri güç bu amaçla terör maşasını devreye sokarak yayılmacı politikalarını sürdürmekte ve PKK terör örgütünü bu stratejilerine göre

devreye sokmaktadır: “Dağlarımızda pusu kuranlar bu teröristlerin kendileri olmayıp Avrupa’nın, Amerika’nın, İngiltere’nin, İsrail’in, Rusya’nın gizli servisleridir. Çünkü bu belayı başımıza saranlar onlardır.” (s. 145). Bölgede önce sözde bir Kürt devleti kurduracaklarsa da nihai hedefleri bu toprakları Ermenistan ve İsrail’e “peşkeş çekme senaryosu”nu (s. 47) devreye sokmaktır.

Fazıl’ın emperyalist anlayışa duyduğu bu öfke Batı’ya yönelik yerleşik olumlu imajı da irdelemesine yol açar. Özellikle modern çağın ev sahibi Batı’nın demokrasi, özgürlük, insan hakları gibi söylemlerini sorgular. Ona göre Batı’nın demokrasi, özgürlük ve insan hakları vurgusu coğrafyamız açısından emperyalist emellerin uygulanma vasıtasıdır. Geçmişte olduğu gibi bugün de demokrasi kılıfıyla “bazı zayıf karakterli entelektüelleri ve iktidar hırsları boylarını aşan bazı politikacıları” (s. 16) etkisi altına alarak ülkeyi zaafa uğratmaktadırlar. Kendileri “ırkçılık derecesinde milliyetçilik içerisinde bulunurlarken, millî bağlarımızı gevşetmek adına bize “hümanist”lik taslamaktadırlar. (s. 129).

Asimetrik savaşın yürütüldüğü bir ortamda Fazıl, buna uygun bir mücadele konsepti oluşturmak ister. Simetrik savaşların kahramanı gördüğü Türk askerini, asimetrik bir savaşa yakıştıramaz ve onların yerine babaları mücadeleye çağırır. Gönüllü babalardan müteşekkil bir yapılanma oluşturulacak ve terörle dağda mücadele edilecektir. Gönüllü baba sayısının kırk bine ulaşması Batı’nın terörü bir araç olarak kullandığı düşüncesinin halkta da yaygın bir kanaat olduğuna işaret eder. Halkın, çözüm süreciyle terörün bitirilemeyeceğini, süreçten güçlenerek çıkacağını düşünmesinde başlıca etkenlerden biri Batı’nın güdümünde olan bir örgütün varlığını kavramış olmasıdır. Nitekim romanda halkın düşüncesi/sağduyusu devreye girer ve devlet terörle etkin mücadeleyi yeniden devreye sokar. Böylece halk ve devlet geçmişte olduğu gibi bugün de Batı’nın yayılmacı planlarına karşı yekvücut olur.

BEŞİNCİ BÖLÜM

V. ŞİİR VE ROMANLARINDA YAPI

5.1. ŞİİRLERİNDE YAPI

5.1.1. Vezin

Türk şiiri başlangıçtan bugüne kullandığı kalıplarda bazı esnekliklere gitme, yeni bir aracı bünyesine katma şeklinde bir süreç izler. Nitekim İslam’la değişen zevk, anlayış ve yaşam biçiminin sonucu olarak aruz vezni dilin imkânlarına göre şekillenip Acem aruzuna nispetle kimi değişikliklere uğrayarak kendi estetiğini kurar. Şiirde biçim arayışları, aruzun Türk şiirine girişinde olduğu gibi, değişen hayat karşısında içeriğin kendine uygun yapıyı zorlamasından kaynaklanır. Bizde aruz, hece ve nihayet serbest nazım uğrakları çağın gerçekliğinden neşet eden içeriğin kendisine uygun bir biçim arayışından yol alır.

Divan şairi; aruz vezninin katı belirleyiciliği, süsün örgütleyiciliği, verilen sınırlı formların kısıtlayıcılığı etrafında dönmekteydi. Bu durum şairi belli bir daire içinde hünerini göstermeye, odağı iyi bir yapı kurmaya yöneltmekte; biçimin belirleyiciliğindeki söz, sunulan/dayatılan alanlar ölçüsünde dizgede yer edinmekteydi. Bu kısıtlayıcılık hecelerın uzun ya da kısalığına bağılı kalmayan hece ölçüsünde ozana görece geniş bir söyleyiş imkânı verse de hece sayısı, durak ve uyağın bağlayıcılığı düşünöldüğünde aruz ve hecede biçimsel kayıtlara bağılı kalınarak üretilen bir şiir evreni söz konusuydu.

Tanzimat’la birlikte bizde şiirin hayal sistemi, içeriğı, dil ve üslubu üzerinde yoğunlaşma görülür. 1859-1901 arasında Batı edebiyatından yapılan manzum tercümeleri Türkçe’de Batı Şiiri adlı çalışmasında ele alan Kolcu’ya göre “estetik endişe ikinci plana atılıp, şiirin anlamının ön planda” tutulduğu bu dönemde “Batı edebiyatından yapılan şiir tercümelerinin toplam sayısı 764’tür. Bu manzumelerin büyük bir kısmı mensur olarak dilimize aktarılmıştır. 764 manzumenin 505’i mensur, 255’i manzum ve sadece dört manzume de manzum-mensur olarak tercüme edilmiştir.”⁵¹⁹

⁵¹⁹ Ali İhsan Kolcu, *Türkçe’de Batı Şiiri*, Salkımsöğüt Yay., (2. Baskı), Erzurum, 2008, s. 180.

Bu tercüme faaliyetleri Batı’da ölçüye bağlı klasik şiirin Fransız Devrimi ile önce romantizm ardından sembolizmle yerini modern dünyanın özgürlük söylemine koştur şiiriyle teması hızlandırır. Başlangıçta içeriği sağaltma yoluna giden Tanzimat ilk dönem şairlerinden -özellikle Şinasi ve Namık Kemal- sonra yeni biçim arayışları göze çarpar. Bu dönemde özellikle Recaizade Mahmut Ekrem’in poetik yazıları, Abdülhak Hamit’in şiirin kaidelerini aşındırmadaki kendine özgü dağınık ama cesur adımları bu değişimi hızlandırır.⁵²⁰

Tanzimat şiirinin daha ziyade üslup ve içeriğe odaklanması sonrası Servet-i Fünun’un yeni üslup arayışı ve şiiri nesre yaklaştırması görece Tanzimat’ın gerisine dönüşe yol açsa da nazım şekillerinde yakalanan esneklik dönem için ciddi bir yeniliktir. Nitekim Kenan Akyüz’e göre Servet-i Fünun şairleri Fransız şiirinden aynen aldıkları sone, divan şiirinden hareketle geliştirdikleri serbest müstezat ve kendi icadı “nazım şekilleri bakımından, tamamıyla yeni bir görünüş” vaz etmişlerdir.⁵²¹

Bu bağlamda Tevfik Fikret divan şiirinde anlam ünitesinin beyitle kaim hududunu kırarak anlamın şiirin bütününe yayılmasına öncülük etmiş, bizde Batılı bir şiirin dolaşıma sokulmasında önemli bir aktör olmuştur. Ahmet Haşim ise bu tecrübeyi bir ileri aşamaya götürerek sembolistlerin serbest nazmını şiirimize tatbik etme başarısı göstermiştir. Gökçek’e göre Fikret, Cenap ve Haşim’in kimi şiirlerinde vezin kaydının dışına dahi çıkılmış ve “Serbest müstezat olarak adlandırılan yeni nazım şekli, esasında Cumhuriyet döneminde serbest şiir olarak adlandırılan ve aruz veya hece geleneğine uymayan yeni şiirin başlangıcı” olmuştur.⁵²²

Nazım şekillerini gözden geçiren, onlara kimi esneklikler kazandıran, şiirin kuşatıcılığını dizeden, beyitten bütüne yayan tüm bu çabalar geleneğin yapı-içerik düzeni üzerine düşünmenin kazanımlarıdır. Bu bakımdan Tanzimat şiirinde anlam ve üslup arayışları zamanla yapıyı da zorlayan bir dalganın önünü açmış, bunun etki ve sonuçları Servet-i Fünun’da daha güçlü hissedilmiştir.

Aruzdaki bu arayışların yanı başında Mehmet Emin Yurdakul’un hece vezniyle yazdığı *Cenge Giderken -yahut- Anadolu’dan Bir Ses* şiiri Türk-Yunan harbine rastlayışın da etkisiyle büyük bir tesir yaratmış, aruza karşı bütüncül ve somut bir

⁵²⁰ İlhan Berk, Abdülhak Hamit için şu değerlendirmede bulunur: “Abdülhak Hamit’in Divan şiirinin yapısını kırdığı açıktır. (kırıp geçirmediği ne kalmıştır ki? Bir ormana dalar gibi elinde baltayla dalmıştır o yazın dediğimiz ormana!)” Bakınız: İ. Berk, *Poetika*, s.38.

⁵²¹ Kenan Akyüz, **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2017, s. 94.

⁵²² Fazıl Gökçek, “Serbest Müstezat/Serbest Şiir”, **Yeni Türk Edebiyatı**, Sayı 19, Nisan 2019, s. 33-40.

örnek oluşuyla heceyi sadece halk ozanlarının aracı görme alışkanlığını ziyadesiyle tartışmaya açmıştır. Bu dönemdeki aruz-hece tartışmasında bloklaşmadan ziyade şairden şaire değişen görüş farklılıkları yeni kabullerin önündeki bariyerleri kaldırmıştır. II. Meşrutiyet sonrası Ömer Seyfettin, Ali Canip Yöntem, Ziya Gökalp ve Rıza Tevfik'in hamleleri, Beş Hecelilerin güç kazanışı ile dilde sadeleşmenin ve aruza karşı hecenin önünü açan süreci sağlamlaştırmıştır. 1910 sonrası şiir dilinde sadeleşmeyle birlikte hece, gücünü artırıp yetkin örnekler verdikçe genç şairlerin ilgisini de çekmeyi başlar. Cumhuriyet döneminde Ahmet Haşim, Mehmet Akif ve Yahya Kemal'in aruzu diriltme çabaları ise bu yönelişi değiştirememiştir. Aruzun bu dönemdeki zirve ismi Yahya Kemal, arzu-hece tartışmalarına 1922'de "On sene evvele kadar Türk zevkinde böyle bir ihtilâf yoktu; aruz ve hece, iki kardeş nehir, Fırat ve Dicle gibi yan yana akıyorlar, sonra birbirine kavuşuyorlar, milletin hafızası olan ummana karışıyorlardı."⁵²³ demekle, söz konusu ihtilafı şartların olgunlaşmasına bırakmakta, hece vezninin ahenk kabiliyetini kabul etmekle birlikte, aruzun tümüyle terk edilemeyeceği inancıyla iki veznin de eski asudeliğinde ilerlemesine yakın durmakta, hece vezninin aruzu tahtından etmesi için ikna edici, yetkin şiirlere ihtiyaç duyulduğuna inanmaktadır.

20. yüzyılın ilk çeyreğindeki aruz-hece tartışması ve şiir üretiminde ibre heceden yana kaysa da I. Dünya Savaşı koşullarında tebarüz eden Dadaizm, gerçeküstücülük ve fütürizm rüzgârındaERCÜMENT BEHZAT ve Nazım Hikmet'in serbest nazımla yazdığı şiirler hecenin yanında serbest nazmı da gündeme getirecektir. Özellikle Nazım Hikmet'in ideolojik tavrı, şiirin biçimine dönük dikkati nedeniyle serbest nazım poetik tartışmalarda yerini alacaktır.

İnce'nin de belirttiği üzere "Evrensel şiir biçimi olarak tanımlanan özgür koşuk'un (serbest nazım) tarihi incelendiğinde, bunun basit bir biçimsel evrim olmayıp bir uygarlık anlayışının, bir düşünce dizgesinin, durağan bir insan kavramının parçalanmasıyla, bir ekonomik ve toplumsal modelin yerini bir başkasının almasıyla örtüştüğü görülecektir."⁵²⁴ERCÜMENT BEHZAT ve Nazım Hikmet'le şiirimize giren biçim, üslup ve içerikteki yenilik İkinci Dünya Savaşı koşullarında Orhan Veli ve arkadaşları eliyle vezin, uyak, şairanelik ve ideolojiye açılan savaşta yeni bir boyuta

⁵²³ Yahya Kemal, **Edebiyata Dâir**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., (11. Baskı), İstanbul, 2017, s. 110.

⁵²⁴ Ö. İnce, **Tabula Rasa**, s. 45.

evrilme olanağı sunar. II. Yeni ise “Her dizede şiiri yeniden başlatmak; tek dizeyi iki üç dizeye bindirerek, anlamı dağıtmak; alışılmış sesi, yapıyı, dizemi bozmak.”⁵²⁵ yoluyla serbest nazma işlerlik kazandırmak isteyecektir.

1950’de çıkmaya başlayan Hisar dergisi; aruz, hece ya da serbest nazımda yazılmış şiirlere sayfalarını açan, topluluğun içinde de bu çeşitliliğin karşılık bulduğu bir oluşumdur. Bununla birlikte divan şiirini modası geçmişlikle itham ettiğini, bu şiir evrenine sırtını çevirdiğini düşündükleri çevrelere karşı savunmacı bir refleks geliştirdikleri yadsınamaz. Bu bağlamda tepkisel yaklaşımlar geleneğin kesin çizgilerle reddine itirazda yoğunlaşır. Bunun yanında serbest nazmın, şiir enflasyonuna yol açtığı ve niteliğin yitirildiği bir ortamda divan şiirine ait hususiyetleri bugüne taşıma gayretleri kendi cephelerinden meşru bir tavidir. Çınarlı bu dönemde dergide yayımlanması için gönderilen şiirlerle ilgili şu tespitte bulunur: “Hece vezniyle veya vezinsiz olarak yazılan şiirlerde, şairin hataları pek fazla göze batmadığı halde, aruz – bir huysuz at gibi –acemi biniciyi hemen üstünden atıyordu.”⁵²⁶

1950’ler serbest nazmın hâkimiyetindeki poetik ortamda aruzla yazma alışkanlığını bırakmayanların dışlanıp yalnızlığa mahkûm edildiği bir dönemdir. Kendisi de aruz vezninde şiirler kaleme alan Mehmet Çınarlı; derginin önemli isimlerinden, topluluğun ağabeyi hüviyetindeki M. Faik Ozansoy’un aruzdaki sebatının edebiyat mahfillerindeki algılanışını şöyle aktarır:

Cahit Sıtkı Tarancı ve Ziya Osman Saba’yla birlikte Galatasaray Lisesi’nde okuyan Ozansoy, “Yeni Şiir” diye adlandırılan, serbest şiir akımına katılmadığı –üstelik aruz vezniyle yazmakta direndiği- için edebiyat dünyasında yapayalnız kalmıştı. O tarihlerde ben de içinde aynı yalnızlığı duymakta idim. Edebiyatımıza getirilen aruz düşmanlığına isyan ediyor; zulme, haksızlığa uğramış bir kimseye duyulan sevgi ve merhametle bu vezne eğiliyor; onunla yeni sesler, yeni duyular ve imajlar yaratmaya çalışıyordum⁵²⁷

Şiir araçlarının değiştiği ortamda nitelikli ürünlere kısa sürede ulaşmak ve bir şiir estetiği kurmak zaman gerektirir. Hisar’ın ilk yayın döneminde aruzu, ama daha ziyade divan şiirinin zenginliğini gündemde tutuşu biraz da serbest nazmın anlaşılma, işlenme ve bir yatak bulma sürecinin ikircikliğinden kaynaklanır. Ayrıca dergiyle somut bir bağı olmasa da Yahya Kemal’in varlığı onlara ihtiyaç duydukları psikolojik

⁵²⁵ İ. Berk, Poetika, s. 39.

⁵²⁶ M. Çınarlı, **Sanatçı Dostlarım**, s. 21.

⁵²⁷ M. Çınarlı, **Sanatçı Dostlarım**, s. 8.

desteği vermektedir. Nitekim ikinci yayın döneminde eleştiriler; rüştünü ispatlayan serbest nazma değil onun biçim ve ideolojik içeriğini onarmayı amaçlayacak, divan şiiri ise sunduğu estetik duygu ve miras bakımından olumlanacaktır.

5.1.1.1. Serbest Nazım

Aruz ve heceden serbest nazma geçiş, ölçünün bağlayıcılığından sıyrılan şairin her şiirinde yeni bir yapı kurma zorunluluğunu doğurur. Modern şiir; ölçü, süs ve anlatım dilini merkeze almaktan ziyade kendi bünyesinde eritir. Batı’da olduğu gibi bizde de modernizmle hayatın yeknesaklığı aşıldıkça sanatın kabullerinde de “aşınma”lar baş göstermiştir. Bu değişim klasik şiirin oluşum sürecini de belirleyen yüksek sesle okuma geleneğinin yerini gözle okumaya bırakmasıyla da koşuttur.

Tablo 1. Akengin’in Serbest Nazım ve Hece Vezniyle Yazdığı Şiirlerin Sayısı

Şiir Kitapları	Serbest Nazımla Yazdığı Şiir Sayısı	Hece Vezniyle Yazdığı Şiir Sayısı	Toplam Şiir Sayısı
İstesen (1969)	28	3	31
Akşamla Gelen (1973)	23	1	24
Çağ Sürgünü (1977)	22	3	25
Saatler ve Çehreler (1982)	31	-	31
Ötelerden (1986)	20	1	21
Kimselere Anlatmadım (1988)	4	-	4
Sözümüz Var (1994)	10	-	10
Eylül Kuşatması (2001)	22	-	22
Hasat (2004)	12	1	13
Kırk Yıldan Şiirler (2009)	6	-	6
Kitaplarına Almadığı Şiirler	9	-	9
2014 Sonrası Şiirleri	10	6	16
Toplam	197	15	212

Akengin’in ilk kitabı “İstesen”, Türk şiirinde serbest nazımın öne çıktığı bir dönemde ortaya çıkar. Bu anlamda genç bir şair olarak şiir verimleri dönemin yaygın biçim anlayışıyla uyumlu bir çizgide başlar. Biçimde serbest nazım kullanılmakla birlikte şiirlerdeki yapının oluşturulmasına bakıldığında geleneğin unsurlarıyla

kurulmuş bir biçim anlayışıyla karşılaşırız. Özellikle vezne bağlı şiirsel geleneğin dize hâkimiyeti, anlamın bir ya da iki dizede bütünlüğe kavuşması gibi unsurlar Akengin'in ilk şiir kitabında belirgindir.

Solmayacak çiçekler sandık
Gelmemiş mevsimlere ektiklerimizi
Sessiz alevsiz dumansız gizli gizli yandık
Kıskandık birbirimizden çektiklerimizi

Güllerimizin rengine ad yoktu yaşadığımız evrende
Hepsi kabul hepsi olacaktı ama
Solmasaydı yürekte yeşerenler
Aramazdık ayrısını suçlunun
Biraz sende biraz bende
Diyerek olabilirdik yabancı ⁵²⁸

1969'da Hisar'da yayımlanan *Solmasaydı* şiirinden alınan yukarıdaki son iki bende baktığımızda dörtlükteki imgelemin ikili bir yapı arz ettiği görülür. Böylece birinci ve ikinci dize kendi içinde üçüncü ve dördüncü dize yine kendi içinde bir "anlam" ünitesi oluşturulur. Bu iki anlam ünitesi ise bendin umut, ayrılık ve hüznün izleği etrafında bir bütünlüğe kavuşturulur. Çağrışımın ikili yapı arz etmesi yanında ritmik akışı ve kafiye örgüsünü de dikkate aldığımızda halk şiiri dokusu öne çıkar. Aynı şiirin son bendine baktığımızda ise bu defa serbest nazmın, ritmi ve anlamı bütüne yayan karakterine uzanıldığı görülür.

Şiirin bentlerinde gelenek ile modern bir araya getiren bu parçalı yapıda Akengin'in beslendiği şiir ikliminin de etkisi vardır. Onun çocukluk ve gençliği daha ziyade halk, tekke ve divan şiiri verimlerine aşinalıkla geçse de modern şiirin vezne rağbet etmeyen biçimsel tutumu poetik ortamı kendi lehine çevirmiştir. Genç şair adayları ve şiir meraklılarında serbest şiir popülerliğini gittikçe artırmış, bu durum niteliği kuşkulu şiir enflasyona yol açmıştır. Genç bir şair olarak Akengin bu aşamada geleneğin ritmine aşina olmakla birlikte üç şiiri dışında tüm şiirlerini serbest nazımda yazdığı ilk şiir kitabında yol haritasını çizmiş görünür. Ancak kendi ritmini bulması, biçim ve imgelemi şiirin bütününe yayması henüz kendi yatağını bulmuş değildir.

⁵²⁸ Y. Akengin, "*Solmasaydı*", s. 24.

Nitekim 1973'te yayımladığı “Akşamla Gelen” kitabında anlam ve ritmi şiirin bütününe yayma, şiire özgü biçim oluşturma çabası görülür. Özellikle Ahmet Haşim’in şiir iklimini anıştıran izlek, imgelem; ritmik düzende zenginliğe de imkân verir. Uzun ve kısa dizelerin birbirini takip ettiği bu şiirlerde ritmik düzen ve imgelem arasında uyum aranır:

Bunlar
Körpe kalmış ekinler
Ne büyüdü ne soldular
Yılların gölgesinde sessiz,
Unutuldular
Yayıldı üstlerine bulut bulut
Tutkular ve kinler

Bunlar daha çocuktu
Dostluğa, sevgiye, barışa⁵²⁹

Beş bentten oluşan *Çağdışı* şiirinin dört bedinin ilk dizesinde tekrarlanan “Bunlar” sözcüğü diğer bentlerde de yinelenerek şiirin bütününe yayılmış bir ritme kavuşulur. İlk bentte de görüldüğü üzere “l” konsonantının yoğunluğu bendin bütününe yayılmış bir ahenge olanak verir.

Akengin’in şiirini serbest nazmın imkânlarında kurduğu örnekler ekseriyetle bir öyküye yaslandığı şiirlerde karşımıza çıkar. “Akşamla Gelen” kitabında *Allı Kızın Türküsü* ve *Taşralı Kız* şiirlerini serbest nazmın başarılı örnekleri olarak sayabiliriz. Ancak ilk kitabı “İstesen”e kıyasla özellikle halk şiirinin vezin kaydı dışında birçok karakterini içinde barındıran şiir örneklerinde bir artış söz konusudur. “İstesen” kitabı genç bir şairin serbest nazma kendisini eklemlene çabası içinde geleneğin biçim öğelerinden uzak durma çabasını içerirken “Akşamla Gelen”, kendisini iç dinamiklerinin akışına bırakma eğiliminde bir şair duyarlılığını öne çıkarır. “İstesen”de serbest nazım görselliğin olanaklarıyla sınırlı bir biçimsellik barındırdığı için serbest nazım şiirlerinde bentlerin tümünün dört dizeden müteşekkil olmasından kaçınılmıştır. Oysa “Akşamla Gelen”de şiirin bentlerinin tümü dörtlü dizeden oluşan serbest nazımla yazılmış altı şiirle karşılaşırız. Bu değişimde şiirde yetkinleşme yanında Hisar ailesine dâhil olmasının da etkisi olduğunu düşünmekteyiz. İlk

⁵²⁹ Y. Akengin, “Çağdışı”, s. 22.

kitabındaki modern şiir görünümü verme kaygısı ikinci kitabında serbest nazmın biçim ve içerik olanaklarından daha bilinçli yararlanma ve onu geleneğin unsurlarıyla kaynaştırma şeklinde tebarüz eder.

Üçüncü kitabı “Çağ Sürgünü”nde ise tekrarlarla serbest nazmın ritminde bütünlük yakalamaya çalışır. “Akşamla Gelen”de olduğu gibi vezin kaydına bağlı kalmadığı dörtlüklerden müteşekkil şiirlerde anlam ve biçim ilişkisi dikkate alındığında geleneğin etkisi göze çarpar.

Çöllerin güneşe hasret çağında,
Çöller kuruyorum içimde...
Yedi renkli yangınlar durağında
Anlatsam, anlaşılmaz bir iklimde⁵³⁰

Dört dizelik yukarıdaki bentte iki dizenin kendi içinde anlam ünitesi oluştuğu, dize sonlarının benzer ritmik düzende akışı, kafiye yaslanması, dizelerdeki hece sayılarının birbirine yakın oluşu şiirde vezin kaydına bağlı kalınmasa da biçimin belirleyicilerinde geleneğin unsurlarına müracaat edildiğini gösterir. Divan ve halk şiirinin anlamı dizeye hasretmesi, Garip sonrası dizenin bir anlam ünitesi olmaktan uzaklaşması düşünüldüğünde Akengin’in dize anlayışında geleneğin izlerinin baskın olduğunu söylemeliyiz. Bu şiirlerde ritme ulaşmakta zorlanmamakla birlikte serbest nazımdan bir ölçüde uzaklaşma görülür.

Akengin’in şiiri açısından dikkat çeken diğer bir unsur bentlerin 3,5,7 gibi tekli yapılardan oluştuğu durumlarda şiirin anlam ve biçimindeki bütünlüğün mahiyetidir. Bu aşamada ortaya çıkan tercihler onun şiir geleneğiyle olan ilişkisini belirleyen diğer bir unsur olarak göze çarpar. Daha önce de belirttiğimiz gibi dört dizeden oluşan bentler ikili anlamın bütünselliğinde şekillenmekteydi. Oysa 3, 5 ve 7 gibi tekli bentlerde ikili bölümlenimin dışında kalan dizelerde bentten ayrı, onun imgelemine eklenmiş bir anlam ünitesiyle karşılaşırız.

Avcı bilmez bir ceylân ürkekliği,
Gözlerinde pır pır ediyor
Seyretmemiş sahralara düşen kekliği,
Fal yordamında bir yol tutmuş gidiyor...

Sorma ne oldu böyle bize
Baharda papatyaların ihanet kokusu,

⁵³⁰ Yahya Akengin, “Sessizce”, **Hisar**, Sayı 155 (230), Kasım 1976, s. 17.

Gelir de yapışır genzimize...
 Fincan diplerinde yıkıldı şatolar,
 Bir daha gelemedik kendimize⁵³¹

Fal şiirinin son iki bendinden aldığımız bu dizelere baktığımızda dörtlükten oluşan ilk bentte 1. ile 2. dizelerin, 3. ile 4. dizelerin kendi aralarında anlam/imgelem açısından birbirini tamamladığını, dörtlüğün iki ünitenin bir araya gelmesinden mürekkep bir anlam ve imgeleme uzandığını görürüz. Beş dizeden oluşan sonraki bentte ise 2. ile 3. dize, 4. ile 5. dizeler kendi içinde bir anlam ünitesi oluştururken 1. dizede anlam ve ritmik akışın kendinde başlayıp kendinde bittiğini görürüz. Şiirdeki her dizgenin bir anlam, imgelem taşıyıcısı olduğu ve bu yolla bütüne ulaşıldığını kabul etmekle birlikte burada olduğu üzere dizgeler arasındaki ilişkiler ağında meydana gelen tabakalaşmalar söz konusudur. Bu açıdan son bentte her dize birbirinin tamamlayıcısı olmakla 2. dizenin 3'ü, 4. dizenin 5'i tamamlayışına kıyasla 1. dizenin kendi içindeliği dikkat çeker. Serbest nazım, veznin kalıplarını yıkması yanında anlamı, ritmi dizeyle sınırlamayan bir duyarlılıktan beslenir. Bu, Berk'in ifadesiyle "Dizenin şiirin gövdesi boyunca dağılışı"dır.⁵³² Oysa Akengin, ikili üniteler halinde anlam ve ritmik unsurlarda bir bütünlük yakalayarak ilerledikçe geleneğin dizge anlayışından kaçamaz.

Bununla birlikte "Saatler ve Çehreler" ile "Ötelerden" kitaplarında serbest nazımın daha işlevsel kılındığını söylemeliyiz. Hacmi genişleyen şiirlerde ritmin ve anlamın şiirin gövdesine yayıldığı örneklerle karşılaşırız. Bu şiirlerin izleğine bakıldığında tahkiyeye yaslı oldukları, yer yer okuyucuyla temasa geçtiği, Akengin'in kendi yaşantısıyla daha sıkı bağlar içeren bir muhayyilenin ürünü olduğu görülür. Bunda kırklı yaşların eşiğinde oluş, hayata dönük muhasebeyi öne çıkarış yanında şiir estetiğinde de belli bir olgunluğu yakalayışın etkili olduğunu söyleyebiliriz.

Yürüdüm yıllar yılı hüznlerle kolkola
 Şu dağın ardında muradım,
 Şu tepenin ucunda yârim mi ola?
 Derken, hayat duyana bir serapmış, anladım⁵³³

Kırk yaşın getirdiği kendi geçmişi ile hesaplaşma, gerçeği kabulleniş, yaşama dönük hırsın sorgulanması bu dönem şiirlerinde hem anlam hem de biçimde güçlü bir

⁵³¹ Yahya Akengin, "Fal", *Hisar*, Sayı 115 (190), Temmuz 1973, s. 9.

⁵³² İ. Berk, *Poetika*, s. 38.

⁵³³ Y. Akengin, *Ötelerden*, s. 14.

sesi de beraberinde getirir. Buna karşın 1980'lerin ikinci yarısıyla birlikte diğer türlerde eserler vermeye yoğunlaşan Akengin'in şiir veriminde düşüş başlar. "Kimselere Anlatmadım" (1988) ve "Sözümüz Var"dan (1994) sonra yayımladığı "Eylül Kuşatması"nda (2001) şiirsel verimde kısmî bir canlılık göze çarpsa da "Ötelerden"de (1986) yakaladığı bütünlüğü ileriye taşımaktan uzak kalır ve serbest nazmın ritminde sorunlar göze çarpar. Bu şiirlerde dar bir izlek etrafında dönen imgelem ve bu nedenle çoğu kez manzume havasına yaslanılan bir evrenle karşılaşılır. "Hasat"la (2004) birlikte ise hecenin vezin kaydı dışındaki unsurların şiirine egemen olduğu görülür. Bu ilgi zamanla hece veznini kullandığı şiir örneklerinde artışı doğuracaktır.

5.1.1.2. Hece Vezni

Akengin 212 şiirinden sadece 15'inde hece veznine yer vermiştir. Bu şiirler ilk şiir kitabından itibaren serbest nazımla yazılmış diğer şiirlerin yanında kısmî uğraklar olsa da divan ve halk şiir geleneğine olan yakınlığı serbest nazım şiirlerinin biçim ve içerik yapılanmasını da etkilemiştir. Akengin için serbest nazım Türk şiirinin geçmişi hesaba katıldığında hece veznine kıyasla bakir bir alandır. Serbest nazımda şiirler yazmaya yönelişinde dönemin şiir anlayışının etkisi yanında uzun bir geçmiş, birikim ve aşılması hayli güç örneklerle sahip hece vezninde tekrardan öteye gidemeyeceği kaygısı da vardır. Esasen onun çocukluk ve gençlik yılları düşünüldüğünde Türk şiiri açısından vezin, uyak, imge, biçim, söyleyiş ve anlam meselelerinin yoğun olarak tartışıldığı bir dönem olduğunu görürüz. Ancak onun bu dönemde, Bayburt ve Erzurum gibi halk şiir geleneğine yaslı coğrafyanın da etkisiyle, hece ile yakından tanışma olanağı bulunduğunu görürüz.

Akengin'in şiir kitaplarının bütünü düşünüldüğünde hece vezninde yazdığı şiirlerin; ilk üç kitabı ile 2014 sonrası yazdığı şiirlerde yoğunluk kazandığını görürüz (Tablo 1). Şiir serüveninin ilk ve son dönemlerindeki bu ilgi temelde onun hece vezniyle olan duygusal bağının tezahürüdür.

Tablo 2. Akengin'in Hece Vezniyle Yazdığı Şiirlerin Dörtlük Sayısı, Ölçü ve Durakları

Hece Veznini Kullandığı Şiirler	Dörtlük Sayısı	Ölçü/Kalıp	Duraklar
Şimdi	1	14	8+6
Gece ve Gönüm	1	14	7+7
Mahcup Kız	2	10	Duraksız
Baharla Gelen	2	13	Duraksız
Umutsuz Selam	1	11	6+5
Sana Gelirsem İstanbul	3	13	Duraksız
Gidiyor	1	13	8+5
Sabadan	4	13	Duraksız
Aşk Bizde Kalır	3	11	6+5
Oğuz Elllerinde Çalınır Sazım	6	11	6+5
Salkım Söğüt	4	11	6+5
Figân	4	11	6+5
Sarıkamış	6	14	7+7
Türk Dünyası Marşı	(Bentlerden 4'ü dört, 4'ü iki dize)	14	7+7
Gazelimsi	5 (İki dizeli bentler)	15	Duraksız

Tablo 2’de görüldüğü üzere 11 ve 14 heceli şiirlerde duraklara riayet edilirken, 10, 13 ve 15 hecelilerde -*Gidiyor* dışında- durak titizliğinden uzak bir dizge ile karşılaşırız. Halk şiirinde en yaygın kullanılan ölçülerden birisi olan 11’li hece kalıbında ise duraklara riayet ettiğine şahit oluruz. Ancak *Gidiyor*, *Sabadan* ve *Figân* şiirlerinde birer; *Sarıkamış* ve *Türk Dünyası Marşı* şiirlerinde ikişer dizede vezne uyulmadığı görülür. Özellikle 11’li hece kalıbıyla yazdığı şiirlerde bir ritmik bütünlük yakaladığını söyleyebiliriz.

Oğuz ellerinde çalınır sazım,
 Altay’dan Tuna’ya varır avazım
 Konar Veysel ile Sivas eline
 Benzer Anadolu’m nazlı geline⁵³⁴

Dörtlükte olduğu gibi şiirin ritmik bir bütünlüğe kavuşmasında vezin ve kafiye yanında söz dizimindeki tercih de göze çarpar. İlk iki dizedeki kafiye örgütlenişi ve yüklem konumlandırılışı ritmik akışla bütünlük sağlar. Bu akış üçüncü ve dördüncü

⁵³⁴ Akengin’in Esat Kabaklı’ya ithaf ettiği henüz yayımlanmamış son dönem şiirlerinden *Oğuz Elllerinde Çalınır Sazım*’dan bir dörtlüktür.

dizede kafiye örgütlenişi ve yüklem dizilimindeki değişikliklerle elde edilen söz dizimi sayesinde tekdüzeliği ortadan kaldırır. Böylece veznin yeknesaklığı uyak ve söz dizimindeki tercihlerle çeşitlendirilir. 11 ve 14 hece kalıplarında yakaladığı bu ritmik düzen; durak kaidesine bağlı kalmadığı 10, 13 ve 15 heceli şiirlerinde ise daha serbest bir yapı arz eder.

15’li hece ölçüsüyle yazılan *Gazelimsi*⁵³⁵ şiirine baktığımızda diğer şiirlerden farklı biçim çeşitliliği taşıdığını görürüz. Beş beyitten müteşekkil oluşu, kafiye düzeni, teması, makta beytinde “Yahya” mahlasına yer verilmesi itibariyle divan şiiri nazım şekillerinden gazel formuna yaklaşmakla birlikte vezinde heceye müracaat edilir. Bununla birlikte hece vezninin duraklarına riayet etmeyerek serbest nazımın imkânlarına yöneldiği görülür. Divan ve halk şiiri ile modern şiirin birleşimini veren bu estetik tavır; Akengin’in poetik yaklaşımın özeti niteliğindedir.

Akengin, 2014 sonrası yazdığı 10 şiirden 6’sında hece veznine, bu 5 şiirden 4’ünde ise hecenin yaygın kalıbı 11’li hece ölçüsüne müracaat eder. Bu durum son dönemde serbest nazımdan heceye yöneliş anlamı taşımaktadır. Bu değişimde birkaç neden göze çarpar. Öncelikle Akengin’in şiire ilgisinin hece ve aruzun ahenk, iklim ve anlam dünyası içinde başladığını biliyoruz. Bu münasebet; serbest nazımın işçiliğinde kendisini ele verir. Ancak o, başlangıçta serbest nazımda karar kılmıştır ve şairlik payesini bu biçimin olanaklarında aramıştır. Bu süreçte hece vezninde yazdığı birkaç şiir bu duygusal bağın nüveleri olarak yerini alır. Son dönemde heceye yöneliş ise serbest nazımda kuracağı yapıyı, ulaşacağı ahenk, işçilik ve seviyeyi tatbik etmiş bir şair rahatlığı içinde duygusal bağ kurduğu hecede kendisini gösterme iştiağından kaynaklanır. Bunun yanında son dönem şiirlerinde kişisellikten ve kendisiyle cehtten uzaklaştığını, tarihin dingin dünyasına yöneldiğini görürüz. Böylece önceki şiirlerine yayılan hüznün, melankoli, kendisi ve toplumla çatışma halinin yerini iç huzur arayışı alır. Şiirde vezin ve kafiye gibi kayıtlardan kurtuluş esasında modern çağda hayatın atomize olmasının bir sonucu olarak ortaya çıkar. Akengin’in hayatının çocukluk ile yaşlılık arası dönemi, parçalanmışlık duygusunu içinde barındırır. Ancak çocukluk ve yaşlılık parçalanmışlıktan ziyade bütünlük duygusunun içselleştirildiği dönemdir. Bu yüzden çocukluğunda dünyasını çevreleyen halk şiirine yaşlılığında dönüş yapar. Bu sadece biçimsel bir tercihi değil tematik değişimi de beraberinde getirir.

⁵³⁵ Yahya Akengin, “Gazelimsi”, *Türk Edebiyatı*, Sayı 372, Ekim 2004, s. 45.

Parçalanmışlık duygusunu aşarak bütünlüğe kavuşma; değerleri ve kimlik inşasını önceleyen bir söylemi de beraberinde getirir.

Nihayetinde Akengin'in heceyi bir form olarak kullanışı halk şiiri nazım biçimleri, uyak düzenine bağlı kalmaktan uzaktır. Nasıl ki serbest nazımla yazdığı şiirlerde halk şiiri olanaklarından yararlanmışsa hece vezninde de serbest nazmın imkânlarına başvurmuştur.

5.1.2. Kafiye

Gölpınarlı'nın "Öyle beyitler vardır ki sırf bir kafiye hatırı için yazılmıştır."⁵³⁶ tespitinde olduğu üzere divan şiiri geleneğinde dize, gerek söz dizimi gerekse imajı itibariyle kafiye'nin belirleyiciliğinde vücut bulur. Vezin ve kafiye dairesinde gösterilen istidat şairlik payesi için önemli bir âmildir. Dizenin tekâmülünde kafiye'ye vezinden daha mühim bir rol biçen Kaplan'a göre ise Arap ve İran şiir sistemini alan Türkler kendi hançeresine uymayan bir kafiye anlayışını benimseyerek sesi/kulağı değil harfi/gözü esas alan anlayışla kendisini sınırlamıştır.⁵³⁷ Tanzimat'la şiirin anlam evrenindeki değişim biçimde de yenilik arayışlarını tetiklerken abes-muktebes tartışmasıyla geleneğin kafiye anlayışı esnetilmiş ve kulak kafiyesi kabul görür hale gelmiştir. Yahya Kemal, "şiirimizde yeni bir lezzet" olarak tarif ettiği bu hamleyi "basmakalıp bir Şark imlâsının arkasından Türk'ün öz seslerini aramağa doğru bir hareket" olarak addeder ve bu yolun açılmasına öncülük ettiği için Recaizade Mahmud Ekrem'i "hürmetle" yâd eder.⁵³⁸

Türk şiirinde II. Meşrutiyet sonrası dilde sadeleşme ve hecenin öne çıkışıyla birlikte kafiye'de de Arapça ve Farsça ibarelerden Türkçeye bir yönelim görülür. Ancak bu sürecin olumlu yanları yanında şiirimizde kafiye darlığıyla da karşılaşılır. Türkçenin sondan eklemeli bir dil oluşundan hareketle kafiye yapma imkânının sınırlılığına vurgu yapan Süreya, şiirimizde kafiye'nin tıkanıdığı şairlerin benzer kafiye'lere mahkûm kaldığı bir dönemde Garip akımının ivme kazandığı

⁵³⁶ A. Gölpınarlı, *Divan Edebiyatı Beyanındadır*, s. 158.

⁵³⁷ Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret: Devir-Şahsiyet-Eser*, Dergâh Yay., (21. Baskı), İstanbul, 2017, s. 211.

⁵³⁸ Y. Kemal, *Edebiyata Dair*, s. 127-136.

düşüncesindedir. “Bu yüzden kafiyesiz şiire geçiş bir zorunun karşılığı olmuştur. Ya da bir zorakiliğin bozulması” sonucunu doğurmuştur.⁵³⁹

Serbest nazımla yazanlar; vezne karşı takındıkları olumsuz tavrı uyak ve redif konusunda da göstermiş, bu unsurları dayatma, sınırlama nedeni saymış ve her şiirde kendi biçimini kurmanın yolunu aramış olsalar da ses benzerliğinden yararlanmaktan kaçınmamışlardır. Bu yüzden gerek vezin gerekse kafiye; modern şiirde sesini belli düzeyde korumuştur.

Akengin, sınırlı sayıda hece vezinli şiirleri dışında çoğunlukla serbest nazımda yazmakla birlikte şiirlerinin tamamı düşünüldüğünde biçim, üslup ve izlek olarak gelenekle bağını koparmaz. Sadece hece vezninde değil serbest nazımda yazdığı şiirlerde de kafiye ve redife müracaat edişindeki ısrar gelenekle kurduğu ilişkinin somut örneğini teşkil eder. Ancak bu alaka bir disiplinden oldukça uzaktır. Kafiye düzeni, şiirin bütününe hâkim olmaktan ziyade bentten bende değişiklik gösteren bir yapı halinde karşımıza çıkar. Az sayıdaki şiirinde bir kafiye örgüsü söz konusu olmakla birlikte şiirinin geneli düşünüldüğünde her bendin kendi kafiyesini oluşturduğu hallerde dahi sonraki bentte farklı bir kafiye şemasına yöneldiği görülür. Serbest nazım şiirlerinin ritmini büyük oranda kafiye ve redifin imkânlarıyla sağladığı gibi kafiye, dizenin kuruluşunda da belirleyicidir:

Ya akşam laciverdi ya şafak moru,
Bir renk içinde sokulur hüznün
Bende köruklenir sönmüş dağların kuru,
İner yamaçlardan kavalı yitik çobanlar,
Diyemezsin ki nerededir, hanidir sürün⁵⁴⁰

Yukarıda beş dizeden müteşekkil bentte de görüldüğü üzere ilk iki dize kendi arasında, üçüncü dize tek başına, son iki dize ise yine kendi arasında bir anlam örüntüsüne sahiptir. Hüznün, dağ ve çoban imgesiyle örülü bu bentte a/b/a/c/b kafiye örgüsü sayesinde bentteki ayrışma asgari düzeye indirilir. Dolayısıyla moru/kuru ile birinci ve üçüncü dizeler; hüznün/sürün ile ikinci ve beşinci dizeler arasında bağ kurulmakta; böylece anlamdaki kimi sıçramalar, imgelemin oluşturduğu savrulmalar ses benzerliğinin olanaklarında toparlanmaktadır. Ancak hüznün/sürün uyağında görüldüğü üzere uyağın beklenmedik oluşu kadar “sürün” uyağının; “hüznün” ses

⁵³⁹ C. Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle, Toplu Yazılar I*,

⁵⁴⁰ Y. Akengin, *Kimselere Anlatmadım*, s. 22.

biriminin etkisinde belirlenim kazandığı ve kimi zaman zorlama bir örüntüye yol açtığı görülür.

Bunun yanında Akengin'in kafiye örgüsünde bazı sözcükleri kullanmayı tercih ettiğini söylemeliyiz. Nitekim sözcükler kafiyeeye imkân vermeyecek derecede uzak seslerle dize sonlarına geldiğinde bu sözcüklere getirdiği eklerle elde ettiği redifle ses ahengi yakalar. Rediften kaçınan, yarım uyağa yaslanan geleneğe kıyasla Akengin kendisini sınırlama yoluna gitmez; kafiye ve redifin imkânlarından mümkün olduğunca yararlanır. Ahengi dize sonundaki ses imkânlarıyla sağlama gayreti ise dizenin diğer kısımlarında bir ahenk oluşturma çabasını çoğunlukla perdeler.

Geleneğin etkisiyle Akengin'in serbest nazım şiirlerinde anlam; parçalı bir yapı arz eder ve şiirin gövdesine yayılmaz. Bentteki ardışık dizelerin kendi arasında oluşturduğu anlam bir bentte birden fazla anlam ünitesini doğurur. Bent içindeki bu parçalılık bentler arasında daha belirgindir. Her bentte yeni bir anlam ünitesi kurma çabası görülür. Bu anlam yapılanması bentten bende değişim gösteren kafiye ve redifte de kendisini gösterir. İlk iki dize, bendin diğer dizelerindeki kafiye ve redifin belirleyicisi olarak öne çıkar. Bir sonraki bentte ise bentler arası uyumun yakalandığı örnekler olmakla birlikte ekseriyetle yeni bir kafiye, redif dizilimiyle karşılaşılır. Tüm bu tercihler bentteki biçim ve anlama katkı sunan kafiye ve redifin bentler arasında bir bütünlük yaratmaktan çoğunlukla uzaklaşmasını doğurur.

Akengin serbest nazım şiirlerinde ahengi kafiye yoluyla yakalamaya çalışır. Ancak dizenin devamlı sona, kafiyeeye doğru akışı; kafiyenin yer aldığı sözcükte ses ve anlamın sonlanması dizelerde kapanmaya yol açar. Berk, şiirdeki devinimi engellediği, anlamı boğduğu için uyağı bir cendere olarak görür. Bu amaçla sözcükler arasında mesafeler yaratarak olası uyak oluşumunu asgari düzeye taşımak ister.⁵⁴¹ Akengin'in ise uyağı bir "cendere" olarak görmekten ziyade şiiri için önemli bir ahenk unsuru kabul ettiğini görürüz. Oysa modern şiirin doğası, modern hayatın ahenksizliğinin bir sonucu olarak kalıpları, düzeni ve ahengi yadsıyan bir dünyadır. Eagleton, modern şiirde uyaktan uzaklaşmayı bu parçalanmışlık duygusuyla açıklar.⁵⁴²

Akengin'in şiirlerinin izleğine baktığımızda bu parçalanmışlığı onarma çabasında bir şiirsel özneye karşılaşıyoruz. Modern yaşam pratiklerini yadırgama,

⁵⁴¹ İlhan Berk, **Logos**, Yapı Kredi Yay., (5. Baskı), İstanbul, 2019, s. 33.

⁵⁴² T. Eagleton, **Şiir Nasıl Okunur**, s. 190.

çözölmeyi önleme ya da mümkün olduğunca geciktirme, toplumsal normları mazinin verileriyle berkitme şeklinde tebarüz eden bu duyarlılıkta geçmiş tüm parıltısıyla durmakta, şiirsel özne ise ona uzanma arzusu taşımaktadır. Bu yüzden Akengin'in şiirinin dış yüzeyi serbest nazımla şekillenmişse de biçimi oluşturan ögelerde geleneğin dokusu baskındır. Özellikle kafiye ve redif bu anlamda yaslandığı önemli bir gelenek unsurudur. Dolayısıyla şiirinin anlam evreni ile biçim yoluyla geleneğin unsurlarını taşıma arzusu arasında koşutluktan söz etmek mümkündür.

Akengin'in serbest nazım şiirlerinde dörtlüklerden oluşan dizelere eğilimi de göze çarpar. Serbest nazımda yazdığı ve bentlerin tamamı dörtlüklerden oluşan 33 şiiri vardır. Herhangi bir vezne bağlı kalmayan ama dörtlükler halinde yazılmış bu şiirlerde farklı kafiye düzenleriyle karşılamakla birlikte hâkim örgü çapraz kafiyedir. Çapraz kafiye şemasının yaygınlığı onun şiirinin de karakteristiğini gösterir: Akengin'in dörtlüklerinde anlamın ikili bir yapı arz ettiğini belirtmiştik. Bu şiirlerde ilk iki dize birbirini tamamlayan bir ünite içindedir. Son iki dize ise yine birbirini tamamlayan bir üniteye sahiptir. Kafiye'nin çaprazlama örgüsü ise anlam ünitelerini sesin olanaklarıyla kaynaştıran bir unsur olur.

Akengin'de kafiye gibi redif de şiire ritmini veren önemli bir bileşendir. Bu bağlamda redife müracaat edilerek ritmin yakalandığı bentlerle karşılaşmak fazlasıyla mümkündür.

Bir ruh taşırız o günlerden kalan,
Barışı cennet, savaşı cehennem ederiz.
Bir aşktır Anadolu ruhumuzda yatan,
Yediden yetmişe biz, Alparslan yürekliyiz⁵⁴³

Akengin, hece veznine yer verdiği 14 şiirden sadece *Gazelimsi* şiirini beyitler halinde yazmış, diğer 13 şiirinin bentlerini ise dörtlüklerden oluşturmuştur. Serbest nazımda yazdığı şiirlerindeki kafiye ve redif anlayışı hece vezniyle yazdığı şiirlerle kıyaslandığında benzer bir yaklaşım göze çarpar. Bu şiirlerde de bir dörtlükte tercih edilen kafiye örgüsü sonraki dörtlüklerde başka bir şemaya evrilebilmektedir. Dolayısıyla her dörtlükte yeni bir çapraz, düz ya da bir diğer kafiye şemalanmasıyla karşılaşmak mümkündür. Hece vezniyle yazdığı şiirlerde ise çapraz kafiye yanında düz kafiye örgüsüne de yöneldiğini görürüz. Çapraz kafiye örgüsünün aksine düz kafiye'nin

⁵⁴³ Y. Akengin, *Akşamlı Gelen*, s. 53.

dörtlüğün ilk iki dizesi ile son iki dizesinin ses uyumu bakımından ayrıştığını, bu uzaklığın ikili anlam grubuyla da perçinlendiğini görürüz.

Korkut'um boy boylar irfan telinden,	a
Köroğlu ah çeker Nigar elinden	a
Başladı mı bitmez sevdamız bizim,	b
Oğuz ellerinde çalınır sazım ⁵⁴⁴	b

Oysa serbest nazımda çapraz kafiye müracaat ettiği *Baharla Gelen* şiirinde olduğu gibi kafiye, ikili anlam ünitesi halindeki dörtlüğün ses, anlam evreniyle bütünlüğe kavuşmasını sağlamaktadır:

Ömrün baharında bir dumanlı kış gibi	a
Doldurduk çilesini biz de aşkımızın	b
Mor dağlara zamansız karlar yağmış gibi	a
Çaldı kapımızı fırtınalar ansızın ⁵⁴⁵	b

Akengin'in hece vezniyle yazdığı şiirlerde düz kafiye yönelmesi veznin toparlayıcı, ritmi sağlayıcı gücüne yaslanmasından ileri gelir. Oysa serbest nazım şiirlerinde ölçünün ritminden mahrum kalmak şiirin ritmini yine onun dinamikleriyle kurmayı zorunlu kılar. Bu noktada düz kafiye bentteki dizeleri çapraz kafiye göre daha derin ayrıma götürdüğü düşüncesindeyiz. Oysa çapraz kafiye, bentteki diğer anlam üniteleri arasında bütünlüğe ulaşmaya da imkân vermektedir.

Nihai olarak Akengin'in şiirinde kafiye ve redifin vazgeçilmez unsur olarak karşımıza çıktığını söylemeliyiz. Sadece hece vezniyle yazdığı şiirlerde değil serbest nazım şiirlerinde de bir bendin tamamında ya da bazı dizelerinde ritim unsuru, anlamı destekleyici bir alet olarak yerini alır. Kimi dizelerin kafiye egemenliğinde vücut bulduğunu söylemek mümkündür. Bununla birlikte kafiye ve redifi bir disipline bağlı kalmadan özgürlük alanı içinde kullandığını görürüz.

Bu özgürlük, hece vezniyle yazdığı şiirlerde de kendisini gösterir. Dörtlükten dörtlüğe değişebilen kafiye örgüsü ile karşılaşmak mümkündür. Örneğin *Salkım Söğüt*⁵⁴⁶ şiirinin 1, 3 ve 4. dörtlüklerinde düz kafiye kullanırken 2. dörtlükte buna uymaz ve düzeni şiirin herhangi bir dörtlüğünde kırabilir. Nasıl ki hece vezni duraklarına riayette titizlikten uzaksa kafiye örgüsünde de halk şiiri nazım şekillerine bağlı kalmaktan uzaktır.

⁵⁴⁴ Akengin'in henüz yayımlanmamış *Oğuz Ellinde Çalınır Sazım* şiirinden bir dörtlüktür.

⁵⁴⁵ Y. Akengin, *Akşamla Gelen*, s. 27.

⁵⁴⁶ Akengin'in henüz yayımlanmamış bir şiiridir.

Halk şiiri nazım şekilleri kafiye örgüsüne uymayışı da dikkate alındığında Akengin’in modern şiirin kayda bağlanmaktan kaçınan biçim anlayışı içinde kafiye ve redifi bir ahenk unsuru olarak kullandığını ve bunda da oldukça istekli olduğunu söyleyebiliriz. Modern şair, geleneğin aksine şiirinin biçimini kendisi kurma arayışında olmuş; gelenekten yararlanması ise netameli bir hal almıştır. Modern şiirin dayatmalarına rağmen Akengin’in şiirinde gelenekten istifade ediş öne çıkar. Kafiye ve rediften yararlanışı ise bu etkinin bariz nüveleri olarak yerini alır.

5.1.3. İmge

Aydınlanma Çağı’nda retoriğe duyulan şüpheyile ortaya çıkan,⁵⁴⁷ nesnel dünyanın öznel yansıması olarak duyu ve duyumlar yoluyla edinilen yeni tasarımlar olan imge; dış dünyanın sınırlayıcılığından aşkın olana uzanma imkânı sunar.⁵⁴⁸

İmge; birbirine uzak iki nesnenin bireşimi yoluyla yeni çağrışım zenginliği barındırması yanında okundukça yeniden üretilebilirlik olanağı da sunar. Sözcüklerin yerinden ve anlamından uğratıldığı şiirsel imgelemde, gerçekliğin yeniden alımlanışı sanatsal gerçekliğin de yeniden kurulmasına olanak verir. Bu yüzden imgede şairi dışında okuyucuda da karşılık bulan bir çağrışım evreni söz konusudur. İmgeyi “ses, anlatım ve çağrışımın toplam”ı gören Cengiz’e göre “Anlamı bizde kalan, başkasına ulaşmayan, çağrışımı küt olan, herhangi bir nesnel bağlantısı olmayan bir imge olamaz.”⁵⁴⁹ Ancak bu, imgenin dış gerçekliği bozarak yeni bir gerçeklik sunduğu, nesnel dünyanın şairin öznelliğinde yeniden bir birliğe kavuştuğu olgusunu değiştirmez. Nitekim İnce, imge sürecini nesnel gerçekliğin algılandığı duyum evresi ve bu gerçekliğin dönüştürüldüğü düşünce evresi olarak iki aşamalı irdeler. Bu iki evre toplumsal ve bireyselin bileşiminde sanatçının imgelem gücüyle bütünlüğe kavuşur.⁵⁵⁰ Bachelard da benzer şekilde yüzeysel ve derin şiiri duyusal değerlerden duyumsal değerlere geçişle açıklarken imgelem gücüne işaret eder.⁵⁵¹

⁵⁴⁷ Terry Eagleton, **Şiir Nasıl Okunur**, (Çev. Kaya Genç), Ayrıntı Yay., İstanbul, 2015, s. 201.

⁵⁴⁸ Özdemir İnce, **Şiir ve Gerçeklik**, İmge Kitabevi, (4. Baskı), Ankara, 2011, s. 52.

⁵⁴⁹ Metin Cengiz, **İmge Nedir**, Şiirden Yay., (3. Baskı), İstanbul, Kasım 2018, s. 30.

⁵⁵⁰ Ö. İnce, **Şiir ve Gerçeklik**, s. 54-6.

⁵⁵¹ Gaston Bachelard, **Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme**, (Çev. Olcay Kunal), YKY, İstanbul, 2006, s. 29.

Klasik şiir, şaire kendine özgü bir genişlemeyi mümkün kılmayan, genel kabulün dışında bir açılmayı yadsıyan, tekrara dayalı, kapalı bir organizmaydı. Dolayısıyla imgelem; şaire özgü olmaktan ziyade belli bir zihin yapısının, kavrayışın sanatsal, kültürel, toplumsal hayatın kabulleri etrafında şekillenmiş mazmunlar bütünüydü. Söz sanatları nesnelin estetik bir duyuşla algılanmasını sağlamakla birlikte şairin öznel bakışı kendisine alan açmakta zorlanır; estetik, bireyselin değil “biz”in sahasında aranırdı. Belge’nin ifadesiyle “Şiirin geleneği, şairlerin bireyselliğinden daha önemliydi.”⁵⁵² Mazmunlar şairin yeteneğine alan açmakla birlikte estetik kabul ve kültürün dairesinde dönerdi. Tanpınar’ın ifadesiyle “Müslüman şark muhayyilesi bir defa için bulmuş ve sonuna kadar bulduğu şeylerle oynamışa benzer”⁵⁵³ haldeydi. Bu yüzden klasik şiirin söz sanatı hünerine dayalı mazmunları modern şiirin çağrışım zenginliği sunan, şairin bireyselliğini öne çıkaran ve şiirin bütününe yayılan imgeleminden görece farklıydı.

Bu ayrışmalara karşın “mazmunun tanımının, belli ölçülerde imgenin tanımının açılımı olduğu” ve her ikisinin de çağrışımı amaçladığını belirtmeliyiz.⁵⁵⁴ Osmanlı toplum yapısıyla uyumlu şiirsel evren; koşullar, dünya görüşü ve yaşam biçimlerinde kendisini gösteren geleneğin kabuk değişimi ile Tanzimat’tan Cumhuriyet’e biçem ve içerikten biçime uzanan ciddi kırılmalar yaşar. Modernizmle yaşanan çözülme sanatta da etkisini gösterirken şiirde mazmunların yerini şairin bireyselliğinden beslenen imge alır ve şiirin didaktik havası gerçeğin sorgulandığı şüphecî bir duyarlılığa evrilir.

Bizde imge 1950 sonra poetik bir kavram olarak merkeze oturur. Batıda önce Dadacılık ve sonrasında gerçeküstücülük; tüm yapı ve anlayışı köklü şekilde sarsarken bizde gerçeküstücülük; cumhuriyet sonrası şiirde imgenin önemini vurgulayan modern bir akım olarak görülür.⁵⁵⁵ Garipçilerin basiti, sıradanı öne çıkaran şiir anlayışı; 1950 sonrası tavsarken, dışlanan imge II. Yeni’nin poetikasının ana damarlarından biri olur.⁵⁵⁶

⁵⁵² Murat Belge, **Sanat ve Edebiyat Yazıları**, İletişim Yay., İstanbul, 2009, s. 296.

⁵⁵³ A. H. Tanpınar, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, s. 33.

⁵⁵⁴ Şener Demirel, “**Mazmundan İmgeye Bir Yolculuk**”, A. Ü. Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 2, Sayı 2, 2007, s. 146.

⁵⁵⁵ Selahattin Hilav, **Edebiyat Yazıları**, YKY, (2. Baskı), İstanbul, 1995, s. 13.

⁵⁵⁶ Cemal Süreya’nın Orhan Veli’nin şiiri ile ilgili değerlendirmesi divan şiiriyle ilişkisi bakımından önemlidir: “... yeni şiir ne olmalıysa onun değil, eski şiir ne değilse onun çevresinde dolanmaya başladı. Bu onu sınırladı. Tam anlamıyla özgür olmasını daha ilk noktada engelledi. Bu yüzden yeni bir sanatın gizli, el değmedik olanaklarını

İçerik ve biçimde ciddi kırılmalar yaratan II. Yeni şiirinde; imge ve anlam, tartışmaların ana akslarından birini oluşturur. II. Yeni, imge yoğunluklu şiirlerinin anlamdan uzaklaştığı yolundaki eleştirilere modern şiirin estetik anlayışı penceresinden yanıtlar arar. Şiirsel imgelemde “ölçüyü kaçırmak”, söz dizimini bozmak zamanla olgunlaşacak şiir estetiğinin kucağına bırakılır. İmgeyi “şiirin akışı, gelişimi ve açılımı için gerekli” görmekle birlikte imge egemenliğine yaslanan şiirin kalıcı olmayacağını, derinliğini yitireceğini düşünen Sezai Karakoç⁵⁵⁷ yanında Cemal Süreya, konuşma diline yaslanmanın gerekliliğine vurgu yapar. Süreya; dil devrimi ve Öz Türkçeleşme sonrasında şiire giren yeni sözcüklerin şairler için yeni bir yakıt işlevi görse de çağrışım imkânından, yükünden yoksun olduğunu görmüştür. Garipçilere kıyasla kendi kuşaklarının gelenekle bağının zayıfladığı bir dönemde dilin olanaklarından yararlanmakta zafiyet gösterdiklerine inanan Süreya, çözümü, şiiri en az değiştiğini düşündüğü konuşma diline yaslamakta bulur.⁵⁵⁸

Şiirde anlam sorunu üzerine eğilmesi ve şiirsel estetiğini bu doğrultuda şekillendirmesi nedeniyle modern Türk şiirini Ahmet Haşim’le başlatan İlhan Berk ise anlamla yola çıkmayı anlamsız bulmakla birlikte çok anlamlılık ya da belirsizliğin anlamsızlık olmadığını savunur: “Hiçbir şiire anlamsız diye bakamayız. Hem anlamsızın da bir anlamı vardır.”⁵⁵⁹ “Anlamamakla, anlaşılmamakla, anlamsız olmayı bir tutma”yan Turgut Uyar ise dilin zorlandığı, yeni ve şaşırtıcı imge yoğunluğunda modern şiiri anlamdan tamamen soyutlanmanın imkânsızlığına vurgu yapar. “Şiire kendi anlamını getirmek” arzusunda bir ozan olarak anlamsızlıktan yana tavır almamakla birlikte “anlama”yı da gerekli görmez.⁵⁶⁰

Bu gerekçelendirmelere rağmen II. Yeni’nin imge yoğunluklu, “anlam”ı yadsıyan, dilsel normdan sapan şiiri; dönemi ve sonrasında poetik eleştirinin konusu olur. Bezirci’ye göre “ustan cayan”, anlamı yadsıyan II. Yeni; şiirsel coşku ve etki oluşturmak, “içeriği daha iyi anlatmak ya da gerçekliği yeniden üretip daha iyi yansıtmak” için imgeye başvurmak yerine onu “kendi kendinin amacı” görmüş ve kimi

kazanmaya pek fırsat bulamadı.” Bakınız: Cemal Süreya, **Şapkam Dolu Çiçekle: Toplu Yazılar I**, (Haz. Selahattin Özpabıyıklar), Yapı Kredi Yay., (7. Baskı), İstanbul, 2017, s. 115.

⁵⁵⁷ Sezai Karakoç, **Edebiyat Yazıları I**, Diriliş Yay., (2. Baskı), İstanbul, 1988, s. 72-7.

⁵⁵⁸ C. Süreya, **Şapkam Dolu Çiçekle, Toplu Yazılar I**, s. 311-4.

⁵⁵⁹ İlhan Berk, **Poetika**, Yapı Kredi Yay., (6. Baskı), İstanbul, 2016, s. 60.

⁵⁶⁰ Uyar’ın yazıları için bakınız: Turgut Uyar, **Korkulu Uсталık**, (Haz. Alaattin Karaca), Yapı Kredi Yay., (5. Baskı), İstanbul, 2018.

ellerde “oyun” haline dönüşmüştür.⁵⁶¹ Bezirci; “biçimci”, “kaçak” “sorumsuz”, “insanımıza ve onun gerçeklerine sırt çeviren”, “içeriği hor gören” II. Yeni’yi yine de şiire getirdiği “yeni deyiş açıları”, “biçim olanakları” nedeniyle olumlar.⁵⁶²

Başta II. Yeni olmak üzere kendisini ve genç şairleri eleştiren İnce’ye göre ise 1950 sonrası şiirdeki arayışlar; “hep sözcük yaratmak”, “sözdizimini parçalamak”, “otomatik yazı benzeri bir sınırsız özgürlük içinde imge ve dizeleri üst üste, yan yana yığma”k sanatı olarak anlaşılmıştır.⁵⁶³

Sert eleştirileriyle bilinen Attila İlhan ise II. Yeni’yi “anlamı neredeyse bütünüyle reddeden” ve “soğuk savaş gibi belalı bir dönemde, en tehlikesiz ve beladan uzak tutumu temsil eden” bir eğilim olarak tasvir eder.⁵⁶⁴

Yukarıda ana hatlarıyla çizmeye çalıştığımız II. Yeni’ye yönelik imge eleştirisi mazmunlar geleneğinden kopmuş bir kültür ortamının sancılarıdır. İmge ve anlamsızlık yakıştırmalarına dönük İkinci Yeni şairlerinin tepkilerine bakıldığında ise kültürel kod ve dildeki değişime vurgu yaptıkları ve poetikalarının “zamanla anlaşılacağı” inancı taşıdıkları görülür. Nitekim II. Yeni’ye ideolojik olarak uzak bir isim Özdenören de mazmunları kültürel iklimin ürünü olarak görürken yeni mazmunlar/imgeler için zamana ihtiyaç duyulduğunu kabul eder: “Mazmunlar yitirilirse, yeni mazmunların oluşması, dolayısıyla yeni bir edebiyat dilinin meydana gelmesi işi de, yeni bir süreç ister.”⁵⁶⁵

Hisar’ın, anlaşılabilirliği güç imgeci şiire cephe alışında ise poetik kaygıların yanı sıra ideolojik nedenleri de hesaba katmak gerekir. Buradaki hassasiyet şiirin toplumsal yanı olduğu kadar şiirde söz sahibi olma çabası da içerir. Bu refleksi Ozansoy ve Çınarlı’nın Hisar’daki o dönem yazılarında görmek mümkündür. Ozansoy, 1954’te Hisar’daki yazısında dönemin şiir anlayışını “yıkılan ahşap konakların yerinde biten soysuz çimento yapılar veya gecekondu”a benzetir.⁵⁶⁶ Hisar’ın yayın hayatının ikinci dönemine başladığı 1964 yılındaki ilk sayısında da bu duyarlılık belirgindir. Çınarlı; para ve şöhret peşinde, şiir dil ve zevkini yozlaştıran “parazitler”le mücadele etmek için Hisar’ın ikinci yayın faaliyetine başladığını dile getirir.⁵⁶⁷ İki ay sonraki

⁵⁶¹ Asım Bezirci, **İkinci Yeni Olayı**, Gözlem Yay., (2. Baskı), İstanbul, Ocak 1987, s. 27.

⁵⁶² A. Bezirci, **İkinci Yeni Olayı**, s. 105.

⁵⁶³ Ö. İnce, **Şiir ve Gerçeklik**, s. 37.

⁵⁶⁴ Attila İlhan, **Hangi Edebiyat**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., (4. Baskı), İstanbul, 2015, s. 388.

⁵⁶⁵ Rasim Özdenören, **Yazı, İmge ve Gerçeklik**, İz Yay., İstanbul, 2018, s. 28.

⁵⁶⁶ Munis Faik Ozansoy, “Yeni Şiir”, **Hisar**, Sayı 45, Ocak 1954, s. 3.

⁵⁶⁷ Mehmet Çınarlı, “Yeniden Çıkarken”, **Hisar**, Sayı 1, Ocak 1964, s. 3.

yazısında bu defa şiiri kendi sultasında görenlere “sahte sultanlar” ifadesini kullanarak çıkışır: “Birinci yeni” gitmiş, yerine “ikinci yeni” gelmiştir. “Anlamlılar” gitmiş, “anlamsızlar” gelmiştir. Tıpkı I’inci Ahmet’in tahttan indirilip yerine II’nci Ahmet’in geçirilmesi gibi.”⁵⁶⁸

Çınarlı, II. Yeni şiirinin anlamdan uzaklaşmasına, maddeci anlayışı cilalayarak kültürel yozlaşmaya neden oluşuna ve ölçüsüz zorlamalarla dili bozmasına da dikkat çeker. 1966’da yazdığı “*Toplumcu” Edebiyatın Topluma Faydası* başlıklı yazısında Öz Türkçe adıyla ortaya atılan, ölü kelimelerle yazdıkları için anlaşılamayanlarla, “anlamsız şiir” akımına kapılarak anlaşılmamayı marifet sayanlar”ı halkı şiirden ve şairden soğumaya sevk etmekle suçlar.⁵⁶⁹

II. Yeni ve sonrası toplumcu şiirle solun egemenliğinde ideolojik ve poetik ortam Hisar’da geleneğe yasal bir tavrı bilemiş görünmektedir. Geleneğin halkası kabul ettikleri şairlere derginin sayfalarındaki atıf ve değerlendirmeler yanında şiiri toplumsal kodlarla ilişkilendirmelerinde dönemin ideolojik kutuplaşmalarının etkisi yadsınamaz. Nitekim tartışmaların sıcaklığını koruduğu dönemde dergide şiirleri yayımlanan genç şairlerden Akengin de 1970’de Sultandağı’ndan Hisar’a gönderdiği yazıda Varlık’ta Hisar’ın hafife alınmasına tepkisiz kalmayacaktır.⁵⁷⁰

Şiirsel imgelem; şairin yaşam deneyimi, ruhsal dünyası, sanat anlayışı ve dönemin politik, sosyal ve edebî tartışmalarıyla şekillenir. Özellikle dönemin ideolojik geriliminin yol açtığı poetik iklimde Hisar’ın savunmacı refleksi düşünüldüğünde Akengin’in geleneğin unsurlarını modern şiirin kalıplarıyla erittiğini söylemeliyiz.

Akengin ilk şiirlerini II. Yeni’nin imge yoğunluklu şiirine yönelik eleştirilerin dergiler arası tartışma alanına dönüştüğü bir iklimde yazar. 1969’da yayımladığı ilk şiir kitabı “İstesem” bu tartışmaların güncelliğinde şekillenir. 1968 Yaz’ında Hisar ailesiyle tanışma imkânı bulmuş ve aynı yılın eylülünde Hisar dergisinde ilk şiiri yayımlanmıştır. Akengin’in bu döneme değin şiir dosyası oluşturduğunu ve nihayet 1969’da kendi çabasıyla ilk şiir kitabını çıkardığını biliyoruz. “İstesem”deki şiirsel imgelem edebiyat ortamını takip edebildiği ölçüde bir estetik duyuşun arandığı, Hisarlı şair ve yazarlarla yakın bir tanışıklığın sağlanamadığı bir dönemi yansıtır. Bu bakımdan 1950 sonrası Türk şiirindeki imgenin revaçta oluşundan Akengin’in de

⁵⁶⁸ Mehmet Çınarlı, “Sahte Sultanlar”, *Hisar*, Sayı 3, Mart 1964, s. 3.

⁵⁶⁹ Mehmet Çınarlı, “Toplumcu” Edebiyatın Topluma Faydası”, *Hisar*, Sayı 25, Ocak 1966, s. 5.

⁵⁷⁰ Y. Akengin, “Edebiyat Aynası Önünde Biri”, s. 34.

etkilendiğini görürüz. Ancak bu etki soyut ve aşırı bireycilikten görece uzak olması yanında imgelemine modern şiir eğilimini gözetken ve Türk edebiyatının şiir estetiğinden de istifadeyi amaçlayan bir duyarlılık barındırır. “İstesene”nin şiirsel imgelemi Akengin’in yaşantısı ile güçlü bağları olan bir söylem içerir. Sevdiğine kavuşamamış bir aşkın içlenmeleri kitabın temel yönsemesi olurken bu trajik hal tabiat unsurlarının imgeleminde derinleştirilir. İlk şiir kitabı “İstesene”deki “donuk ve solgun sabah”, “delice rüzgâr”, “yorgun şarkı”, “ayrılıklar anası yalnızlık”, “ölgün yıllar”, “hiçliğin mevsimi”, “bulutlardan bir duvak”, “hüznün elleri”, “mutsuzluk ağacı”, “feleğin kanunsuz pençesi”, “lambanın hüznü”, “hüzün kuşu”, “karanlık düş”, “duygu dalları” örneklerinde görüldüğü üzere imgelem; halk ve divan şiiri geleneğine yaslanması, söz sanatlarının imkânlarıyla oluşturulması nedeniyle yenilik içeren bir çağrışımsal zenginlik ve etki gücünden yoksundur. Kendine özgü söylem geliştirme çabasına rağmen imgelem; kısmen modern şiir verimlerini takip, daha ziyade divan ve halk şiiri birikiminden yararlanma şeklinde belirir.

II. Yeni’ye dönük eleştirilerin ve 1970 sonrasında imgeci şiir anlayışının eski popülerliğini yitirdiği ortamda Akengin’de “benzetme, mecaz ve kişileştirme” yoğunluklu imgeden kaçınma çabası görülür. Özellikle ikinci kitabı “Akşamla Gelen”de Ahmet Haşim’in imgelem dünyasını anımsatan bir şiir verimiyle karşılaşılır:

Bu, çağdışı kalmış akşam bestesi
-Durgun suları güldüren nilüferler gibi-
Gün yorgunu ruhlara düşer aksi⁵⁷¹

Eylül sularında hüznün sararmış rengi
Kanatsız sevgilerin anısı havada kuşlar
Ederler delik deşik, ederler yaralı
Gönül penceremize vuran maviliği⁵⁷²

1970-1980 arası şiirinde kentle uyum arayışını zamanla eleştirel bir yaklaşıma yönelten Akengin, 1970’lerin sonuna doğru yaşanan ideolojik kısılcın tesiriyle toplumsal huzuru yitirmişliğin hüznünü öne çıkarır. Kent, huzursuzluğun imgesine dönüştükçe tabiatın bir kaçış, sığınma alanına dönüştüğü görülür.

Oktay; Necip Fazıl ve Nazım Hikmet’in şiirinde kent imgesini ele aldığı yazısında Necip Fazıl’ın şehirle ilişkisinde 1940 sonrası “bir arınma, durulma” söz

⁵⁷¹ Yahya Akengin, “Akşamla Gelen”, **Hisar**, Sayı 104, Ağustos 1972, s. 17.

⁵⁷² Yahya Akengin, “Eylül Sularında”, **Hisar**, Sayı 81, Eylül 1970, s. 10.

konusu olmakla birlikte 1940'lara değin marazi bir ilişki olduğunu vurgular. Buna karşın Nazım Hikmet'te modern kent imgesi "başkaldırıcı/yapıcı"dır.⁵⁷³ Akengin'in şiirinde kent imgesine baktığımızda Nazım Hikmet'ten uzaklığı nispetinde Necip Fazıl'ın tecrübesine yakın durduğunu söylemeliyiz. 1971'de taşındığı Ankara'da intibak süreci beklentinin ötesinde netameli bir hal aldıkça insicamı bozulur. Toplumsal hayata bakışta yadırgayıcı bir tavır belirdikçe kent olumsuz bir imge olarak yerini alır, bunun yanında 1970'lerin kaotik ortamı bu tutumu tetikleyen diğer bir unsur olur ve kentin yaydığı huzursuzluk öte imgesiyle savuşturulmak istenir:

Yamacında koşma söylediğimiz dağları,
Düşman değil, gurbet almış elimizden
Kiminle tutalım, halay'ı barı,
Daracık sokaklar anlamaz halimizden⁵⁷⁴

"Daracık sokak" imgesi; çocukluğu geniş bozkırlarda geçmiş, o coğrafyanın kültüründen beslenmiş, yetişkinliğinde ise kaosun boy verdiği kente mahkûm edilmiş bir öznenin serzenişidir. Bu yüzden Akengin'in bu dönem şiirlerinde dış dünyanın bir bileşeni olarak kent hoşnutsuzluğun, kötümser ruh halinin ve toplumsal yozlaşmanın imgesine dönüşür. Bu bunaltı, sıkışmışlık duygusu onu sokağa/şehre alternatif bir mekân arayışına sevk eder ve çocukluk iklimi şiirini kaplar. Onda köy-kent ikilemi düşünsel anlamda değil fakat duygu boyutunda yaşanır. Toplumsal ve ferdî boyutta asrileşmenin kent yaşamında vücut bulacağını kabul etmekle birlikte kentin değişim hızı karşısında muhafazakâr bir refleksten kendini alamaz.

1980 sonrasının Türkiye koşulları bu refleksin karşılık bulmadığı bir toplumsal hareketliliği vaz eder. 1983 seçimleri sonrası politik ve toplumsal hayattaki akış hızı karşısında Türk şiiri temkinli kalma, içe dönme, durulma ve bireysele yönelme tavrı geliştirir.⁵⁷⁵ 1970 öncesi imgeci şiirin yeniden canlılık kazandığı bu dönemde tabiata yöneliş öne çıkar. Akengin'in 1980 sonrası şiiri Türk şiirindeki bu yönelimle koşuttur. Kozmik âlem, sıra, tabiat ve bireysel izlekleriyle öne çıkan "Ötelerden" kitabında kenti ve değişimi yadsıyan bir duyarlılık görülür. Kıyas ve benzetme düzeyinde oluşturulan imgelem heyecan ve tesirden uzak olsa da "Ötelerden" diğer şiir kitaplarına kıyasla

⁵⁷³ A. Oktay, *Metropol ve İmgelem*, s. 57-109.

⁵⁷⁴ Y. Akengin, "Göç", s. 33.

⁵⁷⁵ Hasan Bülent Kahraman, *Türk Şiiri Modernizm Şiir*, Kapı Yay., (3. Baskı), İstanbul, 2015, s. 433.

görsel imajların bütünlüğe kavuşturulduğu, şiirsel imgelemin iyi örneklerine ulaşıldığı bir şiir kitabı olarak görülebilir:

Gecenin kara saçlarını örmede beyaz eller
Sessizliğin ufkunda uçuşan bir dumanlı rüya
Açmada nice yorumlarla beyaz ince güller⁵⁷⁶

1980 sonrası Akengin’de şiir dışındaki türlerde de eserler vermede belirgin bir eğilim görülür. Nitekim “Ötelerden” kitabından sonraki şiir kitapları; yeni şiir verimlerinin azaldığı, önceki şiirlerden seçkinin çoğunlukta olduğu bir yapı arz eder. 2001’de yayımlanan “Eylül Kuşatması” sonrası ise didaktik anlatım yoğunluğundaki şiirsel söylem imgelem zenginliğinin önüne geçer. Bu itibarla Akengin’in şiirde imgenin bir üst noktaya taşındığı dönem olarak 1980-1990 arasını işaret edebiliriz.

Akengin’in şiirini tematik açıdan ele aldığımız bölümde de görüldüğü üzere şiirsel öznenin yaşantısından toplumsal hayat ve tarihsel geçmişe kadar tüm bileşenler ekseriyetle tabiat imgesi etrafında anlamlandırılır. Tabiat; düş ve gerçekliğin çatışma alanına dönüştükçe hüznün ve neşenin yatağı haline gelir ve şiirsel öznenin tabiata hüznü bakışının yanı başında umut kendisini hissettiren karşı imge olur. “Yaprak”, “eşik” ve “bahar” sözcüklerinin şiirindeki kullanımına baktığımızda yaprak imgesinin “kuru”, “sarı”, “dökülmüş”, “düşmüş”, “solmuş”, “nazlı”, “çürümüş” önadlarıyla şiirsel benin kederli halini yansıttığını görürüz. Eşik ise “Aşılmaz eşikler öyle bir çırpıda/Demlensin hele biraz eylül kapıda”⁵⁷⁷ dizelerinde olduğu gibi hüzünden neşeye geçiş umudunun imgesidir. Hüznü aşma umuduna karşın bahar; şüphe duyulan, şiirsel özne ile arasında daima bir mesafe bulunan bir imgedir: “Barışmadın benimle bahar...”⁵⁷⁸ Bu yüzden arzuladığı neşe iklimini kimi zaman ötelerde arar: “Uçar kalbim ötelerin baharına”⁵⁷⁹ Özellikle kitabına adını veren öte kavramı Akengin’de kozmik âlem, öte dünya, sıra, aşk, mazi ve ölüm duygusunun karşılığıdır:

Avundum cemredir diye saçıma düşen aklar
Ötelerin ipliğinden örülmede hüznün şalı,
Anladım yüreğimi öteler yoklar⁵⁸⁰

Akengin’in şiirinde “saç”, “alın çizgileri” düştüğü gerçeğe geçişin dramatik halini yansıtan imgelerdir. Gerçeği yadsıyıp umudu diri tutmaya çalışsa da kırılan

⁵⁷⁶ Y. Akengin, **Ötelerden**, s. 26.

⁵⁷⁷ Y. Akengin, “**Eylül Kapıda**”, s. 6.

⁵⁷⁸ Y. Akengin, “**Barışmadın Benimle**”, s. 14.

⁵⁷⁹ Y. Akengin, “**Yeniden**”, s. 13.

⁵⁸⁰ Yahya Akengin, “Sürer Gider”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 124, Şubat 1984, s. 34.

saç, kırışan yüz düştü uyanmanın trajik yanını anımsatır. Ancak şiirsel özne hüznünü daima bir umut perdesinin arkasında yaşamak ister. Bu tavır alış temelde arzuladığı şeye ulaşacağı hissiyatından kaynaklanır. Bu gerçekleştiğinde arzu edilenin neşesi onun için daha anlamlı olacaktır. Ancak şiir serüveni bize nihai olarak arzu pınarına ulaştığını göstermez. Bu aşamada umut; şiirsel öznenin beden ve ruh yaşına göre boyut değiştirir. “Öte” imgesi bu düş kırıklıklarının kaçış uzamıdır. Ya öteye gitmeli ya da öteden onu mahzeninden çıkaracak bir muştı, sevgili gelmelidir. Bu nedenle şiirinde ekseriyetle maziye ya da geleceği şimdiye taşıma çabasına girer.

Topluma bakışında da bu tenakuzun etkisi sezilir. Kendi hayal kırıklıklarının da etkisiyle özellikle kent, modern çağ ve pratiklerine yönelik kötümser imgelem çizer:

Unutulmuş diller ailesi,
Rüzgârca... dalca... bozkırca...
Bozulmuş ruhun ili töresi
Şimdi konuştuğum, kahrıca⁵⁸¹

Ferdî ve toplumsal yaşamdaki bu kopma duygusu; ulusal tarih anlatımı söz konusu olduğunda ise yerini epik, coşkulu bir imgeleme bırakır. Bu şiirlerde; şiirsel özne toplumun şimdinin dışında bir zamanda gezinilir. Dolayısıyla şimdinin tenakuzlarından uzak destansı, romantik bir imgelem aralanır. Ruh sözcüğünün iki şiirdeki çağrışım farklılığına baktığımızda “*Büklüm büklüm özlemlerde ezilen ruhumla*”⁵⁸² dizesinde kendi benini, “*Ben ulu bir ülkede coşan ruh*”⁵⁸³ dizesinde ise Çoruh nehrini imlediğini görürüz. 2000 sonrası şiirlerinde millî kültür öğelerine yönelirken, ikinci örnekte olduğu üzere, kolektif bilinci öne çıkardığını, romantik, devinim kazanan bir imgelem yakaladığını söylemeliyiz.

Nesnelerle derin düşler kurulamayacağını belirten Bachelard’a göre derin düşler maddelerle ilişkiyle değil doğayla kurulacak irtibatla mümkündür.⁵⁸⁴ Bachelard’ın tespitiyle Akengin’in doğanın düşselliğindeki şiirsel imgelemi arasında koşutluk olduğunu söylemeliyiz. Akengin için tabiat, hayal dünyasının yansıtıldığı bir uzamdır. Yaşamın gerçekliği ona daima hüznü çağrıştırır, tabiat bu kederli ruhun sızını dindiren yalın bir imgelem sunar. Ancak şiiri derin düşlere yönelse de hakikatin verdiği

⁵⁸¹ Y. Akengin, “**Zaman Çıkmazı**”, s. 21.

⁵⁸² Y. Akengin, **İstesem**, s. 20.

⁵⁸³ Y. Akengin, **İstesem**, s. 15.

⁵⁸⁴ G. Bachelard, **Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme**, s. 31.

huzursuzluk onu uykusundan eder. Saf geçmişinin imgesi tabiata döndüğü nispette mutlu ve fakat ondan uzaklaştığı ölçüde huzursuzdur.

5.1.4. Üslup

Şairin dili kendine özgü kullanarak ulaştığı üslup; dönemin dil ve estetik kaygıları, sosyal ve siyasal hareketliliğinden etkilense de nihai olarak rengini şairinden alır. Bu noktada mizaç, sanat ve hayat görüşü şairin üslubunun önemli bir belirleyeni haline gelir. Akengin'in şiire yöneldiği 1960'lar tasfiyeciler ve Öz Türkçecilerin etkisinde yeni dil ve söylemin öne çıktığı bir dönemdir:

Öğrenciliğimde ve öğretmenliğimin ilk yıllarında Türkiye çapında bilinen ve sözü edilen üç dergi vardı. Her üç dergiyi de takip ediyordum. Birisi, ilgili kurumun yayın organı olarak biraz da yarı resmî bir hüviyet görüntüsüyle yaygındı. Diğeri, geçmiş yıllarda ünlü şair ve yazarları kadrosunda bulundurmakla tanınan, fakat o yıllarda daha çok “yayınları” ile ön plana geçen bir dergiydi. Sözü ettiğim bu dergilerden birincisine girmek için bir “dil gümrüğü” ödemek şarttı. Gümrüğe verilen kelimelerden sonra elde kalanlarla da şiir yazmak zordu. İkincisi, yani “yayınları” dergide ise hem bu “dil gümrüğü” tarifi geçerli oluyordu, hem de 1961 sonrasının fikir ve ideoloji ithalciliği ön plana çıkıyordu⁵⁸⁵

Akengin'in Varlık ve Türk Dili dergilerini kastederek yönelttiği bu eleştiriler dönemin politik, poetik ikliminde onu Hisar'la yakınlaştıran önemli nedenlerdendir. Cumhuriyetin başlangıcında modern ve millî kimlik inşasının dayanağı olan “dilde reform hareketi” özellikle 1960'larda ideolojik bir sorun haline dönüşür.⁵⁸⁶ Yaşayan Türkçeden ve gelenekle irtibatlı modern şiirden yana olan Hisar topluluğu şiirin dil, söylem ve içeriğindeki kimi değişimleri ideolojik tavır ve yozlaşma temayülü addeder ve konjonktürün de etkisiyle bu tür eğilimlere cephe alır. Nitekim dilin; şairi sınırlaması, ideolojik bir tavrın aletine dönüşmesi taraftarı olmayan Akengin, 1982'de Türk Edebiyatı dergisine verdiği mülakatta 1980 öncesinde dilin kimi odaklarca politik ve ideolojik sürtüşmelerin aparatına dönüşmesini eleştirir. Ona göre “uydurma

⁵⁸⁵ H. Özbay, “Yahya Akengin'in Görüşleri: Şiirde Kolay Bir Tavrı Benimseyemedim”, s. 46.

⁵⁸⁶ Yasemin Özcan Gönülal, “Dil-Toplum İlişkisi Açısından Türkiye'de 1940 Sonrası Dil Tartışmaları Üzerine Bir Değerlendirme”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 6/1, Winter 2011, s. 1155-66.

ve moda kelime” özentisi ile “yeni dil-eski dil” kompleksini ortadan kaldıracak bir inisiyatif alınmalıdır.⁵⁸⁷

1982 Anayasası ile birlikte TDK’nin özerkliğinin kaldırılması, politikadaki liberal adımlarla konjonktür değişimiyle dil tartışmalarında ideolojik zeminden büyük ölçüde uzaklaşıldığı görülür.

Akengin’in politik ve ideolojik söylemden kaçınan, ferdi duyguları merkeze alan şiirine baktığımızda geleneğin söylemiyle koştur, aruz ve hecenin ahengini barındıran, sentezci bir anlayışla karşılaşıyoruz. Şiirlerinin çoğunu serbest nazımla yazmakla birlikte dize sonu ses uyumu hassasiyetini öne çıkaran Akengin; vezin ve uyak başlıklarında da değinildiği üzere şiirinin anlam ve ritmini dize sonunun belirleyiciliğine emanet eder. Ses ve sözcük yinelenmeleri bu anlamda dize sonlarına oldukça bağımlı kılınır.

Gelenekten yararlanmak yerine onu özümsemekten yana olan Akengin; geleneğin; varlığını şimdide sürdürdüğü, yaşamın bu ruhtan beslenerek yoluna devam ettiği düşüncesindedir. Bu anlamda geleneğin içinden gelen bir ses hüviyetindeki şiirinde; denenmiş, sınanmış ve bugüne taşınmış bir dil ve üslubu yeğler. Böylece bugünün dili gelenekten beslenerek “çağdaş bir terkibe”⁵⁸⁸ ulaştırmak ister.

Akengin geleneği içerdigi muhteva bağlamında değerli bulduğu için “gelenek tabusuna” sığınmaktan da yana değildir. Şiiri bu anlamda dönemin kazanımlarından istifade etmeyi de içerir. Divan, halk ve modern şiir biçimlerinden izler taşıyan şiirinin biçimi de benzer bir kuşatıcılık taşır. Şiiri klasik şiirin dize kurulumunun ortaya çıkardığı ritmi anıştıran bir dizge anlayışını bünyesinde taşır.

Sözcüklerin dize sonuna göre yapılandırıldığı; isim, fiil ve niteleyici sözcüklerin dizenin sonuna göre bir dizilime kavuştuğu şiirinde şairane üslup öne çıkar. Yaşayan dilin şiire taşındığı ama zaman zaman sanatlı bir söyleyişin etkisinin yayıldığı bu şiir hüner ile duygunun katışıklığında ilerler. Bununla birlikte şiirin tematik iklimi üslubun da belirleyicisidir. Şiirinde lirik ya da epik söyleyişi öne çıkaran ise izlektir. Özellikle lirik benin iç dünyasının şiirleştirildiği metinlerde söylem ve imgelem belirsizlik ihtiva eder. Şiir evreninin dış dünyaya açıldığı sosyal içerikli metinlerde ise daha sade, devingen bir söyleyiş hâkimdir. Bu yüzden şiirsel öznenin iç

⁵⁸⁷ Yahya Akengin, “Dil Akademisi Anketi”, (Haz. İsa Kocakaplan), **Türk Edebiyatı**, Sayı 108, Ekim 1982, s. 57.

⁵⁸⁸ Yahya Akengin, “Gençlik ve Şiir”, **Millî Eğitim**, Sayı 71, Ocak-Şubat-Mart 1987, s. 40.

dünyası şiirleştğinde Haşim'in söyleyişi; millî kültür öğeleri ve mazi söz konusu edildiğinde ise Yahya Kemal'in edası ile karşılaşmak mümkündür.

5.1.4.1. Yinelemeler

5.1.4.1.1. Sesbirimsel Yinelemeler

Şiirde anlam ve çağrışım zenginliği yakalamak, ritmik uyum ve estetik haz oluşturmak için yinelemelere başvurmak öteden beri şiirin vazgeçilmez bir uğrağı olmuştur. Geleneğin ritim unsurlarından etkilendiğı gözlenen Akengin'in şiirinde sesbirimsel yinelemeler önemli yer tutar:

Sen beni ya anlamadın ya da sevmedin
Karakedileri gördün de dolaşırken aramızda
Öfkelenmedin, isyan etmedin, çekil demedin
Aldanmış görünüp, aldattın biraz da

Ama artık git
 Sevgiyse de nefretse de yeter
 Suçlu ya sen ya ben ya da kader
Arayıp ta bulsak ne çıkar
Çekildi aramıza bir aşılmaz set...
 Uzaklara alınmış bir bilet gibi
 Dilersen dişlerinle yırt
 Bir zamanlar bana aralanan o kalbi⁵⁸⁹

Yukarıdaki şiirde de görüldüğü üzere bentlerdeki dize sonu ses benzerlikleri dizelerdeki sesbirimsel yoğunluğu da belirler niteliktedir. İlk bentteki “d” konsonantının yoğunluğu göze çarpmakla birlikte birinci ve üçüncü dizelerinde “-me-di-n” rediflerindeki “m”, “e”, “d”, “i”, ve “n” seslerinin ilgili dizelere egemen ses ögesi olduğu görülür. Aynı bendin ikinci ve dördüncü dizelerinde “d” ve “a” seslerinin bendin diğer dizelerinde de yoğun olarak yer aldığını görürüz. İkinci bentte ise “a” vokali ile birlikte dize sonundaki “t” ve “r” konsonantlarının yoğunluğu göze çarpar. Aynı şiirin bentlerindeki bu çeşitlilik imgelemin bentten bende değişiklik arz ettiği poetik tutumun neticesidir. Şiirini hikâyeye yaslamaktan mümkün olduğunca kaçınan

⁵⁸⁹ Y. Akengin, **İstesene**, s. 45.

ve parçalardan mürekkep bir bütün oluşturma çabasında olan Akengin, şiirin geneline hâkim bir ses arayışından ziyade bentlerde ve hatta bentteki dizeler arasında ritmik bir ses düzeni kurar. Redif ve uyağın; dizenin ses, anlam ünitesinin oluşturulmasında önemli bir belirleyen haline geldiği şiirlerinde ritmik akış dizenin sonunu hedefler. Bu noktada Akengin şiirinin gelenekle bağlantısını hesaba katmalıyız. Dize anlayışının bir anlam ve ses ünitesi olarak hâkimiyetini kurduğu divan ve halk şiiri geleneğinden beslendiği açıktır. Çoğu şiirini serbest nazımda yazmakla birlikte şiirinin üslubu geleneğin kozasını örmeye yatkındır. Şiiri vezin kaydına bağlı olmamakla birlikte dize ve sonlarındaki sesbirimsel uyum onu geleneğin sesini modern araçlarla aramaya itmiştir.

Gelmiş dayanmış yine kapıma sonbahar
Gönlümde, gençliğimin yenik serüvenleri
Aman duman olmuş düş kurulan ufuklar
Hep bu mevsimlere terketti, sevgililer sevenleri⁵⁹⁰

Dört dizeli bentlerden müteşekkil serbest ölçüyle yazılmış *Duyuşlar Mevsiminde* şiirinden alınan yukarıdaki dörtlükte de görüldüğü üzere birinci ve üçüncü dizelerde uyağın etkisiyle kalın ünlülerin, iki ve üçüncü dizelerde yine redif ve uyağa bağlı olarak ince ünlülerin egemenliği görülür.

Işıkları yansın çay meclisinin,
Süzülsün ince belli mahcup gelin
Kan rengi denmesin, ürkütülmesin,
Kınalı rengidir özlü bir sesin⁵⁹¹

11’li hece ölçüsü ve aaaa kafîye örgüsüyle yazılan *Çay Esintileri* şiirinden alınan yukarıdaki dörtlükte görüldüğü üzere dize sonlarında yinelenen “in” sesbirimine bağlı olarak dörtlüğün ince vokaller ve “n” konsonantı hâkimiyetinde bir akustik bütüne kavuştuğu görülür.

Akengin’in şiirinde en sık kullandığı ses birimlerine baktığımızda ise konsonantlarda ilk üç sırayı “r”, “n” ve “l”; vokallerde ise “a”, “e” ve “i” sesleri alır.⁵⁹² Konsonantlarda yumuşak seslerin yoğunluğu Akengin’in şiirinin ses-anlam ilişkisini destekler niteliktedir. Bu tablo şiirsel öznenin dış gerçeklikten kendisini soyutlama eğilimiyle koşuttur. Kendisini uzakta konumlandırma gayreti içindeki şiirsel özne,

⁵⁹⁰ Yahya Akengin, “Duyuşlar Mevsiminde”, *Hisar*, Sayı 96, Aralık 1971, s. 19.

⁵⁹¹ Yahya Akengin, “Çay Esintileri”, *Türk Edebiyatı*, Sayı 360, Ekim 2003, s. 13.

⁵⁹² Akengin’in 31 Mayıs 2021’e kadar yazdığı 212 şiiri -başlıklarıyla birlikte- esas alınarak bu veriye ulaşılmıştır.

kendi mazisine ya da toplumsal hafızaya akar. Bu mazi şiirsel özneye keder, hüznü vermesi yanında hüzünden neşe devşirme olanakları da sağlar. Mazi son durakta şiirsel öznenin kendi dünyasında dinginlik bulduğu bir alandır. Dolayısıyla Akengin'in şiirini yumuşak seslerin egemenliğinde kurması izleğin lirik atmosferiyle de uyumludur.

5.1.4.1.2. Biçimbirimsel Yinelemeler

Biçimbirimsel yinelemeler klasik sözbilimden bugüne en çok yinelenen öğelerdir. Türkçe, söz dizim kurallarındaki esnekliği sayesinde şiire biçimbirimsel yinelemeler bakımından geniş olanaklar sunar.⁵⁹³ Şiirde söz, söz öbeklerinin ya da dizenin yinelenmesi; ritmi artırdığı, ses imgesini pekiştirdiği gibi kavram ve önermeyi de daha kalıcı hale getirir.⁵⁹⁴

5.1.4.1.2.1. Ön yineleme

Bir dizenin başındaki sözcük ya da sözcük öbeklerinin sonraki dizede tekrar edilmesiyle elde edilen ön yinelemeler şiirin ses ve anlam katmanlarını güçlendiren bir etkiye sahiptir. Akengin, fazla istekli olmamakla birlikte ön yinelemelere yer verdiği şiirlerde yinelenen sözcükler yoluyla metnin bütününe yayılan bir imgelem arayışındadır. Şiirindeki ön yinelemelere baktığımızda isim ve fiil yinelemeleriyle karşılaşmak mümkünse de onlarla münasebet halinde olan ve bu yolla anlam kazanan edat, sıfat, zarf ve bağlaçların daha fazla öne çıktığını söylemeliyiz. Dolayısıyla ön yinelemelerde eğilim varlık ya da eylemle bir anlam kazanan sözcüklerin kullanımında yoğunlaşılır:

Dost mektuplarında dizi dizi çağrışımlar
Kimi gelinlik haberini yazıyor senin
Kimi hâtura rüzgârlarına kuru yaprak savuruyor
 Çoğu kader deyip susturmuş sesini
 Tek kanatlı sevda kuşunun⁵⁹⁵

⁵⁹³ Ünsal Özünlül, **Edebiyatta Dil Kullanımları**, Multilingual Yay., İstanbul, 2001, s. 117.

⁵⁹⁴ Doğan Aksan, **Şiir Dili ve Türk Şiiri Dili: Dilbilim Açısından Bakış**, Bilgi Yayınevi, (2. Baskı), Ankara, 2016, s. 215.

⁵⁹⁵ Y. Akengin, **İstesene**, s. 37.

Ömrün ülkesinde kuşlar tedirgin
 Gel de soralım bulutlardan ey can
Hangi sularla yüzer gemileri sevgilerin
Hangi yağmurla çiçeklenir viran dağlar⁵⁹⁶

İki farklı şiirden alınan yukarıdaki örneklerde görüldüğü üzere ilk bentteki “kimi” belgisiz zamir ve ikinci bentteki “hangi” soru sıfatıyla yapılan ön yinelemelerle şiirsel öznenin belirsizlik yükü altında bocalayışı derinleştirilir. Akengin’in ilk dönem şiirleri -özellikle “İstesem” (1969) ve “Akşamla Gelen” (1973) kitapları- aşk hikâyesinin hazin sonu karşısında bocalayan şiirsel öznenin hayıflanmalarını odağa alır. Bu izlek sonraki kitaplarında kısmen durulmakla birlikte şiirin ana omurgasını teşkil eder. Ötelerden (1986) kitabında yer alan *Ey Can* şiirinden alıntıladığımız yukarıdaki bentte Akengin’in ilk dönem şiirlerinde baskın olan aşk hüsrana bağlı belirsizlik ve boşluk duygusunun tabiat imgesi etrafında “hangi” ön yinelemesiyle güçlendirildiği görülür. Aşk izleği hüsrandan arayışa ve nihayet hatıraya dönüşürken ön yinelemeler bu süreci tahkim eder.

5.1.4.1.2.2. Art yineleme

Art yineleme, bir dizenin sonundaki sözcük ya da sözcük öbeğinin sonraki dizenin sonunda tekrar edilmesiyle sağlanır. Akengin’in şiirinde art yinelemeler uyak ve redif egemenliğinde nispeten bazı sözcük ve sözcük gruplarının yinelenmelerine imkân tanıyan bir yapı arz eder. Dize sonlarındaki sözcüklerin ek ya da sesleriyle şiirde ses ahengini yakalamaya çalışan Akengin, kimi zaman sözcük tekrarlarına da başvurur. Şiirindeki çapraz uyak yoğunluğu art yinelemelerde de şairi çaprazlama bir yinelemeye iter:

Mavi bir sevdıyla tutuşmuş iki yakan,
 Hasretli şarkıları da güzel **İstanbul**..
 Karlı dağlar aşıp sana geldiğim zaman,
 Boğaz Köprüsü’nde kederim al **İstanbul**⁵⁹⁷

Vurgunun “İstanbul” sözcüğü üzerinde yoğunlaştığı bentte ses ve anlam art yinelemenin imgeleminde nihayete kavuşur. Ancak şiirin diğer bentlerinde “İstanbul”

⁵⁹⁶ Y. Akengin, *Ötelerden*, s. 38.

⁵⁹⁷ Y. Akengin, “*Sana Gelirsem İstanbul*”, s. 26.

art yinelemesine başvurulmadığını görürüz. Akengin'in şiirlerinde bentle sınırlı, kimi zaman bentten bende değişebilen art yinelemeler; metnin bütününe hâkim bir ses ve manayı yakalama imkânı vermez. Bununla birlikte bentle sınırlı art yinelemeler diğer biçimbirimsel yinelemelerden farklı olarak uyak, redif işlevi de görür.

5.1.4.1.2.3. Kıvrımlı yineleme

Dize sonundaki sözcük ya da sözcük öbeğinin bir sonraki dizenin başında tekrarlanmasıyla elde edilen kıvrımlı yinelemeler Akengin'in şiirinde ses ve manayı güçlendirici bir araç olarak öne çıkar. Ardışık dizeler arasındaki bağı da güçlendiren bu yinelemelerde sözcüğün tekrarıyla oluşan imaj sayesinde çağrışım zenginliğine ulaşılır.

Yelesi rüzgârlarda bir deli tay
Koşarken uçurumlara doğru
Düşer kendi karanlığına **zaman**
Zamanın terkisinde insan⁵⁹⁸

Ezildikçe ezilir, sıkılı avuçlarında **zaman**
Zaman ki Aslı'dan hayırsız,
İntikam ateşinden yakıcı⁵⁹⁹

Cumbalarımın süzüyorum **zamanı**
Zamanın bana aldıracağı yok⁶⁰⁰

Akengin, aşağıda yer verdiğimiz *Geceler ve Şehirler* şiirinde ise kıvrımlı yinelemeyi bir bentle sınırlanmayarak metnin bütününe hâkim bir yapı olarak kurar. Her iki dize bir, farklı sözcüklerle yapılan bu yinelemelerle ses ve anlam çeşitliliği oluşturur. Yinelenen sözcüklerden isimlerin farklı eklerle, fiillerin ise aynen tekrar edildiği görülür:

Yıldızlardan bir şehir kurdum **geceye**
Gecenin kalbi **aydınlık**
Aydınlığın şavkı vurmuş **kayalara**,
Kayalar, dağlara gerdanlık...

⁵⁹⁸ Y. Akengin, “**Zaman Şiiri**”, s. 19.

⁵⁹⁹ Y. Akengin, “**Gönül Köşesi**”, s. 40.

⁶⁰⁰ Y. Akengin, “**Yaşlı Sokak**”, s. 49.

Sustukça doluyor bütün diller tek **heceye**,
Hecenin adı sessizce bir **âh**...
Ahlar süzülüyor her dem **kayıplara**,
Kayıplar yurdunu bilen, bir Allah.

Gün batınca yeryüzü şehirleri **imrenir**,
İmrenir ve göz kırpar o **beldeye**,
O beldede fısıltılar **söyleşir**,
Söyleşir ötelerde nice mahrem türküler...

Ertelenmiş, ince bir yağmur **düşer**,
Düşer damlası, yüzlerde derin **çizgilere**,
Çizgilerden doğar sırdaş **yazılar**
Yazılar, uzam verse sırtına **göklerin**,
Gökler, bağrımıza rahmet gibi sızar.

İner buluttan, ulu sürgünlerden **yere**,
Yerdedir, terk ettiği kalpler **huzurun**
Huzur, okşayan bir mavi **rüzgâr**,
Rüzgâr, ne Koltuk istiyor ne **köşk**,
Köşkler, saraylar bile kinlere **dar**.

Dar vakitlere sıkışmasın **ömür**,
Ömür ki, iki dünyanın buluştuğu **ırmak**
Irmaklar çağlarken insan hep **susuz**,
Sularına dargın bakıyor kaynak...

Yıldızlar şehrinin ardında, **bakışı** yârin,
Bakışında sakın limanlara **özlem** var.
Özlem, yamaçlarda çoban **ateşleri** yakar.
Ateşinden kırık dökük **gönüllerin**,
Gönlüme dokunan bir hâl var⁶⁰¹

⁶⁰¹ Y. Akengin, **Eylül Kuşatması**, s. 40-1.

5.1.4.1.2.4. İkiz yineleme

Sözcük ya da sözcük öbeklerinin aynı dizide tekrarlanmasıyla elde edilen ikiz yinelemeler Akengin'in şiirinde ağırlıklı olarak isim ve fiillerden oluşturulur. Bununla birlikte belirsizlik vurgulanmak istendiğinde sıfat, zamir ve zarfların öne çıktığını görürüz. Yinelenen sözcük ve sözcük öbeklerinin ilişkide oldukları diğer sözcükler arasında ise bağdaşıklık göze çarpar:

Bir emrah türküsü var Kopdağı'nda
Nineler **söylemiş**, analar **söylemiş**, gelinler **söyler**⁶⁰²

Kimler söyledi, **kimler** unuttu bilinmez
Her şey gitmiş o kalmıştı kubbemizde
Getirdiği gözyaşına kıyılıp da silinmez⁶⁰³

Ben de o yollara gönlümü,
Uğurlamışım günahlarla tanışmadan
Bazan rengini **bazan** kokusunu,
Unuttuğumuz bir güldür şimdi Hicret⁶⁰⁴

Duru ırmak, **duru** deniz yansıması,
Dalgın çehresinde bir minyatürün...
Bir göç kervanı bu güzele doğru
Hasreti gönlüme almasam olmaz⁶⁰⁵

Sarı **yıldız** mavi **yıldız** koca **yıldız**
Çoban mıydı Ülker miydi adın
Neyedir direnişin böyle yalnız⁶⁰⁶

Yukarıda farklı sözcük türleriyle yapılmış yineleme örneklerinde de görüldüğü üzere yinelenen sözcüklerin birinci ile ikincisinin bağıntı kurduğu diğer sözcüklerin türü, işlevi ve aldığı ekler aynıdır. “**Söylemiş**” fiili her yinelemede “nineler”, “analar”, “gelinler” çoğul özneleriyle; “**bazan**” yinelemesi aynı tür ekleri almış olan “kokusunu” ve “rengini” isimleriyle; “**kimler**” soru zamiri yinelenirken aynı kip ve kişi ekini almış fiillerle; “**duru**” sıfatı yinelenirken “ırmak” ve “deniz” isimleriyle; “**yıldız**” yinelemesi “sarı”, “mavi” ve “koca” sıfatlarıyla desteklenir.

⁶⁰² Y. Akengin, “**Daha Kimselere Anlatmadım**”, s. 5.

⁶⁰³ Y. Akengin, **Çağ Sürgünü**, s. 36.

⁶⁰⁴ Yahya Akengin, “Hicret Duyguları”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 94, Ağustos 1981, s. 4.

⁶⁰⁵ Y. Akengin, **Saatler ve Çehreler**, s.8.

⁶⁰⁶ Y. Akengin, **Ötelerden**, s. 35.

5.1.4.1.2.5. İkilemeler

Aynı türde iki sözcüğün art arda getirilmesiyle elde edilen ikilemeler; metni kuvvetlendirme, ona çokluk ve devamlılık anlamı katma işlevlerine sahiptir.⁶⁰⁷ Akengin şiirinde ikilemelerin yer edinişine baktığımızda ekseriyetle sözcüklerin aynen tekrar edilmesi yoluyla ses ve anlam derinliğinin arandığı görürüz. İkilemelerde sıfat görevinde örneklere rastlamakla birlikte çoğu kez fiil ve zarfları niteleyen ikilemeler tercih edilerek eylemin çağrışımı kuvvetlendirilmeye çalışılır:

Bulut bulut oluyor özlemler içimde
 Ve pişmanlık sağnakları başlıyor
 Ben yine sırlıklam, buğulu camlar önünde⁶⁰⁸

Sitep türküsüne konmuş yüreğim,
 Çağırdıkça **yokuş yokuş** gideceğim.⁶⁰⁹

Başında serhat hikâyeleri **duman duman**,
 Destanlardır, Kars'a hal hatır soran⁶¹⁰

Esiyor gönlüme **serin serin**,
 Barbaros'tan ses getiren rüzgâr⁶¹¹

Avuçlayıp rum ateşlerini **bir bir**
 Güneş diye burca dikilir⁶¹²

Safa geldin ey aşk, **salma salma** gezin,
 Yüz sürsün ayağına Mecnun'un elçileri⁶¹³

Akengin; aşk, bireysel ve toplumsal geçmiş ile tabiat izleklerinde ikilemelerden daha fazla yararlanır. Özellikle toplumsal ve tarihi mirası konu ettiği metinlerde fiillerle devinim kazanan şiiri; ikilemelerin ses, anlam ve çağrışıma katkısı sayesinde dinamizme ulaşır.

⁶⁰⁷ Muharrem Ergin, **Türk Dil Bilgisi**, Bayrak Basım/Yayın/Tanıtım, İstanbul, 2004, s. 377.

⁶⁰⁸ Y. Akengin, "**Buğulu Camlar Önünde**", s. 27.

⁶⁰⁹ Y. Akengin, "**Temmuz Dağlarına Yağmur Bekliyorum**", s. 7.

⁶¹⁰ Y. Akengin, **Kırk Yıldan Şiirler**, s. 275.

⁶¹¹ Y. Akengin, "**Benim Devletim**", s. 28.

⁶¹² Y. Akengin, **Ötelerden**, s. 49.

⁶¹³ Yahya Akengin, "Mecnun'un Elçileri", **Türk Edebiyatı**, Sayı 355, Mayıs 2003, s. 43.

5.2. ROMANLARINDA YAPI

5.2.1. Kişiler

5.2.1.1. Anneler

Akengin'in romanlarının taşradan şehre uzanan macerası farklı anne tipleriyle karşılaşmamıza olanak verir. Kısıtlı imkânlarla, türlü olanaksızlıklara rağmen çocukları için çaba sarf eden Anadolu kadını imajı yanında kendince hırsları olan ve bu nedenle aile saadetine engel teşkil eden annelerle de karşılaşılır. Dolayısıyla olumlu anne imajı yanında eleştirel bir yaklaşımla ele alınan anneler de romanda yerini bulur. Bununla birlikte üvey ya da maddi hırs ve heveslerinin esiri annelerin geçmişi ve şimdisi derinleştirilirken fedakâr anne imajında bir yoğunlaşmaya gidilmediği görülür. Söylem ve kararları ile öne çıkan, vakaların seyrini değiştiren anne tipleri ise çoğunlukla olumsuz tiplerdir. Bu karakterlerin geçmişlerine gidilerek sorunlu söz ve davranışlarının, yetiştirilme biçiminden kaynaklandığına işaret edilir.

Romanlarda çoğunlukla taşrada yaşayan ya da taşradan şehre göç etmiş insanların konu edilmesi, erkeğin baskın olduğu bir aile yapısıyla karşılaşmamıza ve anne tiplerinin anlatıda geri planda kalmasına neden olur. Aile içi kararlarda son sözü söyleme hakkından mahrum olan annelerin vakaların seyrini değiştirici bir etkiden uzak oluşları anlatıda öne çıkmalarına imkân vermez. Anlatılarda annenin; ailenin savrukluğunu toparlayıcı vasfı yer yer kendisini göstermekle birlikte Akengin'in bu patikayı genişletmeyi tercih etmediği görülür. Bu tip anneler, eşlerinin çizdiği hududun imkânları ölçüsünde ailenin iş ve işleyişine destek olmakta, geleneksel yapının kabulleriyle uyumlu bir yaşam sürmektedir. Bu aynı zamanda eşleriyle uyumlu bir yuva kurmalarının da anahtarı olmakta, buna karşın sınırları aşan ve eşleriyle sorun yaşayan kadınlar aynı zamanda çocuklarıyla çatışma içine düşmektedir.

“Özlem Yokuşları”nda Mustafa'nın annesi, oğlunu okula göndermek istemeyen kocasını ikna edecek güçten yoksundur. Ailede söz sahibi babadır, annenin aile reisinin kararını değiştirecek bir gücü olmadığı gibi eşinin aksine hareket etmekten de çekinmektedir. Çocukların gelecek planında doğrudan söz sahibi konumunda olan babanın yanında anne, nizama uyan bir figürdür.

“Dönüş Acıları”nda Şahin'in annesi, oğlunun okutulmasına dair eşinin vasiyetini yerine getirmek uğruna evinin yanındaki arsayı satacaktır. Arkadaşlarının

babalarının çocuklarını okula gönderme konusundaki karasızlıklarına karşın Şahin'in annesi fedakârane ve cesur adımlar atar. Ancak ailenin yazgısı kızları Nermin'in kaçırılışıyla değişecektir. Ablasının kaçırılmasına öfkelenen Şahin'i sakinleştirmek için söylediği yalan, oğlunun hapse düşmesine neden olunca üzüntüden hastalanacak ve yaşamını yitirecektir.

Babası Almanya'da işçi olan Tayfur ise üvey annesi Şaziye'nin baskısından bunalan ve çareyi okul arkadaşlarının evinde kalmakta bulan bir gençtir. Şaziye'nin amacı üvey oğlu Tayfur'u babasının yanına göndermek ve Almanya'dan gelecek parayı kendi çocuklarıyla tüketmektir. Bu yolda yaptığı planlar boşa çıksa da Tayfur, babasının isteğini kırmayarak Almanya'ya gider. Kocasının ve üvey evladının denetiminden âzâde olan Şaziye, Almanya'dan gönderilen paraları harcamakla meşguldür. Bu savruluk liseyi okuyan oğlu Hasan'ın sokak eylemlerine karışmasına, kızının söz dinlemez hâle gelmesine neden olur. Üvey oğluna yaptıklarından ötürü bu sıkıntılarla boğuştuğuna inanan Şaziye, Tayfur'un affetmesiyle her şeyin eskiye döneceği inancındadır: "Tayfur oğlum, sana ettiklerim ayağıma dolaştı. İftira etmişim, kötülük etmişim sana. Horlamışım seni... Ne olur bağışla beni. Bağışla ki kurtula Hasan... Kendim ettim, iyi bilirim ki, kendim ettim... Senin ahındır beni tutan..." (s. 262).

"Yaralı Dağlar"da annesi gibi para biriktirerek itibar kazanacağını düşünen Bahriye, mutlu bir evliliği eşler arasındaki sevgi bağında değil, zengin bir kocanın cüzdanında görür. Damat adaylarında aradığı değişmez ölçüt paradır. Kızı Suzan'ın, nişanlısı Oktay'dan ayrıldıktan sonra Sinan'la yakınlaşmasını onaylamasında evliliğe para zaviyesinden bakması yatar: "Kızım ben sizin iyiliğiniz için çırpınıyorum. Ama bak işi baştan sağlama alalım. Madem öyle; seni şöyle baştan aşağı altınlarla, pırlantalarla donatsın. Bunu sıkı turalım oldu mu?" (s. 84).

Bahriye'nin bazı sözcükleri yanlış telaffuz edişi olumsuz davranış kalıplarını destekler. "Vükela", "gıraliçe", "gazata", "sürpiriz" telaffuzu onu komikleştirdiği ölçüde menfi tavırlarını cehaletiyle uyumlu hale getirir. Dünyaya para zaviyesinden bakmakla yetinmez kızlarına da bu anlayışta bir yaşam kurmak ister. Mutlu bir evliliği tarafların uyumunda ya da duygu birlikteliğinde değil zenginlikte görür ve kızını bu yönde bir evlilik yapmaya zorlar.

“Oğuz Dede”de Fatma, eşi Almanya’da çalıştığı için üç çocuğu Refika, Mahmut ve Elif’in sorumluluğu altında bocalayan bir annedir. Eşinin izinlerde şımarttığı oğlunu denetim altına almanın çabası içindedir. Baba, kendi yokluğunu evin tek erkek çocuğu Mahmut’la doldurma hissinin tazyiki altında mantıklı hareket edemezken anne, bu noktada sağduyunun sesidir. Baba, evde Mahmut’un egemenlik alanını genişlettikçe anne, oğlunun kontrolden çıkacağına farkındadır. Nitekim babası Almanya’ya gittiğinde Mahmut; kendisini evin reisi gibi görüp okulu asmış, arkadaşlarıyla kasabanın ücra kahvesinde kumar oynamaya başlamıştır. Annesinin tatlı sert uyarılarına rağmen babasından güç alan Mahmut, evdekilere karşı gittikçe hırçınlaşır. Oğlunu dizginleyemeyeceğini gören anne evliliğinin ilk yıllarında eşiyle yaşadığı sıkıntıların atlatılmasında destek çıkan Oğuz Dede’den yardım istemek durumunda kalır. Fatma; tehlikeyi sezişi, çocuklarının üzerine titreyişi, sorun çözme iradesiyle kasabadaki diğer ebeveynlerden de farklıdır. Kumar olayını ilk öğrenen ve çözümü kovalayan odur. Eşinin yokluğu; sorumluluk hissini artırdığı gibi olaylara duygu ve akıl süzgeciyle yaklaşacak hayat tecrübesi de kazandırmıştır.

“Sarkaç”ta Safinaz, maddi sorunlar söz konusu olduğunda çocukları Süheyla ve Doğan’la ilişkisini ikinci plana itecek derecede paraya karşı zaafı olan bir annedir. Bahçeli evi oğlunun borçları için müteahhide vermek zorunda kalmış gibi görünse de kendi payına düşecek para ve dairenin hesaplarını yapmaktan geri durmaz. Mülk edinme, altın ve para biriktirme ihtirası hastalık düzeyindedir. İşleri kötü giden oğlunun kendi parasına göz dikmesinin önüne geçmek için onunla görüşmemeyi dahi göze alır. Bu mesafeli ilişkiyi birikiminin güvencesi sayarken siyasi darbe ihtimalinin konuşulduğu günlerde parasına güvenli bir liman arar. Olası bir darbeye bankadaki parasına el konulacağı korkusuyla birikimini yurtdışına aktarmak için kızı Süheyla’dan yardım ister. Oysa eşiyle sorunlar yaşadığı için evliliği ayrılma noktasına gelen, yardıma ve özellikle anne desteğine ihtiyaç duyan kızı Süheyla’dır. Ancak çocuklarının yaşadığı sorunlara destek çıkmayan annede daire kiralarnı toplamak ve biriktirdiği paraları korumak endişesi başattır.

Mutsuz bir evlilik yaptığını sonradan gören Süheyla ise küçük çocukları Nedim ve Birgül’den güç alarak yaşama tutunan bir annedir. Eşi Vedat’ın ilgisizliği, aldatmaları nedeniyle evliliği bitirme noktasına geldiğinde çocuklarının varlığı ona bir sığınak, dayanak olur. Çocukları olmadığı takdirde ise sorumluluk duygusundan âzâde

bir yaşama akacağı düşüncesindedir: “Ten tutkularına teslim olmamak için bazı güvencelerim var. Bunların başında da çocuklarımın varlığı geliyor.” (s. 96). Eşinin evlilikteki umursamaz tavrını gördüğünde ilgi ve zamanını çocuğuna sarf ederek “orta yaşın ayartıcı salvolarıyla” baş etmeye çalışır. Türkiye’ye dönme kararında eşiyle yaşadığı sıkıntılar yanında kültürlerinden uzak kaldığı ölçüde yabancılaşacağını düşündüğü çocuklarının kendi geleneklerinden habersiz büyüyeceği korkusu da etkilidir. Onun bocalayışında, zihin dünyasındaki ikircikliğinde ayağını sabit tuttuğu nokta çocuklarının geleceğidir. Onlardan aldığı güçle kötü evliliğin bunalımlarını atlatmaya çalışır ve çocuklarını yetiştirmek ülküsü içinde hayatına anlam katar.

Belçika Televizyonu Türkçe Yayınlar Servisi’nde çalışan Sonya ise bir Türk’le evliliği kayınpederi yüzünden ayrılıkla sonuçlandığı için göremediği oğlu Orhan’ın özlemi içindedir. Özgür bir yaşamı önceleyen hayat anlayışına karşın Sonya’da annelik duygusu baskın bir güdü olarak varlığını korur. Bu bakımdan Sonya ile Süheyla annelik duygusunu yoğun yaşayışlarıyla Safinaz’dan ayrılırlar. Buna karşın farklı kültür, yaşam ve hayat görüşüne sahip olsalar da Sonya ve Süheyla ortak bir duyguda birleşir: annelik.

“Aşka Verilmiş Muhtıra”da eşinin görevi nedeniyle yıllarca taşrada yaşamış olan Halime, Ankara’ya hâlâ alışamamıştır. Mamak Cezaevi’ne oğlu ve eşini ziyarete giderken taşranın dünyasına alışmış bir kadın olarak şehrin hengâmesine yabancıdır: “... Ankara’da bir yılı doldurduğu halde garipliğini, tutukluğunu bir türlü aşamamıştı.” (s. 47). Cezaevi ziyareti için Keçiören’den çıkıp Mamak’a gidişi Ankara’daki en uzun yolculuğudur. Kızı Esmâ’nın elini sıkıca tutuşunda şehrin kargaşasından ürkmüş bir kadının tedirginliği hâkimdir. Eşi ve oğlunun cezaevinden çıkması için önce Gül Baba’ya oradan Hacı Bayram Türbesi’ne giden Halime’nin çıkış arayışı ise sadece duadır. Ailede çizgisi değişmeyen sadece odur. Bunda siyasi ve ideolojik gelişmelere maruz kalmaması, kendi dünyasında bir sapmaya uğramadan, fikri savrulmalardan uzak, halk inanışının gölgesinde bir yaşam sürmesi etkili olur. Eşi, oğlu ve kızı dönemin kaosa doğrudan maruz kalmış; siyasi ve ideolojik kırılmaların içinden geçmiştir. Bu gelgitler onları değişime uğrattırırken Halime, Ankara’nın siyasi ve ideolojik gerilimlerinden uzak yaşamıyla kendi meşguliyetleri içinde yürüyen ve aile bireylerinin yaşadığı güçlüklerle kendince destek olmaya çalışan bir annedir.

“Karınca Düşü”nde bir Yörük kızı olan Aysel’le Kürt kökenli eşi Ziya arasında çocuklarının geleceğine ilişkin ilk ciddi sorgulayış Fazıl’ın onlara yönelttiği soruda ortaya çıkar:

Fakat günün birinde Ziya Bey’in olmasa bile içinde yer aldığı etnikçi partinin hedefi gerçekleşir, Türk-Kürt ayrışmasının eşiğine gelinirse, sizin çocuklarınızın yeri neresi olabilir? Eşiğin içi mi, dışı mı, üstü mü? Ve tabii ki onlar gibi milyonlarca çocuğumuzun yeri (s. 58).

Fazıl’ın sorusuyla eşinin desteklediği terör örgütü ve partinin amaçlarıyla oğluna bir gelecek kuramayacağını gören Aysel, annelik duygusunun tazyikiyle ciddi kararlar almaya ve bunları uygulamaya yönelir. Oğlu Fırat’ın geleceğini Türkiye Cumhuriyeti’nde görerek aldığı tavır, eşinin parti ve örgütle bağıını koparmasında ve iş bağlantılarını sonlandırmasında etkili olur.

5.2.1.2. Babalar

Akengin’in romanlarında baba figürlerinin annelere kıyasla vakaların seyrini değiştirci bir etkiye sahip olduğu görülür. Bununla birlikte babadan yoksun ya da uzakta oluş çocukların eylemlerinin yönünü değiştirecek bir etki de barındırır. Özellikle taşrayı konu edinen romanlarda ailedeki ekonomik ve sosyal ilişkilerin aktörü olarak babalar, çocuklarının geleceğini belirleme aşamasında etkin bir güçle donatılır. Bu güç; babalar ve geleceğiyle ilgili kararlar alınan çocuklar arasında kimi gerilimler doğurur. Anne bu aşamada dengeleyici bir unsur olsa da nihai karar babanıdır. Ailedeki sosyal ve ekonomik şartların dayatmalardan erkeklere göre daha fazla etkilenen kız çocukları ise böyle bir çatışmaya yol açacak imkândan yoksundur.

Ancak birer yetişkin olarak anlatıda yer çocuklar ile babaların mizaçlarının ilişkileri belirleyen önemli bir etken olduğu görülür. Benzer ilgi ve zevklere sahip olmaları durumunda baba-evlat ilişkileri daha sıcak ve samimidir. Bu bağlamda özellikle baba-kız ilişkisinde uyumun daha derinlikli olduğunu görürüz. “Aşka Verilmiş Muhtıra”da olduğu gibi sorunlu baba-kız ilişkisinin yanı başında uyumlu baba-oğul ilişkisine de rastlanır. Bununla birlikte “Sarkaç” ve “Yaralı Dağlar”da olduğu gibi baba ile kızın uyumlu ilişkisinin anlatının yükünü taşıdığı görülür.

“Özlem Yokuşları”nda tren yolculuğunda rastlaştığı yolcuların rahatsız edici, aşağılayıcı tavırları nedeniyle, yeni açılan mekteplerde okuyanlara güvenini yitirmiş olan Mustafa’nın babası benzer bir yozlaşmaya kurban gitmemesi için oğlunu okutmaya yanaşmaz. Mustafa ise babasının yeni açılan mekteplerde okuyanlara karşı duyduğu güvensizliği gidermek niyetindedir. Babayı ancak köy imamı ikna edecek böylece okul macerası başlayan Mustafa okulda başarılı olup köyde takdir edildikçe gurur duyan babasının desteğini alacaktır.

Halil’in babası ise, okumadığı takdirde onu bekleyen zorlu şartları görmesi için oğlunu bağ, bahçe işlerinde çalıştırır. Okulla barışık olmayan Halil ise geçici heves içinde gösteriş yapmak için okula gitmektedir. İstanbul’a Mustafa ile kaçışını tetikleyen diğer bir neden babasının bu dayatmalarıdır.

Babaların çocuklarıyla yaşadıkları bu çatışmalar köye yeni bir okulun açılmasıyla baş gösterir. Çocuklarını okula göndererek uzun soluklu ve maliyetli bir yola girecek olan babalar yeterli ekonomik ve sosyal imkâna sahip olamamanın da etkisiyle çocuklarında başarıya ulaşacaklarına dair somut işaretler görmek isterler.

“Dönüş Acıları”nda Şahin ve kardeşleri, yetim oluşun yol açtığı güçlüklerle boğuşmak durumunda kalırlar. Ablasının kaçırılmasını babasından yoksun oluşa hamleden Şahin, aileyi kendisine emanet eden babasının boşluğunu doldurması gerektiği düşüncesindedir. Ancak bu yükü taşıyacak, yönlendirecek olgunluktan yoksun olmak onu hata yapmaya sevk ettikçe babadan yoksunluk ailedeki savrulmayı artıran bir öge olacaktır.

Evini ihmal eden içki düşkün babasına karşı kin duymuş olan Sait’in çocukluğu ise annesinin “şu çocuklar biraz büyüsün sen görürsün...” sözünü yerine getirme hayaliyle geçmiştir. Toplumun “şu fakir sarhoşun oğlu” yaftasından kurtulmak isteyen Sait, babasının aksine başlangıçta ağırbaşlı bir tavır sergiler. Kötü ünden sıyrılmak için çizdiği uysal genç imajı sevdiği kızı almaya yetmeyince insanlara karşı beslediği öfkesini büyütür. Baba kurbanı bir genç olarak isyan duyguları içinde “topluma nifak sokan düşenlere” yönelmeye başlar. Hocası Rıza, “Onun içindeki fırtınaları vaktiyle biz fark edip dindirmeliydik.” (s. 101) diyerek iyi bir baba desteğinden yoksun oluşun Sait’te yarattığı yıkıma işaret eder.

İsa Bey, İstanbul’da üniversite okuyan oğluna her türlü imkânı sunmuş bir babadır. Ancak oğlu Lütfi, babasının mirasını arkadaş ortamında harcadıkça adı

Karun’a çıkmıştır. Gittikçe kendisini dağıtacağını gören Lütfi, İstanbul’a taşınmalarını istediği babasından bir türlü olumlu cevabı alamamıştır. Durumun vahametini oğlunun uyuşturucu kullandığını öğrendiğinde fark eden baba, geç kalmış; kısa süre sonra ise oğlunu kaybetmiştir. Bu trajik olaydan sonra diğer gençlerin kötü yola düşmesini önlemek için İstanbul’a taşınan İsa, imkânı elverdiği ölçüde okuyan gençlere evini açarak evlat acısını dindirmektedir: “Göreceksin, kaç tane oğlumuz, kaç tane Lütfi’imiz olacak hanım...” (s. 121). Elinden tuttuğu gençlerin ülkeye faydalı olduğunu görmek İsa Bey’in gönül darlığını rahatlatacaktır. İdeolojik kavganın içinden çıkma çabasındaki İhsan’ı bu yüzden evine alır. Evdeki gençlere manevî oğulları gözüyle bakan İsa, oğlunun boşluğunu ve kendi hatasını bu yolla telafi etmeye çalışır.

Manifaturacı Hamdi, esnaflığı daha kârlı bir uğraş gördüğü için okuma hevesindeki oğluna dükkân açma vaadinde bulunsa da oğlu Ömer okumadığı takdirde aşkı Selda’ya kavuşamayacağı düşüncesindedir. Durumu annesine açtığı babasını ikna etmeyi başarır. Oğlunun Selda ile gönül ilişkisine ve evliliklerine başlangıçta sıcak bakan Hamdi, Selda’nın İstanbul’da musiki cemiyetine gidişinin kasabada “şarkıcı, türkücü, tiyatrocu kız” diye konuşulmasıyla fikir değiştirecektir. Gençlik anısı onda şarkıcılara yönelik olumsuz bir imaj bırakmıştır. Gençliğinde kasabalarına gelen tiyatro ekibindeki kadının şarkılar söyleyerek erkekleri eğlendirşi ve bunun günlerce kasabada konuşulması zihninde tazeliğini korumaktadır. Müstakbel gelininin kasabada şarkıcı olarak konuşulması oğluna “Ben seni şarkıcı türkücü bir gelin almak için mi okuttum...” (s. 184) diyerek uyarıda bulunduğu bir mektup yazmasına yol açar. Üniversite olaylarından ötürü okulu yarıda bırakmış, sevdiğinden ayrılmış bir genç olarak kasabaya döndüğünde babası okul için harcanan zaman ve paranın hebâ oluşunu kabullenememenin etkisiyle oğlunu eleştiri yağmuruna tutacaktır. Nihai olarak kendi planları ölçüsünde evladına bir gelecek inşa etmek isteyen baba ile buna elverdiği ölçüde direnen evladın gelgitleri 1980 öncesinin kaosunda sonuçsuz kalacaktır.

Almanya’da çalışan Rüstem ise oğlu Tayfur’u uzaktan da olsa takip etmek, üvey annesiyle ilişkisini düzene koymak niyetindedir. Babanın gurbette oluşu evladı ile daha duyarlı bir ilişkinin zeminini oluşturacaktır. Baba ile oğul arasındaki sağlıklı ilişki üvey annenin kötü niyetleriyle sınanırken nihai olarak baba-oğul ilişkisi kazanan taraf olur.

“Yaralı Dağlar”da Şeref; mutsuz evliliğine, kızları Nilgün ve Suzan için katlanmış bir babadır. Şeref’te ay, gençlik aşkı Münire’yi; ayın önünü kapatan kara bulut, eşi Bahriye’yi; bahtına çöken bulutun çevresinde beliren iki yıldız ise kızlarını temsil eder. Kızları evlendiğinde eşine katlanmasına bir sebep kalmayacağı düşüncesi içinde yıllarca boşanma hayaliyle avunmuştur. Kızı Nilgün evlenmiş, Suzan ise nişanlıdır. Suzan’ı kendi mizacına yakın bulan Şeref, Nilgün’ü annesine benzetir. Şeref’in ince, hassas, sanatkâr ruhlu gördüğü Suzan’la ilişkisi daha güçlüdür. Babakızın kulübede geçirdiği günler; şiir, musiki, aşk, resim gibi ortak ilgi, duygu ve meraklar etrafında şekillenir. Aynı kulübe Suzan’ın yeni bir aşk yaşayacağı Gazeteci Sinan’la tanışmasına imkân verir. Böylece farkında olmadan kızının kendisi gibi yanlış bir evlilik yapmasının önüne geçmiş bir baba figürü ortaya çıkar.

Şeref’in gençliğinde ailesinin yaşamını güçleştiren Kuşçu Murat ise köyde itibarını katlayacağı inancıyla oğlunun okumasını isteyen bir babadır. Kaymakam olacağı beklentisiyle köylünün oğluna Kaymakam Remzi Bey diye hitap etmesini ister. Okulda başarısız olduğunda onu gözü pek, kavgacı yetiştirerek köylüye gözdağı verme yolunu seçer. Babasından aldığı güçle kibirli, sakar, nereye çarpacağı belli olmayan, serseri bir mayına dönüşen Remzi, Rahim’i tırpanla yaraladıktan sonra pervasızlıklarını daha da artırır. Babasının kışkırtmalarıyla ölçüyü kaçıran Remzi’nin saldırganlığı ise korkaklığını bastırma çabasından gelir. Oğlunun bu açığının farkında olan baba onu tahrik ederek kavgacı biri yapma çabasındadır. Babasının kuklası haline gelen Remzi; Münire’nin ailesine su kavgasında kendisini Şeref’in vurduğu yalanını söyler: “Bilirsin, babam ne derse o olurdu. Dünya insanı halden hale sokuyor... O yabancı adam köye gelmeden beni yatağa yatırıp, ‘hiç kıımıldamayacaksın’ demişti babam...” (s. 109). Yıllar sonra gelen bu itiraf Kuşçu Murat’ın baskılarına sadece köylülerin değil oğlunun da maruz kaldığını gösterir.

“Oğuz Dede”de Halil Usta, Almanya’da çalışmanın da etkisiyle oğlu Mahmut’a gösterdiği hoşgörüyü kızlarından esirgeyen bir babadır. Kendisi gurbetteyken gölgesi gördüğü oğlu Mahmut’u kız kardeşlerini denetlemekle vazifelendirmiştir. Onu gurbette çalışmaya sevk eden, oğlunun varlığıdır: “Babam diyor ki ben Almanya’da senin için çalışıyorum oğlum. Kazandığım senin için... Ben olmayınca bu evin reisi sensin diyor...” (s. 10). Oğlunu kasabanın zenginlerinden biri yapma hayaliyle gurbetin çilesine katlanan Halil Usta; taşradaki çocuk algısının

tesirinden kaçamaz. Bu yüzden önceliği erkek çocuğudur, kızlarının istekleri ancak toplumun kabulleri ölçüsünde hayat bulabilir. Babalarının yokluğunda kızların hayatı oğlunun gözetiminde geçecektir: “Şimdi bir de kızımız hakkında kem küm laf edilmesini istemem. Onun için, bırak Mamut işi sıkı tutsun, her halini, her hareketini kontrol etsin ablasının. Gerekirse dövsün de bu yüzden.” (s. 17). Kızı Refika’nın ortaokul son sınıfa devamına ancak oğlu ortaokula geçtiği için razı olmuştur. Refika, ablası da olsa Mahmut evin büyüğü sayılmalıdır. Oğlunun kardeşlerini yıldırıldığını görmekten keyif alır. Onun bir yetişkin gibi davranması için övücü söz ve eylemlerden kaçınmaz. Oğlundan beklediği sorumlulukları yapması için ona geniş bir özgürlük alanı açar. Yokluğunda oğlunun aileyi denetlemesi için onu denetimsizlik kılıcıyla kuşatır. Kontrol edemeyeceği bir özgürlük alanına kavuşan Mahmut, babasının gurbete gitmesiyle kendisini dağıtır. “Oğlana parasızlık çektirirsen günahım senin boynuna olsun ha...” (s. 18) diyerek eşine telkinde bulunan babanın paraları oğlu tarafından hesapsızca harcanır. Babasından güç alan Mahmut; okula gitmediği, kahvede kumara başladığı için kendisini uyaran annesini ise dikkate almaz: “Beni de kızların gibi mi görmek istiyorsun anne. Ben erkeğim, kahveye de giderim, ara sıra oyun da oynarım. Ne çıkar bundan?” (s. 25). Babanın şımarttığı erkek çocuğu, düştüğü çukurdan annesi ve kız kardeşleri çıkarmak durumunda kalır ve babanın öngörüsüzlüğü geride çocuğu kötü alışkanlıklardan kurtarma telaşı içinde bir aile bırakır.

“Sarkaç”ta babasını erken yaşta kaybedince tek dayanağı annesi kalan Üsküp göçmeni Davut, zor günlerini bir derece Ankara’daki üniversite hocalığında atlatsa da sevdalandığı öğrencisi Safinaz’la hayata yeni bir gözle bakma imkânı bulmuştur. Bu evlilikten iki çocuğu olan Davut, oğluna Niğbolu’da Timur’un ordusuna direnen kale komutanı Doğan’ın ismini vermiştir. Ancak babasının ona yüklediği manevi mirastan daha ziyade maddi mirasın peşinde koşan Doğan, içki ve kumar bağımlılığı ile düştüğü borç batağından ancak baba evinin satılmasıyla kurtulacaktır. Oğlunu iyi yetiştiremediği için kötü alışkanlıklara yöneldiğini düşünen ve bundan dolayı vicdan azabı duyan Davut, onu düştüğü borç batağından kurtarmak için çok sevdiği evinin müteahhide verilmesine razı olur. Ancak inşasının her adımında yer aldığı, bahçesini kendi zevkine göre düzenlediği evin bahçesindeki ağacı dozerin devirişine kalbi dayanamayacak ve yaşamını yitirecektir. Kızı Süheyla dışındakiler bu trajik ölümün üzüntüsünü kısa sürede atlatarak yeni bir müteahhitle anlaşırlar. Kızı ise babasına

yapılan vefasızlık karşısında aileden uzaklaşmaya karar verir ve nişanlısı Vedat’la evliliğini öne alır. Babası ve dostlarının sohbetleriyle büyüyen Süheyla için babasını kaybetmek büyük bir yıkımdır. Annesinin memleketi Erzurum’a başkalarının ısrarıyla giden Süheyla babasının memleketi Üsküp’e gitme arzusunun içten içe büyütür.

Vedat’ın babası İrfan ise devrimci söylemlerine karşı hayata konformist yaklaşan bir tiptir. Oğlunun siyasal bilgileri okuması ve “aydın bir ailenin aydın bir kızıyla” evlenmesi önceliğidir. Süheyla böyle bir evliliğin ideal gelin adayıdır. Oğlunun yasadışı yollarla elde ettiği paralarla Çankaya’da kendisine lüks bir villa almıştır. Maaşla kazanılamayacak ölçüde yüklü miktardaki bu paranın kaynağını ise sorgulamak niyetinde değildir. Onun için esas olan yaşadığı konfordur. Süheyla’nın ziyaretinde diline pelesenk ettiği sözler, oğlunun karıştığı karanlık ilişkileri hatırlatır:

“Liberal ekonomi dönemi”nin vurgunlarına, soygunlarına, ahlaksızlıklarına ateş püskürüyordu. Devlet mallarının para babalarına peşkeş çekildiğini, hayali ihracatlarla devlet hazinesinin soyulduğunu anlatırken ağzı köpürüyordu (s. 92).

Oğlunun bu tür bir yozlaşmanın parçası olduğunu bilmemeyi/bilmiyor görünmeyi tercih eder. İdealist söylemleri ile yaşam pratiği birbirine uymayan İrfan; Vedat ve Süheyla’nın evliliklerindeki sorunları giderecek duyarlılıktan da uzaktır. Oğlunun ona gönderdiği para her türlü ahlâkî ve ailevî sorunun üstündedir.

“Aşka Verilmiş Muhtıra”da Faruk’un illegal örgütle bağlantısı olduğu iddiasıyla tutuklanması oğlu Selim’in, aşkı Seher’den ayrılmasına yol açar. Seher’in subay babasının; “Bir vatan haininin oğluna verecek kızım yok benim...” çıkışı nişanlanmanın eşiğindeki iki aşığın ayrılmasının ilanı olur. Gerçekte Faruk’un örgütle bir bağlantısı olmadığı gibi kendisi örgütün amaçlarına da mesafelidir. Tutukluluğu ve oğlunun kasabadan uzaklaşma isteği aileyi Ankara’ya taşınmaya zorlamış, baba ailenin huzur, düzen ve gelecek planlarını altüst etmiştir. Babasının tutukluluğu sonrası gelişmeler Selim’in hayatını etkilediği gibi kişiliğinde de derin kırılmalar yaratır. Ancak hayatını altüst ettiği oğlu örgüt evinde yakalanınca ikinci defa cezaevine düşecektir. Aşk ayrılığı, hapse düşme, hayata tutunma çabası, siyasi ve ideolojik gelgitler baba ve oğlun ortak yazgıları haline gelir. Mamak Cezaevi’nden çıkışlarında gittikleri Gençlik Parkı’nda baba, lise aşkı Güllü’yü; oğlu ise Seher’i anımsayarak tutuklu kalmanın ağırlığından uzaklaşıp geçmişin romantik dünyasına sığınır. İlerleyen yıllarda baba-oğul kendilerini siyasi tartışmaların içinde bulurlar. Aynı sohbet ortamındaki bu müzakereler baba-oğuldan ziyade arkadaşlık çizgisinde ilerler.

Oğluyla bu derece yakın ilişkiler kuran Faruk, kızı Esma'nın okulda arkadaş ve öğretmen etkisiyle değişmekte olduğunu farkında dahi değildir. Esma bir dönem babasının yer aldığı sol ideolojiye sempatisini artırırken baba, tutuklu kaldığı süreçte tanık olduklarından ötürü sol çizgisinden uzaklaşmıştır. Ekonomik ve siyasi meselelere yoğunlaşarak kızını ihmal eden Faruk, onun sola sempati duymasının, enternasyonal marşı söyleyenlere katılmasının nedenlerini anlamaya çalışırken iki neden üzerinde durur: öfke ve ihmal. Babası ve ağabeyi cezaevine düşen Esma, zamanla ailesinin haksızlığa uğradığı düşüncesiyle sağ siyasete öfke duymuş ve sempati duyduğu sol örgütlerle ilişkisini artırmıştır. Oysa baba ve oğul zamanla sol düşünceden sağa yönelmiştir. Tutuklanma, cezaevi, siyasi, ideolojik atmosfer ve dost çevresi onları soldan sağa yöneltirken Sema, devrimci sola kaymıştır. Baba, kendi dönüşümünün benzerini kızından da beklese de gençlik çağındaki kızı böyle bir çizgiye gelmez. Sorun, kendi dönüşümü ve ticari faaliyetlerinin peşinde koşan babanın; kızının dünyasına kayıtsız kalmasıdır. Kendisi devrimci örgütlerin ülke bütünlüğü için tehdit oluşturduğunu mahkeme sürecinde fark etmiştir. Bu kavrayıştan sonradır ki kızının tercihinin sakıncalı olduğunda ısrarcı olmuştur.

Büyüdükçe yengesinin de desteğiyle düşüncelerini belirtmekten ve ağabeyiyle tartışmaktan kaçınmayan Esma'nın son durağı ise feminist hareket olur. Baba için kızındaki tüm bu yönsemeler birer takıntıdan ibarettir. Son günlerini yaşayan baba, geleceğinden endişe duyduğu kızını, oğlu Selim'e emanet ederek rahatlama yolunu seçecektir: "Esma'nın mürüvvetini görmeyi çok isterdim. İnşallah son takıntısıdır şu feministlik midir nedir... Ama yine de bu toplumun kadınları için çalışıyor. Biraz aşırılıkları yok değil ama durulur inşallah. Göz kulak ol ona..." (s. 142).

"Karinca Düşü"nde Fazıl, Kars'ta avukatlık yapmakta; kızı ve oğlu, anneleriyle İstanbul'da yaşamaktadır. Kars'tan geldiği dönemlerde çocuklarını görse de önceliğini terörle mücadele edecek babaları bir araya getirecek Gönüllü Babalar projesine vermekte, çalışmasını ise ailesinden gizlemektedir. Projesini askerliği yaklaşan oğlu gibi gençlerin terör örgütünün hedefi haline gelmemesi için başlatmıştır. Oğlunun terör kurşunuyla yaşamını yitirmemesi için kendisi dağlarda çatışmayı arzular. Bu mücadele fikrini tüm babalara yayacak şekilde bir örgütlenme planlar: "İşte bu ütopya bende öyle yer etmeye başladı. Oğlum yaşamalı, ben kendimi feda etmeliydim." (s. 15).

Terör örgütüne yakın bir siyasi partide yer alan Ziya ise oğlu Fırat'ın geleceği söz konusu olduğunda önemli kararlar almaktan çekinmez. Ülkede olası bir bölünmede oğlu Fırat'ın geleceğini eşi Aysel gibi bu toprakların bütünlüğünde gören baba, oğlu söz konusu olduğunda parti ve terör örgütüyle ilişkisini kopararak arzu etmediği bir bölünmenin tarafı olmaz.

5.2.1.3. Öğrenciler

II. Dünya Savaşı sonrası soğuk savaşın da etkisiyle Türkiye'de politik ve ideolojik ayrışmalar 1960'larda ivme kazanır. Akengin'in özellikle öğrencilerin bu hareketlilikten nasıl etkilendiğine dönük bir açıklamaya gittiği görülür. Taşranın ideolojilerden uzak dünyasından okuma ülküsüyle yola çıkan gençler, üniversitede dönemin kaosa sürüklenmekten kendilerini koruyamazlar. Milliyetçi hassasiyetleri ise bu süreci az hasarla atlattıklarına imkân tanır.

“Özlem Yokuşları”nda babası okula göndermediği halde kendi çabasıyla okuma yazma öğrenen Mustafa; okula başlamak için İstanbul'a kaçacak derecede okumaya heveslidir. Babasını ikna edip köyde başladığı okul serüvenini Erzurum'da devam ettiren Mustafa konuşma ve duruş bozukluklarından ötürü yer yer arkadaşlarının alaycı tavırlarına maruz kalsa da önüne çıkan her engeli aşma iradesi gösterir. Geçmişte alay eden arkadaşları ders başarısı ve bilgisi karşısında Mustafa'ya “profesör” adını takacaktır. Öğrenciliğinde derslerine odaklanan ve başarısına engel teşkil edecek dış etmenlerden uzak kalmaya çalışan Mustafa, üniversitedeki ideolojik kamplaşmalardan da mümkün olduğunca uzak durmaya çalışır. Onda okul; iyi birey olmaya, ülke kalkınmasına katkı yapacak birikim elde etmeye olanak veren bir kurum olarak tüm ideolojik ve siyasi fraksiyonların üstündedir.

“Dönüş Acıları”nda Ömer, İhsan, Fahri ve Şahin'in okul serüvenleri zamanla 1970'lerin ideolojik geriliminin gölgesinde ilerler. Marksist düşünceye sahip Sait Hoca, akşam eğlencelerine götürdüğü öğrencilerle ilişkisini arkadaşlık seviyesinde ilerleterek ideolojisini yayar. Babası oduncu/emekçi olan Fahri, hocasının emeği öne çıkaran söylemlerinden etkilendikçe ev arkadaşlarıyla ilişkisinde de soğukluk baş gösterir. Şiir ve romana ilgisiyle öne çıkan Ömer ise kendi çizgisini oluşturacak hayat

görüşünü edebiyat hocasından almıştır. Selda'ya olan aşkının etkisinde kurduğu hayaller, Ankara'da üniversite okurken ideolojik kavgaların atmosferinde dağılacaktır.

İstanbul'da tarih okuyan İhsan maddi güçlüklerini aşmak için hafta sonları inşaatlarda işçilik yapma arayışına girse de öğrencilerin tekin sayılmadığı 1970'lerin karışıklığında iş bulması güçleşir. Üniversite olaylarının içine girmeme niyeti taşısa da ekonomik sıkıntı ve yalnızlıkla boğuştuğu günlerde hemşerisi Şahin'le karşılaşması farkında olmadan örgütün pençesine düşmesine yol açar. Liseyi yarıda bırakan Şahin, İstanbul'da açtığı bakkaliyeye gelen üniversite öğrencileriyle yakınlık kurarak okuyamamanın ezikliğini giderir. Marksist öğrencilerin ideolojilerine yakın olma hevesi onu zamanla örgütün esnaf temsilcisi haline getirir. Ekonomik durumu üniversitede okuyan İhsan'a göre daha iyidir. Kaldığı yurda olan borcunu ödemekte zorlanan İhsan, Şahin'in maddi desteğini geri çeviremez. Şahin'in bu desteği gerçekte örgütün öğrencileri avlama stratejilerinden sadece birisidir. Şahin'le yakınlaştıkça örgüte dâhil olduğunu gören İhsan, yoksulluk ve yalnızlık yazgısını değiştirmek adına örgüte sempati besliyor izlenimi vermeyi kendince çıkar yol görür. Ancak örgütün bayrağı ve kitabı hedef aldığını gördüğünde fikrini değiştirecektir. Örgütten ayrılma kararının bedelini ise sığındığı evin bombalanması ve köye dönmesiyle öder.

Lise, üniversite dönemleri 1970'lerin ideolojik kutuplaşmalarına rastlayan öğrenciler; milliyetçi çevreler ve taşranın hassasiyeti sayesinde süreci kısmen az hasarla atlattır. Bununla birlikte örgütleri tanıdıkça kendilerinde içkin ortak değerlerin harekete geçtiği gençler, bu tür yapılanmalara cephe alır. Okulu ideolojilerinin tarlası haline getirmiş örgüt üyesi öğrenciler ise anlatıda derinleştirilmez. Odaklanılan öğrenciler daha ziyade taşradan okuma hayaliyle gelmiş olanlardır ve örgütlerin niyetleri berraklaştıkça bu gençlerdeki milliyetçi duyarlılık bir kavrayış halini alır. Örgütlerden ayrılmanın bedelini çeşitli baskı ve şiddetle ödemek durumundadırlar. Taşra bu aşamada devreye girer ve örgütlerin kısılcacındaki gençlere kucak açar.

“Yaralı Dağlar”da felsefe bölümünde okuyan Şeref ile konservatuvar eğitimi alan Münire'nin aşkları aile engeline takılınca hüsrana sonuculanmıştır. Anlatıda bu hüsrana gölgesinde bir yaşam süren Şeref'in iç dünyasına odaklanılır. Köyün bir genci olarak İstanbul'da üniversite okuyan Şeref, köylünün takdirlerine mazhar olurken kimi kıskançlıkları da beraberinde getirir. Oğlu Remzi'nin okuyup kaymakam olmasını bir takıntı haline getiren Kuşçu Murat, onun okuma kabiliyetinden yoksun olduğunu lise

birinci sınıfta anlayınca başarılı bir öğrenci olan Şeref'e karşı kıskançlığı belirir. Köydeki su kavgasında oğlu Remzi'yi Şeref'in ağabeyi vurduğu halde Şeref'e iftira atmasının altında, üniversite okuyan bir gencin saadetini kıskanması yatar. Münire'nin ailesinin Şeref ve ailesi hakkında malumat edinmesi için gönderdiği kişiye, oğlunu Şeref'in vurup sakat bıraktığı yalanını söylemiş ve gençlerin saadetine engel olmuştur. Şeref'in üniversite yıllarındaki neşesinin yerini ise zamanla bu ayrılığın hüznü kaplayacaktır.

“Oğuz Dede”de Naci, Sıtkı ve Mahmut'un, derslerini önceliği arasında gören Orhan'ı alaya alışlarında gizli bir kıskançlık yatar. Mahmut, kardeşi Refika gibi baba engelini aşarak gitmediği okula bir değer atfetmez; Naci ve Sıtkı ile kumar oynayarak dersleri aksatır. Almanya'da çalışan babasının memur olmak zorunda olmadığını, mağaza açacağını söylemesi Mahmut'un okulla bağ kurmasını engeller. Okuldan bir beklentisi ve okumak yoluyla bir gelecek hayali yoktur: “Hem ne olacak yani, fazla okumakla fazla mı para kazanılıyor? Bak işte benim babam ilçenin kaymakamından bile kat kat fazla kazanıyor. Hem de Avrupa'da...” (s. 11).

Çocuklardaki davranış bozuklukları okulla ilişkilerinde de mesafeler doğurur. Oğuz Dede'nin duruma el atmasıyla olumlu davranışlar kazanmaları onlarda okula karşı bir aidiyet duygusu geliştirir. Ekonomik ve toplumsal kısıtlamalar içinde büyüyen çocuklar için kendilerine daha iyi bir imkân sunması halinde okumak anlamlıdır. Keza aileler de çocuklarının okudukları takdirde daha konforlu bir hayata erişebilecekleri düşüncesindedir.

Ancak ekonomik imkânsızlıktan ötürü okuyamayan çocuklar yanında Mahmut örneğinde olduğu üzere her türlü olanağa sahip olduğu halde okumaya heves duymayan çocuklarla da karşılaşırız. Orhan ise tüm motivasyonunu okuluna hasretmiş bir çocuk olarak “Özlem Yokuşları”ndaki Mustafa'yı anımsatır. “Oğuz Dede”de taşradaki çocuklar için kasabadan İstanbul'a göç edenlerin yaşamı uzanılmak istenen bir yaşamdır. Bu yüzden okuyarak uzun bir maraton sonunda kısmi bir konfora ulaşmak yerine İstanbul'da şanslarını denemek isterler. Okul nihâi olarak kasabalının dünyasında zorlu şartlardan sıyrılma olanağı veren bir kurumdur. Almanya'da işçi olarak çalıştığı için yeterli birikime sahip olan Mahmut'un babası için oğlunun okuması bu bağlamda gereksizdir.

“Sarkaç”ta psikoloji eğitimi alan Süheyla ile Siyasal Bilgilerde okuyan Vedat üniversitede tanışmışlardır. 1970’lerin kargaşasına rastlayan bu tanışıklıklarında Süheyla, öğrenci olaylarına ilgi göstermemesi nedeniyle olaylara mantığın penceresinden yaklaştığını düşündüğü Vedat’a ilgi duymuştur. Ancak zamanla Vedat’ın mantığının düz bir çizgiden ibaret olduğunu, evliliği ayakta tutmak için hiçbir çaba sarf etmediğini görecektir. Süheyla ayrılık kararı almasıyla güçleşen hayatını psikoloji eğitiminin imkânlarıyla kritik etmeye başlayacaktır.

“Aşka Verilmiş Muhtıra”da Esmâ’nın lise ve üniversite dönemi 1980 öncesinin ideolojik kutuplaşmalarına rastlar. Babası ve ağabeyinin sol düşünceye sahip olmalarından ötürü haksız yere cezalandırıldığını düşünen Esmâ, devrimcilere yaklaşır. Babası ve ağabeyi ondaki bu ideolojik yönelimi değiştirmek için çabalasa da Esmâ, popüler eğilimleri benimsemeye hevesli yanıyla sürekli patika değiştirecektir. Oysa ağabeyi Selim, üniversite yıllarında babasının telkinlerine uyarak kamplaşmaların tarafı olmamıştır. Aile için esas olan, Selim’de olduğu gibi, Esmâ’nın da siyasi anafora kapılmadan derslerini önceliği haline getirmesidir. Ancak ortam Esmâ’yı da etkisi altına alacak ölçüde çalkantılı, Esmâ ise yeni hareketlere kendisini kaptıracak derecede heyecanlıdır. Nitekim sol ideolojiye sempatisi bir süre sonra milliyetçi eğilime kayarken zamanla feminist hareketin içinde görülecektir.

5.2.1.4. Öğretmenler

Akengin’in romanlarının 1960 sonrası Türkiye koşullarına odaklanması sosyo-ekonomik, politik ve ideolojik hareketlilikten etkilenen öğretmen profiliyle karşılaşmamıza olanak verir. Dönemin kutuplaşmalarında Marksist, materyalist ideolojileri benimseyen ve mesleğini bu amaç doğrultusunda yürüten öğretmenlerin karşısında milliyetçi hassasiyetleriyle dikkat çeken öğretmenler yer alır.

“Özlem Yokuşları”nda İsmail; köy gerçeğini, köylünün duyarlılıklarını gözeterik çocukların okula gönderilmesini sağlayacak olanakları devreye sokan bir öğretmendir. Mustafa’nın ilkokuldan sonra okumasına babasının karşı çıkmasını yadırgamaz, gizlice sınava sokarak hayallerinin gerçekleştirmesini sağlar. Mustafa, öğretmen okuluna gittiğinde de derslerindeki eksikliği, çok kitap okumaktan kaynaklanan kamburluğu, sigara alışkanlığı, diksiyon bozukluğu gibi sorunları yine

okul öğretmenleri sayesinde aşar. Bu bağlamda romanda öğretmenlerin türlü aksaklıkları onarıcı vasıflarıyla öne çıktığını söylemek mümkündür.

“Dönüş Acıları”nda köy öğretmenine karşı alaycı tavır takınan Abdi’ye göre yeni öğretmen köylünün nezdinde ukala, kendini beğenmiş biridir. Genç öğretmen; kahveye pişti, tavla oynamaya gitmemekte oysa “dünyada her bir şeyin kökü paraya dayanır, eko... ekonomiye” anlayışını benimseyen önceki köy öğretmeni, çocukları okulda bırakıp köylülerle kahvede oyun oynayan bir tiptir. Marazi bir kıskançlık saikiyle hareket eden Abdi’nin tercihi ise önceliği eğitimden ziyade köylünün eğlencesine ortak bir öğretmendir.

Köyün bağlı olduğu taşra şehrinde tarih öğretmenliği yapan Rıza ise Milli Mücadele gazisi babasının anlattığı hatıraların da etkisiyle çocuk yaşta tarih bilincine ulaşmıştır. Felsefe Öğretmeni Sait Özgürcügil ise kutuplaştırıcı, değerleri aşındırıcı söylemleriyle okulda daha önce görülmemiş kamplaşmalara yol açar. Üniversite hocasının kışkırtıcı söylemlerini kendine düstur edinen, “bütün sebep ve sonuçları ekonomik nedenlerle” açıklayan Sait; Darwin ve Freud temelli yaklaşımlarıyla öğrencilerin zihinlerinde kutsal değerleri zayıflatarak Marksist, materyalist ideolojiyi yaymak ister. İlk görev yaptığı okulda da bu tutumu nedeniyle soruşturma geçirmiş olan Sait, şehitliği libidoyla temellendirmesi, müfredatın dışına çıkarak ideolojik propaganda yapması nedeniyle öğrencilerde rahatsızlık uyandırır. Rıza’nın amacı öğrencilerin şikâyetlerini büyütmeden eski öğrencisi şimdi meslektaşı Sait’le konuşup onun aşırılıklarını frenlemektir. İki öğretmenin konuşması kısa sürede münakaşaya evrilir. Kalıpları yıkmak iddiasındaki Sait, “Ben öğrencilerin kafalarında ağ kurmuş bazı örümcekleri okşamak için değil, koparmak için görevli sayıyorum kendimi.” (s. 97) der. Rıza’nın nezdinde cemiyetin hayat damarlarıyla oynayan Sait’in düşünceleri birer fanteziden ibarettir. Rıza’nın kutsalı, Sait’te safsatadır. Sait’in, savaşı libidoyla ilişkilendirme iddiası münakaşayı izleyen diğer öğretmenlerin alaysı gülüşmesine neden olur. Üste çıkmak isteyen Sait’in eski hocasına “moruk” hitabı ve “hesaplaşacağız” tehdidine Rıza; “Bir gün benim kafamın kırılmasından önce senin o dilin koparılabilir...” çıkışı yapar. Bir tarafın “Yobaz... Gerici... Bilim düşmanı...” çıkışına diğer taraf “soysuzluk” ithamında bulunur. Tartışma Sait’in, Rıza’yı yumruklamasıyla okuldaki kamplaşmanın fitilini ateşlenir. Böylece 1970’lerin taşrasında ideolojik kutuplaşma öğrenci ve öğretmenler arasında yayılır.

“Yaralı Dağlar”da üniversitedeki öğrenci-hoca ilişkisinin kişiliğine zarar vereceği düşüncesiyle asistanlığı bırakan Şeref, akademiye veda ederek öğretmenliğe başlamış; felsefe ile şiiri harmanlayarak anlattığı dersleri öğrencilerin ilgisini çekmiş bir felsefe öğretmenidir. Bununla birlikte şiir ve felsefe kırıntılarıyla meşgul zihni yaşamın pratik yönünü kaçırmamasına yol açmıştır. Terminalde karşılaştığı meslektaşı Biyoloji Öğretmeni Asım, Şeref’in nezdinde “niyetleri ve düşünceleri iyi, fakat çenesi biraz düşük, duyguları sığ bir eski dosttu”r (s. 10). Yaşamını gelir elde edici iş ve uğraşlarla sürdürmeye namzet Asım, memur maaşından daha iyi kazanacağı düşüncesiyle özel okula geçmiştir. Konuşmalarında “sözü döndürüp dolaştırıp, para ve mal konularına getirir; piyasadan, altın, döviz, arsa, emlak”tan söz eder. Bu kavramlar Asım’a yakınlığı nispetinde Şeref’e uzaktır. Emekli olduğunu öğrendiğinde arkadaşının konuyu emekli ikramiyesini nasıl değerlendirmesi gerektiği meselesine getireceğini bilen Şeref, konuşmayı kısa tutmayı yeğler. Şeref’in kulübesi cazip bir arazi halini aldığı anda gelenler arasında Asım da vardır. Arazinin ufukta getireceği kazancın hesabını yapmış, Şeref’in eşi kanalıyla amacına ulaşmak istemektedir. Şeref’in kızı, resim öğretmeni Suzan’ın mesleğinden ziyade kendi yaşamını özgürce kurma iradesi öne çıkarılır. Şeref için kızının öğretmen olması annesinin çemberinden çıkması için fırsattır.

“Oğuz Dede” romanında Oğuz Dede’nin gençliğinde kasabanın tarih öğretmeni Şükrü Bey’le kurduğu dostluk onun yaşamını biçimlendiren önemli bir kazanımdır. Kendisine verilen “Oğuz” isminin “saf, akılsız” olarak kullanılmasının nedenini öğrenmek istemesiyle başlayan tanışıklık dostluğa dönüşünce kasabalının kıskançlığına yol açar. Şükrü Bey’in Oğuz’un kunduracı dükkânında vakit geçirmesi ticaretle iştigal ettiği yolunda şikâyetle dönüşünce müfettişler görevlendirilir. Şükrü Bey’in Oğuz Türklerine yönelik ciddi çalışmalar yaptığını gören müfettişler verimli çalışması için Ankara’ya naklini önerirler. Çalışmaları akîm kalacağı gerekçesiyle öneriye sıcak bakmayan Şükrü Bey, üç yıl sonra kasabadan ayrılır. Oğuz için Şükrü Bey’den ayrılış, babasını cephede kaybedişten sonra ikinci yetim kalıştır. Üstadım dediği Şükrü Bey’i kendisine rehber edinen Oğuz Dede, yıllar sonra yine bir tarih öğretmenin kapısını çalarak okul derslerini aksatan, kahve köşelerinde zaman tüketen Mahmut’u kazanmak için Tahsin Bey’den destek ister.

“Aşka Verilmiş Muhtıra”da köy enstitüsü mezunu bir köy çocuğu olan Faruk’un öğretmenliği enstitüde aldığı vizyonla şekillenir: “Memleketçiydik, halkçiydik. Kuvayi Milliye ruhu taşıyorduk.” (s. 49). Onu kasabada sol eğitim sendikasının başkanlığını yürütmeye götüren de halkın sorunlarına parmak basanların solcular olduğu kanaatine inanmış olmasıdır. Yasadışı örgütle bağlantısı istihbarat raporlarında yer alan gençler, 12 Mart öncesinde Faruk Hoca’yla sendikanın daha aktif olması yönünde görüşme yapmışlardır. Bu görüşme, muhtıra sonrası Faruk’un anayasal düzeni zorla değiştirmeyi hedefleyen illegal bir örgüt olan Halk Kurtuluş Ordusu’yla ilişkilendirilerek tutuklanmasına yol açar. Böylece ülkenin kalkınması adına aldığı sorumlulukların, istemeden de olsa, zarar verici boyutlara ulaşabileceği gerçeğiyle yüzleşir.

5.2.1.5. Akademisyenler

Akengin “Dönüş Acıları”nda 1970’ler Türkiye’sinin üniversite gerçeğine genişçe eğilirken vaka zamanı bu dönemlere rastlayan diğer romanlarında ise kısmen bu sürece dönük açıklamalar yapar. Romanlarında akademik camianın genellikle bu sancılı süreçte sağduyulu, dirayetli ve ülke bütünlüğünü önceleyen bir duruştan yoksun olduğu öne çıkarılır. Akademikinin kimi zayıf yanlarına işaret edilmekle birlikte özellikle Doğu-Batı meselesi, medeniyet, özgürlük ve değer yargılarına dönük sorgulamalar akademik çevrede bulunmuş, olumlanan tipler üzerinden yapılarak meseleye entelektüel bir bakış getirilir.

“Özlem Yokuşları”nda Mustafa, öğrencilik yıllarında kendisine yakıştırılan profesör unvanını üniversite sonrası akademisyenliğe adım atarak hayata geçirir. Üniversitede kimya doktorası yaptıktan sonra İngiltere’de alanıyla ilgili bir çalışma yapan ve “Kaplıca Suları” konusundaki doçentlik teziyle dikkatleri üzerine çeken Mustafa; babasını, köyün kısıtlı imkânlarını, gurbet yalnızlığını ve ailesinin 1980 öncesinin kargaşasını aşarak bu aşamaya gelebilmiştir.

“Dönüş Acıları”nda Sait’in üniversite hocası; farklı düşünme, tepki çekme, gerçek niyetini gizleme, insanların zaaflarını kullanma, karşı görüşü geri kafalılıkla itham etme türü yöntemlerle öğrencilerine ideolojilerini yaymayı telkin eder. Bunları uygulamaya sokarken “ilim, çağdaşlık ve demokratik anlayış adına hareket ettiğini

ısrarla” (s. 95) öne çıkarmalıdır. Nitekim öğrencisi Sait’in öğretmenliği bu anlayışta boy verir. İlk görev yaptığı okuldan bu yüzden uzaklaştırılır, yeni görev yerinde aynı tavrı sürdürerek öğrenciler arasındaki kamplaşmanın fitilini ateşler.

Profesör Bahri ise milliyetçi ve Marksist grupların Ankara Yüksek Öğretmen Okulundaki kavgasını devrime giden yolun sancıları olarak telakki eder. Bayrak yakılmasına sesiz kalınamayacağı yönündeki öğrencilerin tepkisini ise geçirterek olayı “provokasyon, tutuculuk ve kişisel bir” durum olarak görmeyi yeğler. Karışıklık taraftarı olmakla birlikte tepkilere göre vaziyet alma, asıl düşüncesini gizleme kabiliyetini geliştirmiştir. Öğrenciler ve Doçent Raci ise Profesör Bahri’nin gizlemeye çalıştığı düşüncesini sorularıyla yüzeye çıkartmak amacındadır. O güne değin kendini olayların dışında konumlandıran Ömer, profesörün bayrak yakılmasını göz ardı etmesine tepki gösterir. Profesörün bayrak tutkusunu toplumsal fetişizm olarak tanımlayan ders notlarını polise verir. Hocaların ideolojik tavırları öğrencileri farklı ideolojiler arasında salınmaya zorlarken Ömer, bu çıkışıyla örgütün hedefi haline gelir.

“Yaralı Dağlar”da Şeref, hocayı iltifat yağmuruna tutma, onun izni ölçüsünde fikir öne sürme, çizdiği sınırlar dâhilinde düşünme eğiliminin yaygınlık kazandığı bir akademik ortamda asistanlığını yürütmekte zorlanır. Aykırı bir çizgide yürümeye alışık bir mizaç olmakla birlikte asistanlığı döneminde kendisini yapay ilişkiler ağında sıkışmış hisseder. Bu kalıpları yıkamayacağını anladığında hocası Memduh’a son çıkışını yapar: “Hocam size olan saygım ayrı, icazetli bir şahsiyet olmayı kabullenemeyişim ayrı bir olaydır. Bunu hoş karşılayacağınıza, hatta gerçeğin de böyle olması gerektiğine inanıyorum.” (s. 107). Övgü dolu sözlerle duyguları okşanmaya alışmış hocasıyla ipleri koparan Şeref, akademinin yozlaşmış yapısına tepki olarak asistanlığı bırakır. Kurulu düzenin icaplarına uymakta beis görmeyen arkadaşı Asım ise profesörlüğe yükselmiş bir akademisyen olarak yıllar sonra Şeref’in kulübesine gelerek değerlendirilen araziden yer kapma telaşına düşer. Akademideki kurnazlığında olduğu gibi değerlendirileceğini düşündüğü kulübe arazinden pay almak istese de Şeref’in dünyasında Asım’a yer yoktur.

“Sarkaç”ta Süheyla’nın tarihe ve Osmanlı coğrafyasına ilgisi üniversitede tarih hocalığı yapmış olan babası Davut’un ve dostlarının sohbetlerden kaynaklanır. Üsküp göçmeni Davut, küçük bir Rumeli havası oluşturduğu Ankara’daki müstakil evinde dostlarıyla edebiyat, sanat ve siyaset üzerine sohbetler yapmaktadır. Babasını

kaybeden Süheyla'nın evliliği sonrası eşinin işi gereği bulunduğu Avrupa'dan kültürel erozyona uğramadan yurda dönmesinde bu sohbetlerle oluşan kavrayışın da payı olduğunu söylemek mümkündür.

“Aşka Verilmiş Muhtıra”da Seher'in Hollanda'da çocuk sahibi olduktan sonra akademik çalışma hayatına atılmasında Avrupa'daki gözlemleri etkili olur. Avrupa'nın zannedildiği gibi geçmişle bağını koparmadığı aksine tarihle güçlü bağlar kurduğu ve her türlü gelişmenin tarihsel mirasını kendi geçmişlerine dayandırma gayretinde olduğunu görmüştür. Bununla birlikte hümanist söylemleriyle öne çıkan Avrupa gurbetçilere ikinci sınıf insan nazarıyla yaklaşmaktadır. Bu gözlem ve okumalar onu Türk-İslam Bilginlerinin Rönesans'a Etkileri başlıklı doktora tezi yazmaya iter. Çalışmasında Avrupa'nın kendisine ait olmayan birçok buluş ve felsefeyi sahiplendiği sonucuna ulaşmıştır. Hollanda'da çocuklarını evlendirdikten sonra profesörlüğüne Ankara'da devam edecek ve Batı'nın “üstünü örttüğü” gerçekleri ortaya çıkararak tarihi aydınlığa kavuşturacaktır.

5.2.1.6. Esnaf

Akengin'in romanlarında esnaf tiplerini; öteden beri bu faaliyetin içinde olanlar ile sonradan esnaflığa yönelenler şeklinde kategorize etmek mümkündür. Birinciler, kazanç hırsından uzakken; esnaflığa sonradan atılanlar ekseriyetle işlerinde başarılı olmaktan uzaktırlar. Bu iki farklı yaklaşım geleneksel ticaret anlayışına övgü, yeni tarza eleştiri niteliğindedir.

“Dönüş Acıları”nda kasabanın sevilen ve güvenilen manifaturacısı Hamdi için çocuk okutmak masraflı ve geleceği belirsiz bir çabadır. Esnaflığın kâr getiren cazibesine tutkuyla bağlıdır ve oğlunun da bu kanaldan kendisine bir gelecek inşa etmesini istemektedir. Buna yanaşmayan ve okumayı seçen oğlu Ömer üniversiteye ara vermek durumunda kaldığında ise babanın para, emek ve zamanın boşa gitmesi karşısında serzenişte bulunmaktan başka bir seçeneği kalmaz. Ona göre eğitim uzun, riskli bir yatırımdır, ticarete atılmak yerine okumayı seçmek kasabının eşrafına dâhil olma imkânından mahrum kalmaktır.

Otel kâtipliğinden yeterince kazanamayınca ticarete atılan Şahin ise işportacılıkla başladığı ticari faaliyetini büyüterek iş adamı olacağı günlerin hayali

içindedir. Çevresinde itibar görecek seviyeye ulaşana değin saç ve sakalını uzatarak kendisini tanıdıklarından gizlemeye çalışır. Henüz iş adamı olamamanın, okuyamamanın ezikliğini üniversiteli gençlerle yakınlaşarak gidermek ister. Üniversite çevresini genişletmek uğruna bakkaliyesini örgütün karargâhına dönüştürmekten çekinmez. Onda esnaflık içten gelen bir duyarlılıktan beslenmez aksine toplumsal kabulün aracı haline gelir. Bu psikolojik hal elindeki dükkânı örgüte kaptırmasına neden olur.

“Oğuz Dede”de esnaflığı öne çıkarılan, Kahveci Hasan ile Kunduracı Oğuz Dede’dir. Kunduracılık zanaatını usta-çırak ilişkisiyle öğrenen ve açtığı dükkânla kasabalının inandığı, güvendiği, sevgi beslediği biri haline gelen Oğuz Dede, kendisini sadece dükkânıyla sınırlamayan, insanların müşkülünü çözmeye çalışan bir esnaftır. Dükkânını işletmeyi gerektirecek maddi bir zorluk yaşamaz ancak mahallelinin sorunlarından uzaklaşıp insanlara sırt çevirmeyi kendisine yakıştıramaz. Esnaflık onda bir arada yaşadığı kasabalının güçlüklerine çare bulmasını sağlayan bir köprü vazifesi görür.

Hasan ise uzak bir dağ köyünden gelmiş, kasabanın ücra mahallesinde sadece kazancına odaklanmış bir kahvecidir. Çocuk yaştaki Naci, Sıtkı ve Mahmut’un kumar oynamasında bir beis görmezken çocuklara kahvede kumar oynattığı için yöneltilen eleştirilerde üste çıkmakta gecikmez. Oğuz Dede’nin dükkânının taşlanması yol açmakla kalmaz, kahvesinin kapatılmasından sorumlu tuttuğu için onun kapısına dayanır. Oğuz Dede, ailesine bakamayacağı için öfke duyan Hasan’a yanında çalışmasını, işi öğrenirse dükkânı ona bırakabileceğini söyler. Bu iki farklı esnafın tanışıklığı Hasan’ın “dürüst, helal kazançlı bir iş kurma” adımıyla neticelenir.

Oğuz Dede’nin esnaflığı ile Alperenlerin Anadolu’da gönülleri fethederek yayılışları benzerdir. Akengin, Oğuz Dede karakterini Dede Korkut ve kültürünün izdüşümü olarak tasavvur eder. Onun dükkânı; insanları güzele yönelten, arındıran bir dergâh hüviyetindedir. Dükkâna/dergâha gelerek helal kazanca yönelen Kahveci Hasan, kahve alışkanlığını bırakıp okula yüzlerini dönen Mahmut ve Sıtkı bu gücün dönüştürdüğü karakterlerdir.

“Aşka Verilmiş Muhtıra”da evin ihtiyaçlarını daha rahat karşılamak, hayatına hareketlilik kazandırmak isteyen Faruk, emekli ikramiyesini esnaflığa yönelerek değerlendirmek ister. Büyük bir işletmeyi kapitalizm çarkının bir dişlisi gördüğü için

Çıkrıkçılar Yokuşu'nda küçük bir esnaf olduğunda sömürüye ortak olmaktan kaçınacağı inancındadır. Ancak Avukat Bahadır'ın ikna ve aracılığıyla Arçelik bayiliği açmaya karar verir. Bazı arkadaşlarına göre bayilik Koç'un değirmenine su taşımaktır. Fikrini almak istediği askerdeki oğlu Selim ise "Sürekli içini dinleyip durarak can sıkıntıları ve geçim derdi ile boğuşmaktansa, şimdilik o değirmene gönülsüz su taşıyanlardan olmak daha iyidir..." (s. 72) diyerek babasını destekler. Uzak durmaya çalıştığı çarkın dişlisi haline gelen Faruk'un işleri başlangıçta iyi gitse de Kıbrıs Ambargosu nedeniyle faiz ve enflasyonun artması, halkın alım gücünün düşmesi, yardım adı altında haracın olağanlaşması nedeniyle zorlaştırır. İnsanı ezen sistemden kaçmak isterken onun parçası haline geldiğini gördüğünde ise bayii dükkânını kapatır.

Öğretmenlik geçmişi, ticaretin ruhuyla uyuşmayan karakteri ve dönemin riskleri Faruk'un başarısızlığını kaçınılmaz kılar. Memur emeklisi olarak ileri yaşlarda ticarete yönelen Faruk, müşteriyle özdeşim kurmaya yatkın bir mizaçtır. Dul, yoksul bir müşterisinin vade farkından dolayı yaşadığı zorluğa şahit olduğunda kendisini tefeci gibi görmeye başlar ve vicdan azabından uykuları kaçır. Oysa her şey ateş pahasıdır ve bir esnaf olarak kendisi de bu olumsuz şartlardan etkilenmektedir. Tecrübesizliğinin kurbanı olarak ticaretin acımasız yanından yıldıdığı gün kendine daha güvenli bir liman aramaya koyulur. Esnaflığında faizin müşterileri ezici tarafına şahit olduğu için faizsiz kazanç arayışına başlar ve Hacı Bayram cemaatinden bir dostunun aracılığıyla bayilikten kalan birikimini faizsiz ticaret yapan bir ortaklığa yatırır. Ancak faiz sarmalından kaçayım derken elindeki birikimden de olur:

Kapitalizmden ve komünizmden kaçayım derken üçüncü bir yolun tıkanıldığını görmektir. Yeni bir hüsrana karşılaşmaktır. Yani din adına sergilenen bir istismardan, bir çarpıklıktan dinin zarar görmesiydi. Dolayısıyla millet değerlerinin aşındırılması söz konusuydu. Ve bunlar, millet ve din karşıtlarının konumlarını güçlendirmektedir (s. 127).

Onun bayiliğe başlamasında, Hacı Bayram cemaatindeki ortaklığında memurluk refleksi hâkimdir. Bahadır Bey bayiliğin açılması için dostlarını aramış, bir memurun göreve atanması gibi Faruk'a sadece işyerine gitmek kalmıştır. İşlerin kötüye gittiğini gördüğünde aynı memur refleksi onu güvenli bir liman arayışına, risk faktörlerinden azade bir ortaklığa yöneltmiş; orada da hüsrana uğramıştır.

5.2.2. Mekân

5.2.2.1. Taşra

Türkiye’de 1950 sonrası ivme kazanan göç olgusu taşra ve kenti birbirine yaklaştırması yanında taşradan gelenler için kent, hayal edilene uzanılacak bir evren olur. 1946’da doğan Akengin’in Bayburt’tan Ankara’ya uzanan yolculuğu Türkiye’nin 1950 sonrasının sosyolojik hareketliliği içinde gelişir. Romanlarının vaka zamanlarının 1950 sonrasına yoğunlaşması bu bağlamda dikkat çekilmesi gerekli bir noktadır. Bu olgu kendi hayat serüveni ve yaşam tecrübesine dikkat kesilmiş bir romancıyla karşılaşmaya olanak verir. Nitekim belli bir mekâna bağlı ol(a)mayan, taşra ve şehir arasında salınan, yaşadığı yerin dışında bir mekânla şu ya da bu şekilde bağı olan ve bu sebeple yerleşiklik duygusunu içselleştirmekte zorlanan karakterlerin Akengin’in romanlarında öne çıktığı görülür. Bu bağlamda romanlarda vakaların ekseriyetle taşradan kente ya da kentten taşraya doğru seyretmesiyle karşılaşılır. Mekânın Ankara ve İstanbul’u merkeze aldığı romanlarda dahi karakterlerin bağları nedeniyle taşra, belirgin bir şekilde varlığını hissettirir.

Bu bağlamda şehre, modern yaşam ve getirilerine tutunma çabasındaki taşra insanının dünyasının Akengin’in romanlarında ana izlek olarak belirlediğini söylemek mümkündür. Taşrada yaşayanlar ise şehrin büyüğü dünyasından uzakta olsa da yüzü daima ona dönük olarak yaşamaktadır. Taşra; kendine özgü yapısı, kimliği, koruması gerekli kültürü sayesinde kentte bocalayanlar için nihai uğraktır. Yaşama ilk adımın atıldığı yer olmakla birlikte taşra, umudun daima kendisinin ötesinde arandığı bir evren olarak kalır. Taşranın yeni kuşağı umut ve hayalini ancak şehrin büyüğü dünyasında gerçekleştireceği hissini taşır.

Bununla birlikte aile bağları nedeniyle taşra; kentteki taşralının yaşamını uzaktan dahi dizayn eden bir odak halini alır. Taşradan hayalleriyle gelen karakterler şehirle bütünleşmekte, dönemin çatışma atmosferini anlamlandırmakta, kaosta pozisyon almakta zorlandığında taşra yaşamı romantik ve dinginliğiyle onları kendisine çeker. Hayaller şehirde akâmete uğradığında taşra, hayal kırıklıklarının dindirildiği bir mekâna dönüşür ve şehirde dağılan birey, taşranın esenliğinde bütünlüğe kavuşacağı ümidine sarılır.

Türkiye'nin koşullarıyla da uyumlu addedilecek bu tabloda taşra, yoksulluk ve yoksunluklarına rağmen kendi yatağında akan bir yaşam olarak belirir. Anlayışı, alışkanlıkları ve sınırlı dünyasıyla kimi güçlükler barındırsa da taşra, bu topraklara özgü değerleri barındıran bir mekândır. Bu bağlamda Akengin'in romanlarında ideolojik tutumdan uzak taşra betimlemesinin, ülke sosyoloji ve kendi gerçeğiyle uyumlu bir yaklaşım içerdiğini söylemek mümkündür.

“Özlem Yokuşları”nda Mustafa'nın köyü Trabzon Mertekli kısıtlı imkânlar içinde yaşayan dağlık bir bölgededir. Köyü dış dünyaya açan üç unsur vardır: askerlik, gurbet ve eğitim. Çocukları diğer köylere gitmekten kurtulacağı için köye okul açılmasını kemençe eşliğinde coşkuyla kutlayan köylü için onların okuması köyün ekonomik imkânsızlıklarından kurtulma anlamı taşır. Mustafa'nın babası köydeki genel eğilimden farklı olarak okulun manevi değerleri aşındıracağı düşüncesindedir. Tren yolcuğunda birkaç yolcunun kendisini hor görüp inancıyla alay etmesini unutamamış, bu olaydan sonra “yeni açılan mekteplere” karşı kuşkuyla yaklaşmaya başlamıştır. Bu yüzden okula göndermeyerek oğlunu manevi çözülmekten koruyacağı inancındadır. Ancak köy imamının telkini sayesinde Mustafa'yı okula göndermeye razı olacaktır. İmamın onayı, köylünün Mustafa'nın başarısını takdir edişi sonrası oğlunun okuyacağına olan inancı kuvvetlenen baba ancak bu aşamadan sonra eğitimin maddi ve manevi yükünü kabullenecek noktaya gelecektir.

“Dönüş Acıları”nda Ömer, Fahri, İhsan ve Şahin'in hayali birer meslek sahibi olarak şehir kulübünde aynı masada bir araya gelmektir: “Bir an geldi ki, kendilerini kasabalarında avukat, doktor, ziraat mühendisi ve üniversite mezunu tüccar olarak “şehir kulübü”nde bir masada oturmuş buldular.” (s. 27). Kasabanın bağlı olduğu şehirde liseyi okuyan Ömer, Fahri ve İhsan; son sınıfta Felsefe Öğretmeni Sait'in Marksist söylemleriyle kendilerini ideolojik gerilimin içinde bulurlar. Okulda gençler arasındaki kutuplaşma yeni olmakla birlikte büyük kentleri saran ideoloji taşraya yayılmaya başlamıştır. Sait'in okulda kutuplaşmaya yol açan söylemleri mahalli gazetelerde eleştirilirken İstanbul gazetesindeki köşe yazarı onu “tutucu kent”in “öncü ve cesur öğretmen”i olarak kahramanlaştırır. Bu yazılardan birkaç yıl sonra ideolojik kavga yayılım gösterse de gençler asıl sınavlarını İstanbul ve Ankara'da üniversite son sınıfta verir. 1970'lerin kaosuna rastlayan bu dönemleri, sorunlu bir süreç izler. Yaşadıkları açmazlarda taşra onlara almaları gereken tavrı işaret eder. İstanbul'da

okuyan Fahri'nin “anarşist” olduğu öğrenilince kasabalı tarafından dışlanan ailesi örgütten ayrılması için oğluna baskı yapmak durumunda kalır:

El içinde gezemez oldum. Çarşıdan geçerken herkesin bakışları sırtımdaki odun yükünden daha çok eziyor beni. Ne olur yavrum, istersen hiç okuma, evimize dön. Burada bir babanın oğlunun anarşist olması ölümden daha acıdır oğlum... Ne çabuk unuttun buraların halini... Annen komşuların içine çıkamaz, yüzlerine bakamaz oldu. Kardeşlerin akranları içinde suçlu gibi gezerler (s. 200).

Fahri'nin örgütten ayrılma kararı almasında taşranın ailesine uyguladığı bu sosyal baskı etkili olur. Keza İhsan'ın örgütle bağını koparmasında, Ömer'in örgüte tepki göstermesinde aile geçmişleri ve taşradaki yetiştirilme biçimlerinin etkisi söz konusudur.

Marksist, materyalist eğilimler, ülke bütünlüğünü tehlikeye sokan, kargaşa çıkaran, düzeni bozan her adım kasabalının dünyasında “anarşist” sözcüğünde karşılık bulur. Onlar için anarşist bir genç “hayırsız evlat”tır, “akıllı çocuklar” anarşist olmaz, anarşistten kimseye “hayır gelmez”, bir anarşistin babası olmak “ölümden beterdir.” Akengin açısından bu kültürden, ülkenin kılcal damarlarından beslenmeyen Marksist, materyalist ideoloji; “dış odaklar”ın ülkeyi kaosa bulama aparatıdır. Taşra, kendinde içkin olan değerlere yaslanırken yabancı gördüğü, dışarıdan devşirilmiş bir ideoloji, düşünce ya da değişime değer atfetmez.

“Yaralı Dağlar”da Şeref'in köyü Söğütlü'de arazi suyu paylaşımı, taşranın başlıca sorunudur. Mahkemenin aksi kararına rağmen köyün zengini Kuşçu Murat sulama suyunun kendi çayırından çıktığı iddiasındadır. Çayırını sulayacağını bahane ederek su kesen, kavga çıkaran Kuşçu Murat; hâkim, savcı ve kaymakamlarla dost olduğu yolunda propaganda yaparak köylüyü yıldırmıştır. Yasanın değil güçlünün hâkimiyetinde hayat süren taşrada mahkemenin köylü lehine karar vermesi dahi güçlünün tahakkümünü kıramaz. Köylü haksızlığa boyun eğmeyip direnme yolunu seçildiğinde yaşamından kimi fedakârlıklarla boğuşur. Nitekim Kuşçu Murat'a direnen Şeref'in ailesi su kavgasından sonra köyde barınamayacağını anlayarak İstanbul'a taşınır. Köydeki arazilerini satarken Kuşçu Murat yine devreder. Köylünün araziye almasına müsaade etmez. Babası kaçınılmaz olarak komşu köyden birine arazisini çok düşük fiyata satmak zorunda kalsa da gerçek daha sonra anlaşılır. Komşu köyden alıcı ayarlayan Kuşçu Murat arazinin üzerine çok ucuza konmuştur.

Emekli olduğu gün eşine kızıp evi terk eden Şeref, baraj suları altında kalan bu köyüne yıllar sonra gider. Kuşçu Murat'ın insanları birbirine düşürüp düşman edip can yakarak yaydığı korkular baraj suyunun altında kalmıştır. Murat, barajın yapılacağı dedikodularına dayanamayacağını hissedince mezarının barajın yanına yapılmasını istemiştir. Barajın kıyısındaki bu mezar, şimdi, geçmişin hıncını almak isteyen köylünün öfkesinden izler taşımaktadır: “Yüreği yanık olanlar gittikleri yerlerden buraya geldikçe tekmelemişler mezarını.” (s. 34).

Şeref'in yıllar sonra köyüne yaptığı bu yolculuk; problemli evliliğinden, betonla çevrili şehrin yozlaşmış ilişkilerinden kaçmak isteyen bir ruhun sığınak arayışıdır. Köyünün ona kucak açacağı hissiyle yola çıkmış ancak aradığı huzur ve sükûneti burada da bulamayacağını görmüştür:

Buralarda, Kuşçu Murat'ın mezarına komşu olmak huzurunu kaçırdı Şeref Bey'in... Sonra, barajın havaya uçurulması tehlikesine karşı bir jandarma karakolunun bulunması da onun özlediği sükûnet ikliminin buralarda olmadığını göstermiyor muydu (s. 44).

“Oğuz Dede”de kasabalı gençler; İstanbul'dan izne gelenlerin tavır, davranış, dış görünüş ve imkânlarından etkilendikçe şehre dönük hayaller kurmaya başlar. Taşra; çocuk ve gençler için kendilerini baskılayan, hayallerine set çeken bir mekânken şehir hayallere uzanmanın imkânı olur. Bu şehir imgesi çocuk ve gençlerin davranışlarında da kimi değişikliklere yol açar. Babaların işlerini öncelediği kasabada anneler, çocuklarını dizginlemenin çaresizliği içinde bocalar. Oğuz Dede'ye göre çocuklardaki davranış değişikliğinin nedeni göç olgusudur. Gurbetten izne gelenler kasabanın geleneksel yapısına uymayan tortular bırakmaktadır. Maddi kazanımlarını gösteriş malzemesi yaparak şehirde çektikleri sıkıntıları gerçek dışı söylemlerle gizlemekte ve kibirli tavırlarıyla kasabanın “yerleşmiş geleneklerini” bozmaktadır.

“Sarkaç”ta annesinin memleketi Erzurum'a giden Süheyla'da şehrin kimliğine nüfuz etme ve tarihsel arka planını duyumsama arzusu görülür. Erzurum'a dair gözleminde İpek Yolu, Çifte Minareli Medrese, Abdurrahman Gazi Türbesi, Nene Hatun, Erzurum Kongresi, Kuvayı Milliye, Millî Mücadele vurgusunda şehrin tarihsel kimliği ön plandadır.

Erzurumlu iki kardeş Necati ile Hayri'nin şehri algılama biçimleri ise birbirinden oldukça farklıdır. Almanya'da yaşayan Necati için Palandöken dağı çıplak ve ağaçsız haliyle Almanya'nın tabiat güzelliğinden uzaktır. Oysa Erzurum'da yaşayan

Hayri, Abdurrahman Gazi Türbesi’ni anımsatarak Palandöken’e evliya yatağı gözüyle bakar. Hayri ile Süheyla’nın tarihsel kimliği üzerinden yaklaştığı şehre Necati, anlamlar dünyasından değil realiteler penceresinden bakar ve Süheyla ile Hayri’nin aksine coğrafyanın ruhunu yadsır.

“Aşka Verilmiş Muhtıra”da taşranın iki yönü öne çıkar: baskı ve özlem. Sosyal ilişkilerin ayıplama ve dışlama yoluyla baskılandığı Ege kasabasında toplumsal hayatın kabullerinin dışında hareket edenler kasabadan taşınmak durumunda kalır. Her türlü olumsuzluğun cezalandırıldığı taşrada göç bir çıkış yolu olsa da gurbetin güçlükleri sıra özlemini tetikler. Şehre göç; taşrada şekillenmiş anlayış ve alışkanlıkların yerine yenisini ikame etmede belli güçlükleri beraberinde getirir. Nitekim aşkı Seher’den ayrıldığı için Ankara’ya taşınan Selim’in insan ilişkilerini yapmacık bulduğu Sanat Sevenler Derneği’nde kendisini yabancı hissetmesinde henüz üzerinden atamadığı taşralılık hissiyatı etkilidir: “Selim bu düşüncelerle, belli etmeden onları izlerken, onların da ara sıra kendisine kayan bakışlarında bir umursamazlık seziyordu. ‘Bu taşralı da kim ola.’ der gibi.” (s. 22). Yeni geldiği Ankara’ya alışamaması, derin yaralar açan aşk ayrılığı, sınırlı kişiyle kurabildiği yakınlık ve yaşadığı ekonomik sıkıntılar Selim’deki eziklik duygusunu kabartır: “Yoksa babasının yanında çalışan bu taşralı genç delikanlıyı hiç umursamadığı için mi, frekanslarını kapalı tutuyordu? (s. 27).

Genç bir delikanlı olarak taşralılık Selim için aşılması gereken bir bariyer olsa da anne ve babası için taşra, şehrin kargaşasından uzaklaşma ve sükûnet arayışının karşılığıdır. Faruk ve eşi Halime sağ sol çatışmasının tırmandığı günlerde kasabaya dönmeyi arzu etseler de üniversite okurken kızları Esma’nın yanında olma isteği dönüşlerini imkânsızlaştırır.

“Karıncı Düşü”nde Adnan Menderes’in idam edildiği 1961 Eylül’ünde Kars’ta doğan Fazıl, çocukluğunda babasının Menderes’i anlatışını hâlâ anımsar. Kars’ın Arpaçay kıyılarında yıldızlı gökyüzünü seyre dalmak çocukluğundan bugüne taşıdığı bir tutkudur. Gönüllü Babalar projesi için avukatlık yaptığı Kars’tan ayrılıp yurdu dolaşırken, çocukluğunda yıldızların seyrine daldığı harman yerini yer yer anımsar. 12 Eylül furyasında düştüğü cezaevinde “harman yerinde geceleyin seyrettiği yıldızları hayal ederek dayanma gücü kazanmaya çalışmıştı”r (s. 106).

Kars halkının sevdiği bir avukat olan Fazıl, halkla diyalogu ve kutuplaşmalara direnen yaklaşımı nedeniyle terör örgütünün hedefi haline gelmiştir. Önce bürosu bombalanır, Kars’a geldiğinde uğradığı silahlı saldırıda yaralanır. Projesinin filizlendiği Kars’ta kendisine bir alp misyonu yüklemiştir. Projesinin hayata geçirildiği kongrede tutuklanıp iki yıl cezaevinde yattıktan sonra ilk yapmak istediği şey çocukluk anısını yerinde tazelemek olur: “İlk fırsatta Kars’a gidip yüzüne hasret kaldığım yıldızları Kars Kalesi’nden seyretmek istiyorum.” (s. 152).

Fazıl, şehit aileleriyle görüşmek için gittiği Erzurum, Kemah, Kayseri, Afyonkarahisar, Antalya, Samsun, Trabzon, Aydın, Balıkesir ve İzmir’de ise bu şehirlerin tarihî misyonunu öne çıkarır. Daha çok Osmanlı son dönemi ile Millî Mücadele Dönemi’nde yaşananlara odaklandığı bu tarihsel süreç bir direniş hareketi addettiği Gönüllü Babalar projesine dayanak oluşturur. Türkiye’nin dört bir tarafından gelecek şehit babalarının toplanma yeri olarak Erzurum’da karar kılmasında ise Erzurum Kongresi’ndeki Kuvayı Milliye ruhunun gönüllü babalarda devam ettiğine olan inancı etkili olur. Şehit babaları teröre karşı ortak mücadele kararlılığını Erzurum’da yapılacak temsilciler toplantısı ile ilan edecektir. Millî Mücadele’de düşmana karşı verilen savaşla bugünkü terörle mücadele arasında bir fark görmeyen Fazıl’a göre terör örgütü PKK, bu topraklar üzerinde planları olan emperyalist odakların maşasıdır. Düşman aynı fakat suret ve strateji değiştirmiştir. Gönüllü Babalar projesi ile terörle mücadele iradesi Millî Mücadele ruhunu taşıyan bir taşra şehrinde, Erzurum’da, tekrar harekete geçecektir. Gerek Erzurum gerekse dolaştığı taşra köy ve şehirleri geçmişten bugüne bağımsızlık ruhunu taşımakta, Fazıl ise ihtiyaç duyulduğuna inandığı bir dönemde bu ruhu harekete geçirmek istemektedir.

5.2.2.2. Ankara

1971’den bu yana Ankara’da yaşayan Akengin’in “Aşka Verilmiş Muhtıra” ve “Sarkaç” romanlarının izleğinde bu şehir, kısmen öne çıkarılmakla birlikte şiirlerinde olduğu gibi romanlarında da hâkim bir mekân olmaktan uzaktır. Ankara’nın konu edildiği romanlarda anlatı kişilerinin çoğu; okumak, mesleğini icra etmek için şehre gelen taşralılardır. Karakterlerin şehre alışma, tutunma süreçleri ve kendisini kabul

ettirme çabaları yanında şehrin dokusunun bozulması, siyasi ve ideolojik gerginlikler de öne çıkan unsurlardır.

“Dönüş Acıları”nda Ömer ile Selda’nın Ankara’daki buluşmaları 1980 öncesi ideolojik kamplaşmaların üniversitede çatışmaya dönüştüğü günlere rastlar. Karşı grubun bayrağı yırtıp yakmasını olağan karşılayan Profesör Bahri’ye tepki gösteren Ömer, örgütün hedefi olur. Şehri kaplayan hava kirliliği ile ideolojik gerilimin yol açtığı kaos birbiriyle örtüşür hale gelmiştir:

Cemiyetin ciğerleri mi bozulmuştu? Duvarlar onun cildiymiş işte... Ankaralıları nefes alamaz hale getiren hava kirliliğinden daha büyük tehlikeleri haykırıyordu duvarlar. Ciltteki belirtiler, derinlerdeki bir hastalığın çığırtkan habercisinden başka bir şey değildi (s.185).

Aynı seçim bölgesinden milletvekili olan Mahmut ile Sait’in Meclis’teki kavgaları ise sokaktaki ideolojik gerilimi kaşıyan siyasilerin meclisteki varlığını ortaya koyar. 1970’lerin Ankara’sında sokak, üniversite ve mecliste kök salan ideolojik kaos gittikçe güç toplar.

“Sarkaç”ta Ankara; siyaset, eğitim ve sosyal yapıdaki değişim bakımından öne çıkarılır. Bülent Ecevit’in Mayıs 1972 kurultayında İsmet İnönü’yü siyasetin zirvesinden indirmesini değerlendiren Mirim Süleyman Efendi’ye göre “Zaferler kazanmış kumandan, başbakanlık, cumhurbaşkanlığı koltuklarında uzun yıllar hükmetmiş, sonunda yalnızlığın, burukluğun, hüznün labirentlerinde dolaşan İsmet Paşa”, “yalnızlık makamına terfi etmiştir.” (s. 35-36). İsmet Paşa’nın yenilgi sonrası düştüğü yalnızlıkta tek dayanağı ise eşi Mevhibe Hanım olmuştur: “Her zamanki gibi, Paşa’sının iç dünyasındaki bulutları, şimdi oldukça kara kara dolaşan bulutları dağıtacaktır... Zaten paşanın en kalıcı, en değişmez güzel bahtı da Mevhibe’sidir...” (s. 36).

Baba dostlarının 1972’nin siyasi atmosferinde yaptıkları bu sohbeti anımsayan Süheyla, aşk ve sadakatin gücünü fark ettiği o gün, evlendiğinde Mevhibe Hanım gibi bir eş olmayı düşlemiştir. Öğrenciyken tanıştığı Vedat’ı Ankara Siyasal Bilgileri okurken olaylardan uzak duruşundan ötürü takdir etmiş ancak onun bu duruşunun bilinçli bir tavırdan ziyade benmerkezci kişiliğinden kaynaklandığını zamanla görmüştür. Böylece “eşinin Mevhibe’si olma hayali” Vedat’ın benmerkezciliğinde yok olmuştur.

Kendi çabasıyla oluşturduğu müstakil evinin müteahhide verilmesine direnen Süheyla'nın babası Davut, oğlunun kumar yüzünden borç batağına düştüğünü öğrenince çaresiz kalmıştır. Ancak dozerin bahçeye girişinin yarattığı hüzne kalbi dayanamaz. Kanaatkârlık, tamahkârlığa mağlup olmuştur. Müstakil evlerin yerine yükselen apartmanlar eskiyi yutmaktadır. Apartmanın altına açılan “Gençlik Bar”la başka bir kültürün eğlence anlayışı mahalleye taşınmış haldedir. Almanya’da işçi olan Necati, Ankara’da inşaat işlerinin getirisini tatmış ve Almanya’ya gitmekten vazgeçmiştir. Şehrin dokusu ve mahalle kültürünü koruma anlayışı, 1970’lerin Türkiye’sinin ranttan pay alma hırsına yenilmiştir.

“Aşka Verilmiş Muhtıra”da Selim için taşradan taşındığı Ankara öncelikle uyum sağlaması gereken bir şehirdir. Ankara Kalesi yalnızlığını, aşkı Seher’den ayrılmanın hüznünü dindirmek için sığındığı bir limandır: “Sonra, ne de olsa bütün kaleler sığınma, güvende olma duygusunu barındırırdı.” (s. 9). Kalabalıkta bir yalnız olarak dolaştığı Ankara sokaklarından kendisini daha huzurlu hissettiği kaleye atar. Şehri tepeden seyrettiği ve iç muhasebe yaptığı bu bunalımlı anlarında “Hazırım sana Ankara...” diyeceği günlerin umuduna tutunur. Bu mottoyu Goriot Baba romanının Paris’te tutunma çabasındaki romantik ve haşarı kahramanı Rastignac’tan esinlenerek oluşturmuştur. Kararlılığı ve ihtirasından etkilendiği Rastignac ile Mavi ve Siyah romanının talihsiz aşığı Ahmet Cemil’i kendisine dost edinir. Kaleyi, şehrin sokaklarını onlarla dolaşırken etrafındaki insanlardan kendisini soyutlar ve hayali kahramanlarla fantastik diyaloglara gider. Rastignac, Selim’in şehre tutunma çabasını diri tutarken Ahmet Cemil, aşk hüsrânında yalnız olmadığı duygusunu berkitir: “Gel Ahmet Cemil, gel dertleşelim biraz... Görünürde olmasa bile, derinliklerimizde benzerliklerimiz var galiba...” (s. 10). Bunalımlı ruh hali şehre ve insanına olumsuz bakışa yol açar: “Ben ne diye getirdim bu Ahmet Cemil’i İstanbul’dan alıp Ankara’ya?... Bu yeni başkentin zengini iğreti, yoksulu iğreti...” (s. 11).

Şehir hareketliliği Ulus’tan Kızılay’a taşınmaya başlamış; Zafer Çarşısı ile Bulvar Palas ise elit zümrenin yürüyüş güzergâhına dönüşmüştür. Tuna Caddesi girişinde bodrum katta yer alan “renkli simaların, dahası, şık belki bazılarına göre de biraz uçuk ama şuh kadınların” takıldığı Sanat Sevenler Derneği onun için çekici bir mekândır. Ressam Şengül’le karşılaşmak ümidiyle yeterli parası olmadığı halde bu mekânı aşındırır.

Ancak 1970'lerin siyasi ve ideolojik gerilimleri şehrin üzerini kaplayan kirli havayla koştur hâle gelmiştir. Selim'in kaleden "Hazırım sana Ankara..." diye haykırması ancak mesleği, özel yaşamı, siyasi ve ideolojik çatışma ortamına direnebildiği ölçüde mümkün olur. Başlangıçta yalnızlık ve bahtsızlığını yenmek için haykırmayı düşündüğü mottosu bir aşamadan sonra toplumsal sorumluluğun direnişini sembolize eder. Ankara'da ülkenin yazgısının yazıldığının bilincine varmış ve "kişilik mücadelesi veren, kimlik edinme telaşın"daki şehrin mücadelesinde inisiyatif almıştır.

Halime ve Faruk'un sorunları aşma umudunun muhiti ise Hacı Bayram'dır. Eşi ve oğlu Mamak Cezaevi'nde tutukluken Keçiören'den Mamak'a Ankara'daki ilk uzun yolculuğunu yapan Halime, cezaevi ziyaretinden sonra gittiği Hacı Bayram Türbesi'nde gözyaşları içinde dua eder.

Faruk ise Kıbrıs Barış Harekâtı'na katılan oğlu için eşinin de ricasıyla Hacı Bayram'a⁶¹⁴ duaya gidecektir. Sol ideolojiden milliyetçi-muhafazakâr çizgiye kayan Faruk; Hacı Bayram'a daha sık gitmeye, orada dostluklar kurmaya başlamıştır. Arçelik bayiliğini kapatınca elindeki parayla yeni bir iş arayışındayken Hacı Bayram cemaatinden birkaç dostunun telkiniyle faize bulaşmadan karşılıklı güvene, inanca dayalı bir ortaklığa katılsa da verdiği parayı dahi alamaz. Zamanla ticaret ve siyasetten ziyade "yalnız kalmaya, okumaya, fizik ötesi duygulara" eğilim gösteren Faruk, Tanpınar'ın "Beş Şehir"ini okudukça Ankara'ya yeni bir gözle bakmaya başlar. Şehrin mazisinden bugüne oluşturduğu Roma, Bizans ve Türk terkibi hümanist duygularını kabartır. Selim'in 1970'lerin Türkiye'sinde Ankara'daki kimlik arayışına babası Faruk, manevi bir yolculuğun bireşimiyle katılır.

"Karıncı Düşü"nde Ankara siyasi atmosferin gölgesinde çizilir. Halis'in Ankara Gölbaşı'ndaki Eymir Gölü manzaralı evi, Ankara'nın siyaset koridorlarının uzağında bir nefes alma yeri olsa da dostların bir araya geldiği akşam, sert politik münakaşaların zemini olur. Bayburtlu Halis, Karanlı Fazıl ve Fikri, Erzurumlu Selim ve Diyarbakırlı Nevzat'ın kendi yörelerine ait fıkralarıyla şenlenen ortam,

⁶¹⁴ Akengin, Ankara'dan Erzurum'a gideceğini öğrenen bir arkadaşının Abdurrahman Gazi Türbesi'ne gidip kendisi için dua etmesini istediğine değindiği hatıratında türbe ziyaretleriyle ilgili şu ifadeler yer verir: "Kuluna şah damarından daha yakın olan Allah'tan dilekte bulunmak için aracıya ihtiyaç mı var sanki. Böyle olmakla birlikte Erzurum'da bulunduğum o akşamüstü taksiiyle A. Gazi türbesine çıktım. A. Gazi ve bütün müminlerin ruhları için Fatiha okudum. Arkadaş adına da ayrıca okudum. Türbeden ve A. Gaziden değil, Allah'tan dileklerde bulundum. Ankara'da da Hacı Bayram türbesine gidip ruhları için Fatiha okuyup Allah'a dua ettiğim olur. Bu tür mekânlarda, A. H. Tanpınar'ın deyişiyle bir ruhaniyet rüzgârı estiğini ben de hissedirim." Bakınız: Y. Akengin, **Bir Semaverlik Muhabbet**, s. 219-220.

İktidar yanlısı gazetenin Ankara temsilcisi Zihni'nin tartışmayı alevlendirmesiyle tatsız bir zeminde ilerler. Böylece Ankara'nın "serin akşam havası"ndan, sıcak siyasi atmosferine geçilir. Akengin'in Ankara'nın içinde değil kıyısında bir mekân seçisi Fazıl'ın projesiyle de koşutluk oluşturur. Nitekim Fazıl, Ankara'nın terörle mücadele konusunda farklı çözüm arayışına girdiği süreçte şehit ve asker babalarını bir araya getirdiği terörle mücadele yaklaşımını hayata geçirmeye çalışacaktır.

5.2.2.3. İstanbul

Akengin'in anlatılarında İstanbul'un -gençlik döneminde okuduğu roman ve şiirlerin de tesiriyle- romantik bir imaj halini aldığı görülür. Mekân olarak ana izlek yapmadığı romanlarda dahi İstanbul, kimi karakterlerin geçmişte bir dönem bulunduğu bir şehir hüviyetindedir. Romantik İstanbul hatıraları karakterlerin şimdisiyle ekseriyetle tezat oluşturduğu için o günlere dönme arzusu belirgindir. Bunun yanında İstanbul daha ziyade eğitim ve iş olanakları penceresinden romanlarında yer alır.

"Özlem Yokuşları"nda kitap ve gazetelerde okuduklarıyla İstanbul'a gitme hevesine kapılan Mustafa; babası okula göndermediği için ancak İstanbul'a gittiği takdirde okuma hayalini gerçekleştireceği düşüncesindedir: "Düşünüyordu, 'Şu İstanbul'a bir gidebilsem... Ama nasıl?' Oraya gidince zor da olsa okula gitmenin yolunu bulacağına kendini inandırmıştı." (s. 25). Mustafa'nın okuma arzusuyla kaçmayı düşündüğü İstanbul hayaline arkadaşı Halil'in maddi hevesleri eşlik eder:

Gideceğim, çalışacağım, para kazanacağım. Herkesten güzel elbiseler giyinip, ara sıra görsünler diye de köye gelirim. Uzaktan herkes bana heveslenerek bakar. Babam da ağabeyim de şimdi beni azarlamalarından dolayı pişman olacaklar. Benden yardım isteyecekler. Okuyan arkadaşlarımdan daha üstün bile olabilirim. Ben İstanbullu olunca onlar da bana heveslenirler... Ben onlardan zengin olurum (s. 29).

Mustafa ve Halil'in; Temel Usta'nın gözetiminde geçirdikleri İstanbul serüveni babalarının gelmeleriyle son bulsa da ekonomik imkânsızlıklar içindeki taşra için İstanbul bir dayanaktır. Nitekim daha önce İstanbul'a ailesinden habersiz giden Mustafa'yı babası bu defa çalışıp para kazanması için Temel Usta'nın yanına gönderecektir.

“Dönüş Acıları”nda gençlerin İstanbul’a dair ilk izlenimleri lise yıllarında belirir. Manifaturacı Hamdi, mal almak için birkaç defa gittiği İstanbul’u oğlu Ömer’e “yarısı bataklık, yarısı duru olan bir göl” şeklinde tasvir eder. İstanbul’a kardeşinin öcünü almak niyetiyle giden Şahin, düşmanını yaraladığını düşünürken suçsuz birini bıçaklamıştır. Hapis sonrası, iş adamı olma hayalini gerçekleştireceği şehrin İstanbul olacağı düşüncesine kapılır. Ancak açtığı bakkaliye, üniversiteli Marksist gençlerin uğrak yeri olmuştur. Çevresini genişleterek okula devam edemeyişini telafi edeceği hissiyle gençlerle kurduğu bu yakınlık örgüte katılmayla sonuçlanır.

İhsan ise üniversite öğrencisi olarak hem çalışmak hem de okumak durumundadır. Ancak 1970’lerin kaosunda esnaf, öğrenciye iş vermeye yanaşmamakta, üniversitedeki dersler ise çatışmaların gölgesinde sorunlu bir hâl almaktadır. Üniversitedeki kutuplaşmaların arasında sürekli savrulan Fahri için şehrin sunacağı en makul olanak onu tehlikelerden koruyacak bir örtü olabilmesidir. Lisede öğretmeni Sait’in etkisiyle sempati duyduğu örgüte İstanbul’da katılmış, örgütten ayrılıp polise bazı isimleri verdiği için hainler listesine girmiştir. Bu yüzden şehirde izbe köşelerde kendisini gizleyerek tehlikeyi savuşturmaya çalışmaktadır.

İsa Bey’in İstanbul’a yerleşme kararı ise vatansever öğrencilere imkânları ölçüsünde el uzatma, onlara destek çıkma arzusundan kaynaklanır. Altı öğrencinin kaldığı evine örgütün takibinde olan birini, İhsan’ı, almıştır. İhsan’ın bu evde kalması ise Fatih’teki milliyetçi arkadaşları sayesinde gerçekleşir. Selda musiki eğitimi için Üsküdar’daki cemiyete gider. Fahri kasabaya gidecek parayı bulmak ve örgütten gizlenmek için Eyüp semtini tercih eder. Taşralı gençlerin sükûnet aradığı bu mekânlar muhafazakâr, milliyetçi eğilimin yoğunlaştığı muhitlerdir. Fatih’te kalan İsa Bey, Yılmaz ve Dursun; Üsküdar’da cemiyetin korosuna katılan Selda’nın bulundukları semtler ile düşünce yapıları arasında uyum göze çarpar. Ancak örgüt; İsa Bey’in evine bomba atarak, Fahri’yi gizlendiği yerde vurarak, Üsküdar Musiki Cemiyeti’nden Hazım’ı bıçaklayıp ölümüne sebep olarak bu semtlerde insan avına çıkmaktadır.

İstanbul’un kaosundan uzak pasajlar ise müzik ve aşk temasıyla öne çıkar. Selda-Ömer aşkı bu anlamda İstanbul’un kaosuna ara verilerek sınırlı da olsa romantik bir atmosfer kazandırır.

“Yaralı Dağlar”da üniversite son sınıftayken köylerinde yaşanan su kavgası nedeniyle ailesini İstanbul’a taşıyan Şeref, Anadolu’dan kopup gecekondur

mahallelerine gelen insanlarla kendi arasında yakaladığı samimi ilişkiler ağında aşk hüsrânının acısını hafifletmiştir. Ancak tapulu arazi üzerine yapılan gecekonduları yıkılacak, İstanbul’da kiralık bir evde yaşamak zorunda kalacaklardır.

Gecekonduda yaşadıkları dönem, Kore Savaşı yıllarıdır. Oğlu Fikret’in hapisten çıkmasını af umuduna bağlayan Şeref’in babası mahallede radyolu tek kahve olduğu için çay fiyatı bir kuruş fazla olan Demokratlar Kırâathanesi’ne gidip haberlere dikkat kesilmektedir.

Bu hatıralar eşliğinde baraj altında kalan köyüne giden Şeref, daha sonra deniz kenarında İstanbul’a yakın inşa ettiği bir kulübede yaşamaya başlayacaktır. Şehrin yapaylığı ve kargaşasından uzak bu yer, aşkı Münire ile son buluştukları kayalıktır. Bununla birlikte Şeref’in gençliğinde bir umuda dönüşen İstanbul, çeyrek asır sonra insanların nefes almak için kaçmayı kolladığı bir şehre dönüşmüştür. Şeref için sadece şehir değil, insanları da değişimden nasibini almıştır. Gazeteci Sinan’ın tabiat ve sükûnet vurgusuyla haberleştirdiği kulübe ve çevresi; kâr peşinde ve doğa özleminde İstanbulluların dikkatini çekmekte gecikmez. İç dünyalarında bir özlem olarak taşıdıkları köy yaşamına şehrin yakınında kavuşma heyecanı ile gelenler yanında arazinin değerlendirileceği düşüncesi taşıyanlar da vardır. Değerlenen araziye el koymak adına plan yapanların saldırısına dahi maruz kalan Şeref, şehir ve insanlarından kaçamayacağını görecektir ve şehrin yozlaşan dünyasıyla yeni bir mücadele için İstanbul’a dönecektir.

“Oğuz Dede”de İstanbul’a göç edip tatilde kasabaya gelenlerin giyim tarzları, konuşmaları ve anlattığı hikâyeler çocuklarda İstanbul mitosunu oluşturmuştur. Aile baskısından sıyrılıp hayallerini kolayca gerçekleştirebilecekleri İstanbul’un, tüm imkânlarıyla kendilerini beklediği yanılsaması içindeki gençler için şehir, taşranın dayattığı sorumluluklardan kurtulma mekânıdır. Çocuk ve gençlerdeki bu şehir imgesine karşın ailelerde şehrin olumsuz etkilerini dile getirme eğilimi belirgindir. İstanbul’a göç eden Bekir’in “içki, okulu bırakma, serserilerle takılma” türü olumsuz davranışlar sergilediği kasabalının diline düşmüştür. Bekir’in babası ise İstanbul’daki “ahlaksızlıkları” kasabanın dedikodu malzemesine dönüşen oğlunun utancıyla “el içinde gezemez” hale gelmiştir.

İstanbul; refah ve özgürleşmenin mekânı görüldüğü ölçüde bireyin toplumsal değerlere yabancılaşmasıyla da özdeşir. Bir taraftan ekonomik ve sosyal imkânlarıyla

göz alıcıyken diğer yandan aile yapısını bozma tehlikesi barındırmakta, taşra yaşamında arzu edilmeyen kırımlara yol açmaktadır.

“Aşka Verilmiş Muhtıra”da Selim, İstanbul Üniversitesi Hukuk; Seher ise Tarih Bölümünü ideolojik çatışmaların uzağında kalarak bitirmeyi başarmış iki âşıktır. 12 Mart Muhtırası’ndan sonra Seher’le ilişkileri ayrılıkla sonuçlandığı için Ankara’ya taşınan ve avukatlık yapmaya başlayan Selim; aşk hüsranı, yalnızlık duygularının tazyiki altındayken Ankara sokaklarında Seher’le biriktirdiği İstanbul hatıralarını anımsar. Zafer Çarşısı’ndaki plakçıdan yankılanan “İstanbul’u artık sevmiyorum...” (s. 21) şarkısını anlamlandırışında duygularındaki karmaşıklık ve hüsranın yarattığı öfke hâli hâkimdir. Selim’le görüşmek için Ankara’ya gelen Seher’de de romantik İstanbul günlerine yönelim belirir. İki aşığın zoraki ayrılığın ıstırapı içinde birbirini hatırlayışları İstanbul romantizminde hayat bulur.

“Karıncı Düşü”nde İstanbul’da üniversite okurken fikir ve ülkü birliğinde olduğu Aysel’le aşk yaşamış olan Fazıl, 1980 askeri darbesinde cezaevine girmesiyle Aysel’le yollarının ayrıldığını kabullenir. Aysel’in Kürt kökenli Ziya ile evlendiğini yıllar sonra öğrenen Fazıl, terörle mücadele üzerine yoğunlaştığı günlerde Aysel ve eşi Rıza ile İstanbul’da görüşme kararı alır. Seçtiği mekân ise üniversitede Aysel’le çokça uğradıkları Çınaraltı’dır. Eşi ve çocukları da İstanbul’da yaşayan Fazıl’da şehir ancak Aysel’le yıllar sonraki bu buluşmada romantik bir kimliğe bürünür.

5.2.2.4. Yurt Dışı

Akengin’in romanlarında hümanist, özgürlükçü söylemi sorgulanan, emperyalist geçmişi öne çıkarılan bir Batı algısıyla karşılaşılır. Batı’nın eşitlik ve özgürlük vaadinin kendilerinden olana münhasır kılındığını gören karakterler için yurda dönüş, öncelikler arasında yer alır. Geçmişin her tür birikimini kendisine mal eden, kendisini modern çağ değerlerinin banisi addeden Batı’nın karşısına kendi kültür ve tarihimizin değer ve birikimlerini koyan Akengin; Batı, modernizm ve hümanizm üçlemesinin birbirini çağrıştırdığı yaygın kanaati yıkma çabası güder. Bu amaçla Batı’nın geçmişi ile şimdisinde tespit ettiği aksaklıkları romanlarına taşır. Bununla birlikte Osmanlı bakiyesi coğrafyalara uzandığı romanlarında mazinin görkemli tarihi ile bugün arasında bocalayan karakterlerin trajik hâlini öne çıkarır. Söylem;

Avrupa'nın açımıldığı durumlarda keskin, Osmanlı bakiyesi topraklarda ise lirik bir atmosferde ilerler.

“Özlem Yokuşları”nda kimya doktorası sonrası İngiltere’de geçirdiği bir yıllık süreçte yurt özlemi çeken ve yurda döndüğünde önce vatan toprağını öpen Mustafa, dostlarıyla konuşmasında Karacaoğlu’nın Doğu ile Batı’nın inanç ve kültür farklılıklarını öne çıkaran *İndim Seyran Ettim Firengistan’ı* şiirini okur. Mustafa’nın bir yıllık gözlemini bu şiirle özetlemesi Avrupa’da bulunduğu dönemde kendisini mümkün olduğunca bu kültürden koruma çabasında olduğunu gösterir. Bununla birlikte Akengin’in şiirin dördüncü dördlüğünü romana almadığını görürüz. Yer verilmeyen dördlüğün Akengin’in romanlarındaki Batı eleştirisinin ötesinde keskin bir söylemi ihtiva ettiğini söylemeliyiz. Bunda Akengin’in Batı inanç ve kültürüne dönük bir eleştiriyi merkeze almak yerine Batı’nın kültür, ekonomi ve siyasetteki yayılmacı politikalarını hedeflemesi etkili olmuş görünmektedir.

“Dönüş Acıları”nda Rüstem Usta, kimseye güvenmemenin akıllıca bir davranış olduğunu Almanya’da kanıksamış bir işçidir. Bu yüzden oğlu Tayfur’un arkadaşları Ömer, İhsan ve Fahri’nin güvenilir olup olmadığı onun için esaslı bir meseledir:

— Senelerdir içinde yaşadığım yaban diyarı, beni her şeyden şüphelenmeye itti be çocuklar...

— Çünkü orada insan, insanı “mark” olarak görür... Her şey ona göredir. Bizim, birbirimize karşı içimizden gelen fedakârlıklara da “enayilik” derler (s. 61).

Rüstem için Almanya; vatan ve onun sıcaklığından yoksun bırakışı nedeniyle insanı özünden uzaklaştıran, hassaslaştıran bir yer olsa da gurbetin dayatmalarından uzakta yaşayan kasabalı için Almanya; maddi güç, refaha ulaşma imkânıdır: “Bak Şahin; ben taşı sıksam suyunu çıkarırmışım... Hele bi Almanya’ya gitseymişim, bütün okuyanların sülâlesini satın alırmışım...” (s. 21). Abdi’yi köy öğretmeniyle alaycı bir dille konuşmaya iten yine bu algıdır: “De bakalım öğretmen bey, Alamanya’ya giden bir işçi mi, yoksa sen mi daha üstünsün, yani mesela?” (s. 22).

“Oğuz Dede”de Halil Usta, oğlunu kasabanın zenginlerinden biri yapmak hülyasıyla Almanya’nın kahrını çekmektedir. Dünyaya oğlunun gözüyle bakan Halil, kendi yokluğunda küçük yaştaki oğlunu evin reisi konumuna yerleştirir. Ancak şımartılan Mahmut sorumsuzluklarıyla ailede bir sorun haline gelir. Onun Almanya’ya bakışı babasının hangi şartlarda para kazandığı gerçeğinden oldukça uzaktır: “Üstelik orası Avrupa... Orada öyle senin bildiğin gibi zahmetli iş mi var sanki?” (s. 26).

Kasabadan İstanbul'a gidenlerde olduğu gibi Almanya'ya giden Halil Usta'da da gurbetin çetin şartlarını gizleme eğilimi görülür. Gerçeklerinden habersiz çocuklar ise gurbeti refaha açılan bir kapı addeder. Babasının kazandığı paraları hoyratça harcayan Mahmut, Almanya'da kazanılan paralarla kendisine açılacak mağazanın hayalini kurarken bir değer atfetmediği okulu asmakta gecikmez.

“Sarkaç”ta yeğeninün sünnet düğünü için Ankara'ya gelen Necati'nin insan ilişkilerini gözetmeyen nobranlığı Almanya'da kendi kültür ve değerlerinden uzaklaşmış olmasından kaynaklanır. Düğünde gösterişi öne çıkaran çiçekli Alman fötr şapkası, bar oyunundaki acemiliği, kardeşleri ve misafirlere yönelik alaycı tavır ve sözleri kendi kültürüne yabancılaştığını imler. Onun dünyasında para ve karşılığı vardır. Ankara'da müteahhitlikle para kazanacağını gördüğünde Almanya'ya dönüş yapmaması, açtığı “Gençlik Bar”la başka kültürün eğlencesini mahalleye taşıması, barda çalınan “Hey Corc versene borç” müziği onu, Batılı yaşam tarzını ülkeye taşıyan ve kültürel yozlaşmaya yol açan bir tip kılar. İki kültürden de menfaatine uyanı devşirerek yaşamını sürdürmeye namzettir. Erzurum'da yaşayan kardeşi Hayri'yle yaşam tarzı ve hayat görüşü itibarıyla zıt kutupta yer alır. Palandöken bozkırında Almanya'nın yeşil dağlarını özler. Oysa Hayri için Palandöken evliya yatağıdır. Vatan kavramından uzaktır; onda coğrafya göze hitap eden ve yaşam kalitesini artıran bir ögedir. Oysa Hayri, coğrafyanın yazgısını içselleştirir, ona aidiyet hissiyle yaklaşır. Erzurum, Hayri'de vatan duygusunu diri tutarken Almanya, Necati'de aidiyet duygusunu aşındırmıştır. İki kardeşteki anlayış ve duyuş farklılığı yaşadıkları coğrafyanın mahsulüdür. Ankara'da yaşayan kardeşleri Bekir ise kamu ve bürokrasi çarkının gölgesinde orta yolu bulmanın akışkanlığında yaşam sürer. Akengin, üç kardeş ve üç mekân üzerinden şehrin/coğrafyanın insanı dönüştüren gücüne işaret eder. Coğrafya etkin, insan ise büyük ölçüde edilgendir. İnsan ona katıldığı ölçüde coğrafyanın mahsulüdür. Dışında kaldığı müddetçe, Necati'de olduğu gibi, aidiyet duygusundan mahrumdur.

Süheyla ise Vedat'ın ilk yurt dışı görevi için gittiği Bağdat'ta iki tarihi şahsiyeti öne çıkarır: IV. Murat döneminde Bağdat'ın fethinde kahramanlığı ile efsaneleşen Genç Osman ve Bağdat'ın Osmanlı'da kalması için Avrupa'yı ikna etmeye çalışan Said Halim Paşa. Biri Bağdat'ın kapısını açan asker diğeri bu toprakların elden çıkmaması için arayışlar içinde bir siyasetçidir. Bağdat'tayken İsrail'in Irak tesislerine

saldırması ise Said Halim Paşa'nın öngörüsünü doğrular niteliktedir. Süheyla'ya göre Arap yönetici ve aydınlarında Türkiye kompleksi baskınken halkta, özellikle orta yaşın üstündekilerde, yer yer hayranlık derecesinde bir Türkiye sempatisi hâkimdir. Halkla yönetici ve aydının Osmanlı'ya ilişkin yaklaşım farklılıklarında birincisinde tanıklık; ikincisinde siyasi ve ideolojik maksat söz konusudur. Halkın tarihsel sürece tanıklığı hakikati barizleştirirken; yönetici ve aydının yarattığı Türkiye algısında kasıt hâkimdir. Nitekim Süheyla, Iraklı Türkmenlerle konuşmak istediğinde baskılardan ötürü sohbele yanaşmamalarının nedenini öğrendiğinde siyasi baskının boyutu belirginlik kazanır: “Siz gittikten sonra bizi sigaya çekerler...” (s. 65). Oysa yönetimin baskıladığı Türkmenlerin Türkiye özlemi bir yana Arap halkı; hâlâ Bağdat'ın fethinin sembolü haline gelen Genç Osman'ın türbesini ziyaret edip, yiğit bir evlat olmaları için Bağdat'ın fethinden kalma topun namlusuna çocuklarının başını sokmaktadır.

Annesinin kucığında Üsküp'ten Türkiye'ye göç etmiş olan Süheyla'nın babası Davut ise Ankara'daki bahçeli evin yeşilliğinde Üsküp özlemini dindirir. Süheyla, eşi Vedat'ın görevi için Avrupa'ya giderken baba toprağı Üsküp'e özellikle uğramak ister. Bağdat ve Üsküp'teki Türklerin Türkiye özlemine karşın Süheyla'nın Bağdat ile Üsküp izlenimlerinde duygusal farklılıklar göze çarpar. Gerçekte iki coğrafya da Osmanlı'nın kaybettiğı topraklar olsa da Süheyla'da Üsküp'ün kaybı ayrı bir hüznü barındırır. Bağdat'ta aklın, Üsküp'te kalbin yönlendirmesiyle dolaşır. Kaybettiğı babasının Yahya Kemal'in *Açık Deniz* şiirini yorumlayışındaki manaya Üsküp'te daha derinden nüfuz eder. Balkanlardan çekilmenin trajedisini geçmişin kabına sığmayan, hudutları aşan kahramanlığında dindiren *Açık Deniz* şiirini dinleyerek büyüyen Süheyla, Üsküp'te “köklerini arama duygusunun anaforuna” kapılır: “Ben yüzyıllardan beri Üsküplüyüm.” (s. 68). Şehirde babası ve Yahya Kemal'in gölgesinde gezinir. Onlarla benzer hissi yaşadıkça derinlerde yaşayan benlik duygusu kabırır ve kendisini şehirdeki Türk izlerinin canlılığına bırakır.

Süheyla, kaybedilmiş Balkan topraklarını ziyaretinde yaşadığı hüznün sonrası Osmanlı'yı Anadolu'ya hapsetmeyi amaçlayan Avrupa'nın birlik merkezi Brüksel'dedir. “Atomium”u⁶¹⁵ itici buluşu şehre Batı algısıyla bakma eğiliminden kaynaklanır. Süheyla, yasadışı işlerle para havuzu oluşturan, kadınlarla samimi ilişkiler geliştiren eşi Vedat'la sorunlar yaşadığı için mutsuzdur. Bu durum eleştirel

⁶¹⁵ 1958 yılında Brüksel'de Expo 58 Fuarı için yapılmıştır.

bakışı da tetikler. Mutsuzdur ve Brüksel'in görünen saadet tablosunun altında yatan sömürgeci anlayışı irdelemekte gecikmez. Onun eleştirel bakışını Belçika Televizyonu'nun Türkçe Yayınlar Servisi'nde çalışan Sonya da destekler: “Şu an, uzaktan karartılarıyla bile dikkati çeken tarihi yapılar için Sonya, ‘Sömürgelerden getirilen işçiler, sömürgelerden gelen vergilerle yaptırılmış...’ diyordu.” (s. 80).

Refahı yerinde olmakla birlikte Brüksel'deki kadınlar; ilgi, iletişim ve sevgiden yoksunluktan ötürü düştükleri boşluğu evcil hayvanlarla giderme çabasındadır. Bir Türk'le evli olduğu dönemde Türkiye'de yaşamış olan Sonya, bu olumsuzluğun karşısına Türkiye'deki insanî ilişkilerin sıcaklığını koyar.

“Aşka Verilmiş Muhtıra”da evliliği sonrası Hollanda'ya taşınan Seher, çocuklarıyla ilgilenmeyle yetinmeyerek akademik çalışmalara yönelir. Batı'nın; insan merkezli olduğu yolundaki yaygın kanaatin aksine gurbetçilere ikinci sınıf insan muamelesiyle yaklaştığını, geçmişle bağının ise sanılanın aksine güçlü olduğunu görmüştür. “Türk-İslam Bilginlerinin Rönesans'a Etkileri”ni araştırdığı doktora tezinde Batı'nın medeniyet inşasında bugün hor gördüğü doğunun katkısını ortaya koymak ister. Araştırmaları, Avrupa'nın “kendine ait olmayan epeyce buluş ve felsefî görüşü de kaynağını inkâr ederek sahiplen”diğini ortaya koyar. (s. 152). Tüm bu deneyimi ve akademik çalışmaları sonrası tercihini ülkesine dönmekten yana kullanır.

5.2.3. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Anlatıda anlatıcının bakış açısındaki değişiklikler “algı sınırlarının ve dolayısıyla bilgi alanlarının genişlediğinin ve daraldığının bir belirtisidir.”⁶¹⁶ “Anlatıcılar daha çok ya da daha az açık olabilirler.”⁶¹⁷

Akengin'in romanlarında anlatıcı, okuyucuya varlığını hissettiren, kimi zaman kurgusal yanılısamayı ihlal eden, kendisini beşerî çizgide tutan ya da mümkün olduğunca aradan çekilen bir seyir izler.

“Özlem Yokuşları”nda anlatıcı her şeyi bilen, varlığını okuyucuya hissettiren, diyaloglarda aradan çekilen, kimi zaman sınırlı bilgisiyle görünen, genişleyip daralan

⁶¹⁶ Edward Morgan Forster, **Roman Sanatı**, (Çev. Ünal Aytür), Adam Yay., İstanbul, 1985, s. 122.

⁶¹⁷ Manfred Jahn, **Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı**, (Çev. Bahar Dervişcemaloğlu), Dergah Yay., İstanbul, 2015, s. 17.

algısı ile dalgalı bir çizgide ilerler. Romanın ilk cümlesinde anlatıcı, okuyucuya varlığını açıkça sezdirir: “Doğu Karadeniz Bölgemizin köylerini göreniniz varsa bilir.” (s.7). Okuyucunun anlatıya değil anlatıcıya yüzünü döndüğü ve ilk cümleyle anlatının kurgusal gerçeklik algısını zayıflatan bu tercihe karşın diyalogların yoğunluğuyla dramatik canlılık anlatıdaki yanılşamayı dağıtır. Anlatı özetleme-diyalog-özetleme sarmalında ilerlerken anlatıcı nispeten geri planda kalma çabasına girer. Bu helezonik yapının imkânlarında yürüyen kurgusal gerçeklik anlatıcının zaman zaman ortaya çıkışıyla dağılır.

Öğretmen Okulu Müdür Başyardımcısı, elinde kâğıtlarla, lambanın altında belirdi. Birden derin bir sessizlik çöktü. Müdür Başyardımcısı, kısa bir konuşma yaptıktan sonra, kazananların adlarını okumağa başladı. Ve işte ilk ismi söyledi:

— Mustafa...

Soyadını da okudu. Ama biz onu buraya yazmıyoruz. Bu, işte bizim Mustafa’ydı, ilkokulu dört ayda bitiren Mustafa.

Sözü fazla uzatmamak için, biz buradan, bu akşamdan, başka günlere aylara ve yıllara geçeceğiz. Onları anlatacağız. Onların da hepsini değil, belli başlı kısımlarını size anlatacağız. Mustafa, profesör oldu mu? Gurbet arkadaşı Halil gibi, siz de Mustafa için “Profesör olur” mu diyorsunuz? Yoksa bu akşamdan ötesini mi merak ediyorsunuz? Takibedelim Mustafa’yı (s. 60-61).

Anlatıcı, ilk iki cümlede gösterme yöntemini tercih ederek okuyucuyu anlatının kurgusal atmosferine çeker. Ancak “Ve işte ilk ismi söyledi.” cümlesindeki “işte” ifadesiyle meddah tarzına yönelerek varlığını açığa çıkarırken “—Mustafa” diyalogu ile okuyucuyu tekrar anlatının içine çeker. Bu anlatıya çekiş sonraki cümlelerle aniden dağılır. “Soyadını da okudu. Ama biz onu buraya yazmıyoruz.” cümlesiyle okuyucudan bilgi gizleyen ve kendi varlığını açık eden anlatıcı “biz” zamiriyle okuyucuyu anlatının dünyasından çeker. Anlatıdaki “gerçeklik duygusu ile yücelik havasını boz”makla⁶¹⁸ yetinmez, “Sözü fazla uzatmamak için” vakayı kendi inisiyatifiyle sınırlandıracağını belirtilir. Okuyucunun merakını harekete geçirmek için sorular sormakla da kalmaz, “Takibedelim Mustafa’yı.” diyerek okuyucuyu vaka sonrasını birlikte öğrenmeye davet eder.

Anlatıcı bununla yetinmez, vaka zamanındaki bir durumu anlatma zamanından yola çıkarak açıklama çabasına yönelir:

⁶¹⁸ E. M. Forster, **Roman Sanatı**, s. 123-4.

Burada birlikte kalacaklar, yiyip içmeleri birlikte olacaktı. Günde yüz elli kuruş artırabilirlerdi. Gündeliklerinin bir lirası yemek içmek masrafı olurdu. O zamanlar bir ekmek yirmi kuruştı. Şimdi bir ekmek, yaklaşık yirmi lira olduğuna göre, paranın şimdiki satınalma gücüne bakarak, o zamanki bir lirayı yüz lira kabul edebiliriz. Hergün artıracakları para da şimdiki değere göre yüz elli lira demektir (s. 35).

Anlatıcı, kimi zaman sınırlı bilgisiyle de görünür. Mustafa, üniversitede tırmanan olayların kısılcısından kurtulmak, okuluna odaklanmak istese de ortam buna imkân vermemektedir. Sessizliğini yurt yatakhanelesindeki ateşli konuşmasıyla bozar. Konuşması etkili olmuş ve boykotçuların gücü kırılmıştır. Anlatıcı Mustafa'nın konuşmasına öfkelenen ve onu tehlikeli addeden kişiler hakkında bilgiler verirken sınırlı bilgisiyle karşılarız: “İşte o günden sonra bu nereden görevlendirildikleri bilinmeyen kişiler, Mustafa'yı listeye aldılar. Onlara göre Mustafa, “tehlikeli” bir kişi idi...” (s. 83).

“Dönüş Acıları”nda “Özlem Yokuşları”na göre kendisini nispeten geriye çekme çabasında anlatıcının dalgalı seyri devam eder. Geçmişi ve geleceği bilen hâkim anlatıcıdan; bilgilere anlatı kişileri yoluyla ulaşan ve sınırlı bilgisiyle görünen bir anlatıcıyla da karşılarız. İç çözümleme, iç monolog ve diyaloglarla anlatı ile okuyucuyu birbirine yakınlaştıran teknikler; tezli romanın şekillendirdiği bir anlatıcı gölgesinde yol alır.

“Liseli kahramanlarımız, babalarına bile sezdirmeden, yaz tatilinde küçük çapta bir siyasî faaliyet de göstermişlerdi.” (s. 84) cümlesinde varlığını aşikâr kılan anlatıcı; “İhsan, ağabeyinin yüzüne bakmaktaydı. Bu tatsız olayın biraz sonra işine yarayacağını o anda düşünemezdi bile.” (s. 25) ifadesiyle geleceğe vakıflığını sezdirir. Her iki örnekte de anlatıcının kendisini konumlandırışı vakaların “şimdi” gerçekleştiği ve okuyucu ile anlatıcının şimdikiyi takip ettiği duygusunu zayıflatır ve anlatıya bitmiş olayların sonradan anlatıldığı hissini vererek her şeye hâkim bir anlatıcıyı öne çıkarır. Bunun yanında “...daha neler neler söyledi.” (s. 56), “Sonra bir de herkes...” (s. 69), “... daha doğrusu...” (s. 79), “Gel gör ki...” (s. 81), “Söylendiğine göre bu ev...” (s. 102), “İşte bu yalnızlık döneminde...” (s. 202) ifadeleriyle ilk romanındaki meddah tarzı bir anlatıma da yöneldiği görülür.

Buna karşın romanda her şeyin bilgisine sahip olmayan bir anlatıcı tavrıyla da karşılarız. “Kendisinin anlatmasına göre...” (s. 50), “Dışarının soğuşundan olacak...” (s. 52), “...belki yüzyıl öncesinden kalma kira evlerinde...” (s. 29),

“...kendine mi acıdığı anlaşılamayan gözlerle baktı.” (s. 250), “...ikisine de güç vermiş gibiydi.” (s. 257) ifadelerinde görüldüğü üzere beşeri düzeyde bir anlatıcı söz konusudur.

İhsan, Şahin’in davetini kıramayarak yavaş yavaş kendisini çembere almış olan örgütün evine gider. Anlatıcı örgüt evindeki kişileri “Kendilerini karşılayan ‘dostlar’dan üçü de üç güzel, kız ya da kadındı.” (s. 154) şeklinde aktarır. Oysa bunun öncesinde İhsan’ın iç çatışmalarını okuyucuya aktaran hâkim bir anlatıcı söz konusudur. Ancak evdeki “kız ya da kadındı” ifadesiyle her şeyi bilen konumundan uzaklaşılır. “Kendisinin anlatmasına göre...” (s. 50), “Mahalledeki yaşlıların anlattığına göre...” (s. 102), “gazetedeke resme bakılırsa...” (s. 136) ifadelerinde de anlatı kişileri yoluyla bilgiye ulaşan ve bu bilgilerin sınırlılığı içinde hareket eden bir anlatıcı seyri söz konusudur.

Anlatıcının varlığını hissettirmekten kaçındığı durumlar diyaloglarla sağlansa da zaman zaman araya giren anlatıcı diyalogun okuyucuda bırakacağı izlenime yön verme çabasına girer. Sait’le Rıza’nın münakaşalarına yer vermeden önce Sait’in geçmişini aktaran anlatıcı, okuyucunun zihninde olumsuz bir Sait profili oluşturmak ister. Buna karşın milliyetçi Rıza; geçmişi, ailesi ve çevresiyle olumlanır. Ancak anlatıcı bununla yetinmez. Sait ve Rıza’nın diyaloglarının arasına girerek okuyucuyu yönlendirir. Sait’in konuşmalarından önce “...gururlu bir gülüşle...” (s. 97), “...tepeden bakan tavır içinde...” (s. 97) ifadelerine başvuran anlatıcı; Rıza’nın konuşmalarından önce “... okşayıcı sözler etti.” (s. 97), “... sinirlendiğini belli etmemeye çalışarak...” (s. 98) “... tartışmayı kapatmak istedi” (s. 98) ifadelerine yer verir. Bu tercihler diyaloglarla yüzeye çıkacak intibai şekillendirmeyi amaçlarken diyaloglar yoluyla oluşacak anlatı-okuyucu yakınlaşmasını zayıflatır. Milliyetçi hassasiyetin dönemin sağduyusu olduğu yönündeki tez, kişilerin seçimi yoluyla sağlanmak istense de bununla yetinmeyen anlatıcı diyalogların arasına girmiş ve yaptığı müdahalelerle okuyucuyu yönlendirmiştir. “Dönüş Acıları”nın tezli bir roman oluşu bu yönde bir tercihi kaçınılmaz kılarken anlatıcının konumlanışını da doğrudan etkilemiştir.

“Yaralı Dağlar”da anlatıcının konumlanışı her şeyi bilen anlatıcıdan anlatı kişileri ile okuyucu arasında taşıyıcı rolünü üstlenen sınırlı anlatıcıya, uzun diyaloglarla aradan çekilen anlatıcıdan kişiler üzerindeki değerlendirmeleri,

okuyucuya dönük ifadeleriyle anlatıdaki varlığını hissettiren bir anlatıcıya kadar uzanır.

Anlatıda yoğun olarak kullanılan diyaloglarla nesnel konumda bir anlatıcı belirir. Özellikle üçüncü bölümle diyalogların ağırlığı anlatıya hâkim olurken anlatıcı kendisini geri plana çeker:

- Şey, anneciğim, şu gazeteci var ya...
- Eee...?
- Onun annesinin adı Münire'ymiş...
- Sana ne bundan kızım?
- Anne o beni babamdan istemiş. Sen gelmeden önce de uzun uzun konuştuk.

Ailesini, her şeyini anlattı bize...

- Bak sen hele!
- Babamın da gözü pek tutmuş bu gazeteciyi.
- Peki, ya senin?
- Anneciğim bir kere çok zenginlermiş. Hanları, hamamları, apartmanları...
- Deme kız!..
- Mesleği de çok güzel, kendi de yakışıklı (s. 83).

Anlatının ana karakteri Şeref'i durağanlığa iten sebeplerin anlatımında ise hâkim bir anlatıcı söz konusudur. Anlatıcının gayreti Şeref'in zihninde şimdi ile geçmişin yarattığı türlü halleri yansıtmaktır. Bu ancak kişinin iç dünyasına vakıf ve onun geçmişine hâkim bir anlatıcıyla mümkündür. Bu durumda geçmiş ve şimdi iç içe verilirken anlatıcının her şeye hâkim tavrı belirginleşir. O, sadece anlatı şimdisinde yaşananları aktaran değil kişinin iç dünyası ve geçmişine de inebilen bir anlatıcı konumundadır. Bu konumlanış kimi zaman anlatıcının kendi varlığını okuyucuya hissettirmesine kadar varır. “**Hani** gecenin karanlığında çakan bir şimşek..., **işte** o akşam...” (s. 19), “**Hatta** bir defasında...” (s. 29), “**Hani** güzelim bir manzara... **işte** öyleydi...” (s. 37) ifadelerinde de görüldüğü üzere anlatıcının okuyucuyla arasındaki mesafeyi daralttığı ve yüzünü okuyucuya döndüğü görülür.

Bunun yanında anlatıcının kişiler üzerinde yaptığı yorumlarla okuyucuyu yönlendirme çabası söz konusudur. Bahriye karakterinin olumsuzlanması olumsuz söz ve davranış kalıpları üzerinden desteklenmek istenir. Anlatıcı, Bahriye'nin tavır, söz ve insan ilişkilerindeki olumsuz yanlarını diyalog ve eylemlerle belirgin kılmakla yetinmez, onun hakkında kendi yargılarını da aktarır. Bu noktada dikkati çeken unsur Şeref'in Bahriye'ye yönelik değerlendirmelerinin anlatıcı ile benzer oluşudur. Anlatıcı

okuyucuda belirgin kıldığı olumsuz Bahriye imajını onun kişiliği, iç dünyası üzerindeki çözümlerinde de sürdürür ve Bahriye'nin kişilik özelliklerini sıralama gayretine girer. Buna göre Bahriye “Akıllı olduğuna öteden beri inandırılmış... para konularında kendi bildiğinden şaşma”yan (s. 48), “aslında sahte gülücükleri ve cana yakın görün”me (s. 51) gayretinde, kendisini “uydurduğu yalanlarla atlatma konusunda bir çeşit uzman saya”n (s. 52), “Sırttan bir rol yapma halı” (s. 72) içinde, “sahte gülücükler dağıtarak poz ver”en (s. 72), “akıllı geçin”en (s. 84), “zenginlik hikâyeleri karşısında tam bir aptallığa dönüş”en (s. 84), “yapmacık hallerini kuşan”an (s. 102) biridir.

Anlatıcının kişilere yönelik yanlı tavrı okuyucu açısından içselleştirme ya da yadsıma ihtimalini gündeme getirir. İçselleştirme yerine yadsıma oluştuğunda okuyucu ile anlatıcı arasında güven zedelenir. Bu aşamada dengeleyici unsur karakterin müşahhas hale gelmesine diyaloglar yoluyla zemin hazırlamaktır. “Yaralı Dağlar”da diyalogların yoğunluğu buna imkân verse de anlatıcının yukarıda işaret edilen yaklaşımları da kimi zaman öne çıkmaktadır.

Anlatıcının anlatı kişilerinden öğrendiklerini aktardığı bölümlerde ise vakalara hâkimiyetinin kişilerin bilgisiyle sınırlı kaldığı görülür. “Bahriye anlatmayı tercih etti.” (s. 81) cümlesiyle başlayan pasajda Bahriye'nin kızına anlattıklarını takip eden anlatıcı öğrendiklerini okuyucuya aktaran bir konuma geçer:

Nilgün'le araları **açılmış**. Bu sabah kendisi evde iken de kavga **etmişler**.

(...)

Kuş kemiklerine tavşan gübrelerini sıvayıp **yapıştıracaktı**. Kuş kanatlarını da damadın yastığının içine **yerleştirecekti**... Bir defasında bunu Şeref Bey'e de **yapmış** ve adam uzun zaman kendi sözünden **çıkmamış** (s. 81-2).

Anlatı kipinin de değiştiği görülen bu cümleler iki bakımdan önemlidir: anlatıcının konumu, anlatıcının kişilerle kurduğu ilişkinin düzeyi. Bilgilere anlatı kişileri kanalıyla ulaşan ve okuyucuya aktaran anlatıcı sınırlı bir konumdadır. Bunun yanında kip değişimiyle oluşturulan ifadelerde sınırlı anlatıcının sesinin okuyucuya dönüklüğü daha yoğun hissedilir. Kişilerle kurduğu ilişki bakımından ise söz konusu bilgilere Bahriye yoluyla ulaşan anlatıcının kuşkulu, alaycı tavrı belirir. Bahriye anlatıda güvenilmezliği, olağandışı tavırları, çıkar ilişkileri, batıl inançlarıyla öne çıkar. Anlatıcının ondan hareketle edindiği bilgileri okuyucuya aktarırken aldığı

tavırda Bahriye karakterinin bu yönlerinin izleri vardır. Böylece anlatıcı Bahriye'den öğrendiklerine karşı okuyucuda alaysı, komik ve güvenilmez bir algı oluşturmak ister.

“Oğuz Dede”nin iki farklı zaman dilimine uzanan kurgusu gözlemci ve ben anlatıcının yer almasına zemin hazırlar. Romanda Oğuz Dede'nin yaşlılık dönemini açımlayan pasajlarda kendisini açık etmeme çabası içinde yansız bir tutum sergileyen gözlemci anlatıcı söz konusudur. Anlatıdaki diyalog yoğunluğu sayesinde ise anlatı boyunca anlatıcının varlığı asgari düzeyde tutulmaya çalışılır.

Oğuz Dede'nin çocukluğundan kunduracı ustalığına değin yaşamı ise ben anlatıcı ile verilen bir alt anlatıdır. “Oğuz Dede Anlatıyor”, “Dönüş”, “Yetimlik Günleri” “Çobanlıktan Kunduracı Çıraklığına”, “Şükrü Bey'le Tanışıyorum”, “Yaradılanı Severiz” bölümlerinde ben anlatıcı Oğuz Dede'dir. Anlatıcı olarak yüzü okuyucuya değil dükkânında onu dinleyen Mahmut ve Kahveci Hasan'a dönüktür. Romanın diğer bölümlerinde anlatı kişilerden biriyken bu altı bölümde anlatıcı konumundadır. Bu bölümler arasına giren “Mahmut Düşünmeye Başlıyor”, “Orhan Duyurmak İstiyor” bölümleri ile son bölüm “Günler Geçip Giderken”de ise tekrar gözlemci anlatıcıya dönülür. Gözlemci ve ben anlatıcı tercihi belirleyici unsur vaka zamanıdır. Oğuz'un çocukluğundan itibaren verilen vakalarda ben anlatıcı, Mahmut'un çocukluğu ve Oğuz Dede'nin yaşlılığına denk gelen vakalarda ise gözlemci anlatıcı söz konusudur. Ben anlatıcının hâkim olduğu bölümlerde anlatıcının temel kaygısı kendisini dinleyen Mahmut ve Kahveci Hasan'ı tesir altına alarak onların hayata bakışlarını değiştirmektir. Bu aynı zamanda gözlemci anlatıcının devrede olduğu bölümlerdeki anlatıcı kaygısıyla da uyumlu bir tutumdur.

“Sarkaç”⁶¹⁹ Akengin'in anlatının bütününde ben anlatıcıyı tercih ettiği tek romanıdır. Ben anlatıcı Süheyla, manevi destekçisi babasını kaybetmiş, mutsuz bir evlilik yapmış, son olarak annesini kaybetmiş bir kadındır. Geçmiş anımsamanın ötesinde yaşadıklarını “yeniden, daha derinlemesine” hücrelerinde “hissedercesine yeniden yaşama”ya (s. 37) meyyal bir ruha sahiptir. O, hayatının roman olacağı iddiasında değildir ama kafasında biriken “sorulardan roman çıkabilir diye düşün”mektedir (s. 63).

⁶¹⁹ Akengin, “Sarkaç” romanındaki ben anlatıcı tercihi Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun “Hep O Şarkı” romanının tesiri olduğunu belirtir: “Sarkaç romanının ben anlatıcısı Yakup Kadri'nin ‘Hep O Şarkı’ romanından esinlenilmiştir. Beni çok etkilemiştir. Birinci kişi anlatıcı yazara kolaylık verir. Ancak bunun da romandaki her şeyin yazarına mal edilmesi gibi bir handikapı var.” (Ags.)

Hatıratını yazan Süheyla anlatan ben olarak “tecrübe eden benden daha yaşlı ve akıllıdır.”⁶²⁰ Çocuklarının kendi yaşamından bazı dersler çıkarması için yazdığını söylediği hatırat/roman onların da benzer hatalara düşmesini önlemek düşüncesiyle oluşmuştur. Geçmiş yaşantısı ve anlatma zamanını varlığıyla birleştiren Süheyla, “hem vakanın yaşandığı devirdeki halini hem ferdi geçmişini hem de anlatma zamanına ait dikkatlerini”⁶²¹ anlatıya taşır: “On beş yıl önceki hayat sahnelerime şimdi uzaktan bakarken, hâlâ içimde acıları olan bazı şeyleri değiştirebilir miydim diye sorguluyorum kendimi.” (s. 32).

Ben anlatıcının “beşerî bir portreyle karşımıza çıkma”⁶²² her gelişmeye hâkim olamayışı, her yerde bulunamayışı onu edindiği bilgilerin kaynağını açıklamaya iter:

Olayları saati saatine Şehriban’ın anlattıklarından takip ediyorum (s. 23).

Sonradan öğrenecektim ki, evim izin ve bahçemizin, annem tarafından oldu bittiye getirilerek satılmasında, Vedat’ın telkinlerinin de payı olmuş (s. 32).

Brüksel’in perde arkası çizgilerini, Sonya’nın anlatımıyla biliyorum (s. 80).

Bu kahredici hikâye sahnesini ben yazdım. Oğlumdan, en ayrıntılarına kadar defalarca dinleyerek, yaşamış gibi, iliklerimde hissederek yazdım (s. 110).

Ben romanlarının dokusu “duygusal bir bilincin daha önce saf hayat dönemini hatırlayarak tekrar elde etmeye ve kendine doğru çekmek suretiyle”⁶²³ oluşur. Bu yolla anlatıcı ben ile anlatılan ben arasında gerilim doğar. Süheyla’nın, babasının kaybına kadar yaşadığı dönem “saf hayat dönemi”dir. Anlatan ben Süheyla, babasıyla inşa ettiği anılarındaki anlatılan ben Süheyla’ya özlem duyar. Bu yüzden sıkça babası ve dostlarıyla yaşadıklarına döner:

Kafamın ve gönlümün bulanık zamanlarında, en iyi ortamın, dost yüzlü, dost bakışlı insanlarla sohbet olduğuna inanırım. Bu kanaat, babamın dost meclislerindeki kulak misafirliklerinden geliyordu. Bazen, onlar konuşurlarken uyuklardım. Sesleri kulağıma müziğin ezgileri gibi dolardı (s. 98).

O günlere dönmenin imkânsızlığı bunalımlı halini daha da artırır ve kendi kabuğuna çekildiği dünyasında “saf hayat dönemi”nin hatıralarına sarılır:

Gözlerimi açınca bahçeyi, güllerinin başında babamı görsem diye bir imkânsız istiyorum... Göz kapaklarımı bu özlemle ağır ağır araladım. Apartmanı çevreleyen duvara

⁶²⁰ M. Jahn, **Anlatımbilim Anlatı Teorisi El Kitabı**, s. 73.

⁶²¹ Şerif Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yay., Ankara, 1991, s. 101.

⁶²² Mehmet Tekin, **Roman Sanatı Romanın Unsurları I**, Ötüken Yay., İstanbul, 2018, s. 30.

⁶²³ Franz K. Stanzel, **Roman Biçimleri**, (Çev. Fatih Tepebaşılı), Çizgi Kitabevi, Konya, 1997, s. 36.

iç kısmındaki yapayalnız dut ağacı ile göz göze geldim. Yıkım zamanlarının hissimden kurtulabilmiş tek ata yadigârı o kalmıştı. Aşağı indim, yanına vardım, gövdesini ellerimle okşamaya başladım. Tepesine tırmandığım günlerde ikimiz de küçüktük. Şimdi ikimiz de çok şeyler görmüş, yaşamış, kaybetmiş olarak, kader ortağı gibiyiz (s. 56).

“Aşka Verilmiş Muhtıra”da anlatının ilk bölümünde odak karakterin zihnine odaklanan anlatıcı Selim’le özdeşleşir ve anlatının ritmini onun psikolojisi üzerinden kurar. Bu sayede okuyucunun karakteri tanınması ve onunla yakınlık, özdeşim kurması sağlanır. Ancak ilerleyen bölümler vakaların ve karakterlerin dünyasının anlatıcının aktarımıyla gerçekleştiği özetleme ağırlıklı bir anlatıya evrilir. Anlatıcıyı uzun soluklu özetlemelere iten etken ise anlatının otuz yılı aşkın bir zaman dilimini kucaklama çabasıdır. Bu noktada karakterlerle şekillenen vakalardan uzaklaşılarak genel özetlemelere gidilir. Bu tercih, anlatı kişilerini geri plana iter ve anlatı ile okuyucu arasındaki bağ zayıflar.

Bununla birlikte anlatıcının yüzünün okuyucuya döndüğü özetlemeler yanında okuyucu-anlatıcı yaklaşmasını gösteren ifadeler de rastlanır:

Entelektüel yakınmaların, özellikle **şu** sıkıyönetim ortamında kaygılı fısıldanmaların çekiciliğine Selim de kapılmıyor değildi (s. 22).

O benim komutanımdı...” **demez mi** astsubay (s. 37).

Anlatıcının özellikle “mesela” sözcüğünü tekrarlayarak okuyucuyla yakın temas kurduğunu da görürüz. Mesela sözcüğü anlatıda altı yerde geçer. Bunlardan sadece biri karakterlere ait bir ifadedir. Diğer beşi anlattığı vaka ya da durumla ilgili örnek vermek kaygısındaki anlatıcıya aittir:

Mesela Kemal Tahir’in “Devlet Ana”sı yazarını, bilinen solcu yazarlardan çok farklı kılıyordu (s. 31).

Gençlik Parkı’nda yankılanan “Ankara Kızları” şarkısının dert yandığı güzelleri ele almalıydı **mesela**(s. 57).

Mesela bazı evlerde yağmacılık yapıldığı bunlardan biriydi (s. 76).

Mesela bütün kız arkadaşlarına “bacı” demeleri biraz soğuk karşılanıyordu (s. 119).

Mesela kırtasiyecisi Yener, bütün il ve ilçelere bir kartpostal gönderip şunları yazmıştı (s. 134).

Bununla birlikte vakaları anlatı kişilerinden öğrenerek aktaran, sınırlı bilgisiyle beliren bir anlatıcıyla da karşılaşırız:

Yolcu otobüsünün mola verdiği yerde çevresini ürkek bakışlarla yoklayan genç kızın halindeki tedirginliği mi, yoksa baharla birlikte açan çiçeklerle yarışan güzelliği miydi, meraklı bakışları üzerinde toplayan (s. 29).

Anlattığı hikâyeden sezildiği kadarı ile yeni bir gönül sancısı da çekiyormuş (s. 91).

“Karınca Düşü”nde ise her şeyin bilgisine sahip olmasına karşın sınırlı bilgisiyle hareket eden ve anlatı kişilerinin söylediklerinden hareketle bilgilere ulaşan anlatıcı tavrı da belirgindir. Anlatı kişilerinden öğrenme durumundaki anlatıcı, kişilerin konuşmalarına şahit olduğu ölçüde edindiklerini okuyucuya aktarır: “Yeni şehidin babası hakkında bilgi almaya çalıştılar. 55 yaşlarındaymış. İki oğlu daha varmış. Köyün ileri gelenlerinden aklı başında biriymiş. Adı Karabey’miş.” (s. 10).

Burada dikkat çeken nokta bilgi almaya çalışanların öğrendiklerinde yapacakları aktarımı anlatıcının yapmasıdır. Anlatıcı; Fazıl ve dernek başkanının algısıyla okuyucuya vakayı aktarmaktadır. Anlatıcı Fazıl ve dernek başkanı gibi yeni bir bilgiye köylüler sayesinde ulaşmış izlenimine yaslanmaktadır. Aynı tavrı Fazıl’ın Aysel’le buluşmasında da görürüz. Anlatıcı Aysel yoluyla eşi Ziya’nın özür dilediği bilgisine ulaşır. Bu noktada Fazıl’ın algısının anlatıcıyla uyuşması söz konusudur: “Çınaraltı’na beş-on dakika önce vardı. Biraz sonra Aysel de çıkageldi. Eşi biraz gecikerek geleceği için özür dilemiş.” (s. 53).

Bunun yanında anlatıcının bilgi kaynağını sorgulama amacı güttüğü durumlarda da benzer dile yöneldiği görülür. Böylece edindiği bilgiye karşı kuşkulu yaklaşma, bilgiye söylence havası katma, ironiye kaçma amacına yönelir:

Söylendiğine göre merak edip yanına gidenlere karşı pek ketum davranıyormuş. Adı Dursun’du. Çobanlık ettiği yayla civarındaki köyün çocuğuydu. Hakkındaki söylentilere bakılırsa sevdiği bir kadına kavuşamamanın travmasına yakalanmış, bu yüzden de hiç evlenmemiş (s. 89).

Anlatıcı; kişi ve olaylara sınırlı bilgisiyle yaklaşırken yorum ve tahminlerle de anlatıyı inşa etme yoluna gider. Bu haliyle anlatıcı beşerî bir nitelik arz eder. Aysel’le Fazıl’ın yıllar sonra ilk buluşmalarında anlatıcı Aysel’in iç dünyasına bütünüyle hâkim değildir. Anlatı kişilerinden Fazıl gibi anlatıcı da görünenlerden hareketle yorumlama yoluna gider: “Karşılama için ayağa kalkan Aysel’in gülümsemesinde ise sorgulu bir hal vardı, kendisi de bu halin farkında olmalı ki esprili bir ses tonuyla durumunu kurtarmak istedi.” (s. 51).

Sınırlı bilgisi yanında anlatıcının okuyucuyla arasındaki mesafeyi asgariye indirdiği ifadelerle de rastlanır. “**Gel gör ki** onun da burada muhalifleri, çekemeyenleri varmış.” (s. 11), “**Zaten** kahveden de görünüyordu.” (s. 12), “**Derken** silah patlamaları peş peşe birbirini izlemeye başladı.” (s. 21), “**Mesela deniyordu ki...**” (s. 113) ifadelerinde olduğu gibi yüzü okuyucuya dönük bir anlatıcıyla karşılaşırız.

Anlatıda “Ve Notlar” ile “Fazıl Bey’in Defterinden” bölümleri ise Fazıl’ın not defterinden oluşur. Bu bölümlerde okuyucuyla karakterin arasına girilmez. Anlatıcı konumunda olan anlatı kişisi Fazıl’dır. Onun kaygı, beklenti ve hayal kırıklıkları ve ümitleri aracısız verilir. Yine de bu iki bölümün anlatının vaka halkalarının devamı niteliğinde olduğunu görürüz. Anlatıcı bu bölümlerdeki söz konusu vakaları Fazıl’ın hatıra defteri kanalıyla ilerletir. Anlatının “Ve Notlar” bölümünden önce anlatıcı Fazıl’ın, eşine söylediği masum yalanı hayata geçirmek için notlar tutmaya başladığı aktarılır: “Karısına söylediği o masum yalanını gerçeğe dönüştürebilirdi. Çabucak bir karar verdi içinden: “Not tutmalıyım... Sonra bu notlardan bir kitap çıkarabilirdi.” (s. 123).

Fazıl’ın yazmayı tasarladığı kitabın içeriğiyle ilgili verdiği ipucuna bakıldığında ise anlatıyla benzerlik teşkil ettiği görülür. Notlarında “Kitabın yazımı bitti. Tevfik Fikret’in “Göz yumma güneşten ne kadar kararsa nurdur” dizesiyle noktayı koydum.” (s. 151) diyerek kitabının son cümlesini aktarır. Onun fikri ya da fiktif bir eser vücuda getirdiği konusunda netlik olmasa da kendisi benzer bir konuyla ilgili fiktif bir eserin -romanın- kişisi konumundadır.

5.2.4. Zaman

5.2.4.1. Nesnel Zaman

Romanın yaşanmış bir vakayı olduğu gibi dikkatlere sunduğunu iddia edemesek⁶²⁴ de hayata yeni bir gözle bakmayı sağladığını kabul ederiz. Nesnel zaman, romandaki zamanın dış dünyada yaşandığı aktüel zamandır. Romandaki vaka zamanının dış dünyadaki zamanla bağı tespit edildiğinde romanın nesnel zaman şartlarından izler taşıdığı görülür. Bir yazarın romanlarındaki kurmaca dünyanın; dış

⁶²⁴ Ş. Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 15.

dünyanın hangi zamanına daha çok yoğunlaştığını tespit etmek dahi onun sanatsal kaygı, öncelik ve amacına ışık tutar.

Akengin'in romanlarına bu anlamda bakıldığında nesnel zamanın 1957 ile 2015 yılları arasını içine aldığını görürüz. Bu nesnel zamanın 1946'da doğan Akengin'in çocukluğundan itibaren deneyimlediği bir dönem olduğunu söylemeliyiz. O, esasında tanıklık ettiği bir dönemin kritiğini yapma yolunu seçmiştir. Romanlarındaki nesnel zaman 1957-2015 yılları arasında geçmekle birlikte onun bu nesnel zaman içinde daha ziyade 1960-1980 arasına yoğunlaştığını söylemeliyiz. Bu yoğunlaşma ile hayatı kendi inisiyatifi dışında şekillenen bireyin serencamını yansıtır. Bu bağlamda nesnel zamanı 1957'den 2015'e uzanan romanlarında kişiler 1960-1980 arasının tecrübeleriyle kuşanmış görünür.

“Özlem Yokuşları”nda Akengin, Erzurum Öğretmen Okulundan sınıf arkadaşı Mustafa Özdemir'in⁶²⁵ hayat mücadelesini romanlaştırır. Akengin'in 1960-1965 arası dönemde Erzurum Öğretmen Okulunda okumuş olması nesnel tarihe ulaşma konusunda önemli bir veri teşkil eder. Romanın başlangıcı sonbahar vurgusu ile başlar, köye yeni bir okul yapılmış ancak Mustafa'yı babası okula göndermeye yanaşmamaktadır. İki yılını köyde geçiren Mustafa'nın sonraki bir yılını İstanbul'a kaçışı ve köye dönüp ilkokul beşinci sınıfın son dönemini okuyuşu işgal eder. Akengin'in 1960'ta Erzurum Öğretmen Okulunu kazandığı, Mustafa karakterinin sınıf arkadaşı oluşu düşünüldüğünde romanın nesnel zamanının başlangıcının üç yıl geriye giderek 1957 sonbaharı olduğu açıklığa kavuşur. Romanın sonu için bir nesnel tarih vermek güçse de Mustafa'yı üniversiteyken kaçıran örgüt üyesi gençlerden birinin yıllar sonra Mustafa'ya gelerek teşekkür etmesi 1980 sonrasına işaret eder. Mustafa'nın konuşmasından etkilenerik örgütten ayrılan genç yıllar sonra Mustafa'ya minnet duymaktadır. “Birlikte yola çıktığımız arkadaşlarım kimi o karanlık yollarda hayatını kaybetti, kimi de şimdi Türk Adaletine teslim edildi.” (s. 94) cümlesi 1980 sonrasını öne çıkarır. Romanın 1981'de yayımlandığı hesaba katıldığında, 1981'e uzanan bir zaman dilimini öngörmek mümkündür. Nitekim “Şimdi huzur içinde eğitim ve öğretimini sürdüren üniversitelerimizden birisinde Profesörlüğün eşliğinde olan

⁶²⁵ “Özlem Yokuşları”nın kahramanı Mustafa da benim daima sevgi ve saygı ile andığım bir okul arkadaşımıdır. Şimdi de dostluğuyla övündüğüm bir ilim adamıdır. Mustafa'nın hikâyesini, duygularını ve düşüncelerini, yılların akışı içerisinde anlatmağa çalıştım.” Bakınız. Y. Akengin, **Özlem Yokuşları**, s.5.

Doçent Doktor Mustafa Bey'i..." (s. 93) ifadesindeki "şimdi" ve "huzur" sözcükleri üniversitelerde kaosu bittiğine işaret ederken romanın nesnel zamanının 1981'e kadar uzandığı tespitini güçlendirir. Böylece, romanın yazılma zamanı da dikkate alındığında 1957'de başlayan nesnel zamanının 1981'e kadar uzandığı ve yaklaşık 24 yılı içine aldığı söylenebilir.

"Dönüş Acıları"nın nesnel zamanının tespitinde 1 Mayıs 1977 Taksim Olayı önemli bir veri oluşturur: "Gazetelere kanlı bir manşet olarak geçen Taksim Olayı'ndan sonra, Ankara da yeni bir tedirginliğin içine girmişti. Her an bir şeyler olacaktı gibi bir endişeyle, sinir yıpratıcı günler yaşanıyordu." (s. 226).

Bahsi geçen 1977 Mayıs'ı Ömer, İhsan ve Fahri'nin üniversite son sınıflarına denk gelir. Son bölümdeki "Yedi yıl öncenin sonbaharında dört arkadaş olarak, eskimiş bir kamyonun üzerinde, toz bulutları arasında pembe rüyalar görerek geçtikleri yolda şimdi üç arkadaş, pırıl pırıl mercedes otobüs içerisinde asfalt yola takılan gözlerindeki acılarla gidiyorlar." (s. 258-9) cümlesinden hareketle 1977'den yedi yıl geriye gidildiğinde 1970'e ulaşılır. Nitekim roman "Sonbahar, kasaba ortasından akıp giden dere suyunun azaldığı, Manifaturacı Hamdi Efendi'nin müşterilerinin çoğaldığı mevsimdi." (s. 7) cümlesiyle başlar. Gençlerin 1970 sonbaharında liseye başlama kaygısına odaklanan romanın nesnel zamanının başlangıcının, okulların açıldığı tarih de gözetildiğinde, 1970 Eylül'üne uzandığını söyleyebiliriz. Romanın nesnel zamanının ulaştığı son tarihsel dönem ise 1977 yazıdır. Ömer, İhsan ve Fahri kaosu tırmandığı üniversite son sınıf bahar döneminde 1 Mayıs 1977 olayları sonrası kasabaya dönmüşlerdir. Kasabaya dönüş sonrası nesnel zamanın ise 1977 yazına değin uzandığı söylenebilir. Şu halde romanın nesnel zamanı 1970 sonbaharı ile 1977 yazı arası dönemdir.

"Yaralı Dağlar"da Şeref'in anımsadığı üniversite son sınıfı, 1950-1953 Kore Savaşı'na denk gelir. Bu tarihten "otuz yıl" sonrasına denk gelen vaka zamanı ise Şeref'in eşiyle tartıştığı akşamın sabahı evi terk edişi, baraj altında kalan köyüne gidişi, "iki aya yaklaşan" kulübedeki yaşamını kapsar. Şeref'in üniversite son sınıfına denk gelen Kore Savaşı ile otuz yıllık memuriyeti sonrası emekliliği hesaba katıldığında anlatının nesnel zamanının 1980'lerin başlarına denk geldiği görülür. Evi terk edişi ile kulübede geçirdiği süre ve sonunda şehre dönmeye razı oluşu arasında geçen süre ise sonbahar mevsimi içinde gerçekleşir.

Anlatıda 1980'lere denk gelen nesnel zamandan geçmişe dönüşler söz konusudur. Geçmiş nesnel zamanın kişide yarattığı psikolojik hallerle yeniden vücut bulurken nesnel zaman da kişileri hâlihazırda dönüştürmektedir. 1980'lerde hız kazanan şehirleşmenin bireyde yarattığı ruhsal bunalım, kazanç hırsı, şehirleşme ve doğaya yöneliş olgusu anlatının temel izleğini oluşturur. Şeref, geçmişiyile muhasebeye girişirken yabancı olduğu 1980'lerin dünyasından kaçmayı arzular. Ancak insanların yapılaşma yoluyla kar edinme hırsı onu kulübesinde de huzursuz eder. Gazete haberiyle ilgi uyandıran kulübe arazisinden arsa kapma yarışına giren insanlar, sözde doğal yaşam özlemiyle arsadan kar elde etmeyi amaçlar.

“Oğuz Dede”de nesnel zaman Halil Usta'nın Almanya'da işçi olarak çalıştığı ve şehre göçün yıllar önce başlayıp kasabayı etkilemeye başladığı bir dönemi işaret eder. Türkiye'den Almanya'ya ilk işçi göçü 1961'de başlamış, ülkedeki iç göç ise çok partili siyasal yaşama geçişle ivme kazanmıştır. İl, ilçe merkezlerinden büyük şehirlere göçün yanında 1960'larda kasaba ve köylerden göçlerde de artış gözlenmiştir. Bu iki tarihsel olgudan hareketle anlatıya yaklaşıldığında nesnel zamana ilişkin bir sonuca gitmek mümkündür. Halil Usta, iki yıl önce kızı Refika'yı ortaokula verdiği için konu komşunun kınamasını eşine hatırlatır ve “yine gurbette yüreğime dert olmasın” (s. 17) diyerek Refika'nın, Mahmut'un gözetiminde okula gitmesine razı olur. Bundan hareketle kızı ortaokul birinci sınıfa başlarken Almanya'da olduğu düşünüldüğünde Halil Usta'nın en az iki yılı aşan bir süre Almanya'da bulunduğu görülür. Buna paralel olarak Oğuz Dede'nin okul müdürü ve tarih öğretmenine iç göçün kasabanın “öteden beri yerleşmiş geleneklerini alt üst etmeye başladı”ğından (s. 40) yakındığı görülür. Bu ifadelerden hareketle romanın nesnel zamanının 1963 sonrasına işaret ettiği, kesin bir tarih vermek güç olmakla birlikte, 1970'lere uzanmasının olası görüldüğü söylenebilir.

Anlatı; “tarlasından, ekin biçmekten dönenlerin uzun havaları”, “yaz akşamlarını” (s. 7) bir rüyaya dönüştüren kaval seslerine yer veren bir kasaba tasviriyle başlar. Yaz mevsiminde başlayan anlatının sonu ise “Rüzgârlar bahar kokularını getirmeye başlamıştı.” (s. 104) cümlesiyle ilkbahara işaret eder. Böylece yaz mevsiminde başlayan anlatı sonbahar ve kışla birlikte ilkbahara değin uzanır.

“Sarkaç”ta nesnel zamana işaret eden birkaç tarihsel olay söz konusudur. Davut ve dostlarının akşam sohbetinde CHP'nin 1972'deki olağanüstü kurultayında genel

başkanlığa Bülent Ecevit'in seçilmesinin İsmet Paşa'da yarattığı etki konuşulur. Mirim Süleyman Efendi'ye göre İsmet Paşa böylece makamların en yükseği yalnızlık makamına çıkmıştır:

İşte şurada, pembeliği alabora olmuş bir köşk var... İçinde bir asra yakın ömrünün sonlarında yalnız mı yalnız bir devletlü... Zaferler kazanmış kumandan, başbakanlık, cumhurbaşkanlığı koltuklarında uzun yıllar hükmetmiş, sonunda yalnızlığın, burukluğun, hüznün labirentlerinde dolaşan İsmet Paşa... Elinde yetişen, güvenini kazan kazana genel sekreterliğe tırmanan Bülent, Paşayı bir silkeleme ile Pembe Köşke yollamıştır... Makam diyorum, çünkü ondan öteye bir mevki tanımadım bu güne kadar (s. 35-6).

Süheyla; babası ve dostlarının bu sohbetini “çocukluktan genç kızlığa ilk adımı”nı (s. 36) attığı bir dönemde dinlemiştir. İdeolojik ayrışmanın yoğunlaştığı bir dönemde babasının dostlarıyla yaptığı bu sohbeti anımsayan Süheyla, “12 Mart Muhtırası sonrasının günleri...” (s. 73) olduğunu söyler.

Süheyla'nın hatırladığı bu olaylar onun ilk gençlik dönemine aittir. Romanda ilk vaka ise Davut, eşi Safnaz ve kızı Süheyla'nın Ankara'da bahçeli evlerindeki konuşmalarıyla başlar. Üniversitenin psikoloji bölümünden mezun Süheyla nişanlısı Vedat'ı beklemektedir. Davut, komşularının çocuklarının sünnet düğününü evin bahçesinde yapmak ister. Ancak düğünde eşinin bahçeli evi müteahhide verme planını öğrenir. Oğlu için buna razı olmak zorunda kalan Davut, sevdiği bahçeli evin yıkılacak olmasına dayanamaz ve dozerin ilk darbesiyle yere yığılır. Davut'un ölümüne ailenin duyarsızlığı ve çok geçmeden yeni bir müteahhitle anlaşılması Süheyla'yı yeni kararlar almaya iter ve Vedat'la evliliğini öne alarak yurtdışına gider. Amacı ailesinde uzaklaşmaktır. Annesi ise eski evin yerine yapılan apartmanda kendisine ait dairelerin kiralarını toplamak telaşına düşmüştür. Yalnız kalan annesini arada ziyarete gelen Süheyla, geldiği zamanı anlatırken “bomba sesleri ile irkilerek uyandığı” (s. 73) geceye tanıklık ettiğini söyler. 12 Mart Muhtırası'nın üzerinden geçen yıllara karşın kaos durulmamış daha da tırmanmıştır: “Aradan yıllar geçti. Yine sıkıyönetim var. Bu defa bombalar, sıkı yönetimin gün ortasında, gece ortasında, patlamalarını sürdürüp duruyor.” (s. 75).

Ziyaretine geldiği annesi hem oğlundan hem de ülkede yakın bir zamanda gerçekleşeceğine inandığı darbe ortamının güvensizliğinden dolayı birikimlerini korumak için yurtdışında bir hesap açılması için kızından yardım ister:

Bankaya yatırmak istemiyorum çünkü bu gidişle, akşam sabah darbe olur. Darbe olunca da bankadaki paralara el konulur. Yurt dışında açılan hesaplarda para garanti altında oluyormuş. Vedat'a söyle, yahut sen, oralarda bana bir hesap açtırın (s. 76).

Romanda '80 darbesi günleri ya da sonrasını işaret edecek bir vakaya yer verilmez. Ancak '80 darbesi öncesi toplumda oluşan askeri müdahale ihtimali Safinaz'da belirgindir. Şu hâlde romanın nesnel zamanının 12 Mart Muhtırası sonrası 1980 öncesi bir döneme işaret ettiğini söylemek mümkündür.

Akengin "Sarkaç"ta 12 Mart Muhtırası ile 12 Eylül Darbesi arasında ideolojik yönelimlerden ziyade bireysel sorunların toplumsal boyuttaki uzantılarını irdeler. Kişisel kazanç ve menfaate eğilimli, din ve ideolojide samimiyetten uzak bir çevre Süheyla'yı yalnızlığa mahkûm etmiştir. Muhtıra ile darbe arası bir dönemde ya onlar gibi olmak ya da onlarsız bir yaşam kurmak zorunda kalır. İkincisini tercihi güçlüklerle boğuşmasını zorunlu kılar.

"Aşka Verilmiş Muhtıra"nın ilk cümlesindeki "Ankara'ya yılın ilk kar yağdığı günün öğleden sonrası"na (s. 7) yapılan atıf kışın başlangıcına işaret eder. Babası tutuklu bulunan Selim, kış hazırlığı içindedir. Bahsi geçen kış 12 Mart 1971 muhtırasının sonrasına denk gelir. Muhtıra sonrası başlayan ispiyon furyasıyla babası tutuklanan Selim, aşkı Seher'den ayrılmak durumunda kalmış, kasabadan Ankara'ya "geleli altı ay olmuş" kış hazırlığı yapmaktadır. Bu hazırlık "Ankara'da darağaçlarının kurulup, Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının idam"ının (s. 65) konuşulduğu dönemden önceye aittir. Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının 6 Mayıs 1972 tarihli idamları düşünüldüğünde anlatının 1971'in son çeyreğinde başladığı somutlaşır.

Anlatının uzandığı son tarih ise Selim'in eski aşkı Seher'le yıllar sonra bir araya geldiği 2005 Eylül'üdür: "Ve şimdi 2005 yılının hüznü yüklü Eylül rüzgârı Selim'in kır saçlarıyla oynuyordu." (s. 175).

Şu hâlde 1971 Eylül sonrası başlayan anlatının nesnel zamanın 2005 Eylül'ünde sona erdiği görülmektedir.

"Karıncı Düşü"nde gönüllü babaları terörle mücadeleye davet etmek için Kars'tan yola çıkan Fazıl'ın ilk uğrak yeri Erzurum'da mevsim yazdır: "Fakat kendilerine doğru kararlı bir şekilde, motosiklet üstünde yaklaşmakta olan iki kerli ferli adamı görünce bir an tırpan sallamayı bırakıp dikkat kesildiler." (s. 9).

Yazın başladığı bu yurt gezisinden altı aylık bir zaman diliminden sonra, kışın Kars'a gelen Fazıl'a avukat arkadaşı Feramuz "Altı aydır gezip dolaştığın yerlerle

ilgili anlatmanı beklediğim, merak ettiğim çok şeyler vardır.” (s. 108) der. Fazıl ise Erzurum’da gönüllü babaları yazın toplanmayı planlamaktadır. Ancak temmuz ayında Erzurum’da gerçekleştirdiği gönüllü babalar temsilciler toplantısı sonrası tutuklanır. Bir yıl önce yazın Erzurum’da başlattığı proje bir sonraki yaz temmuz ayında polis baskısıyla sonlanır. “Hapiste geçirdiği iki yılın sonunda” (s. 152) serbest kalan Fazıl’ın tutukluluğunun son günlerinde ise “Sürüp giden “çözüm süreci” sessizliği bozulmuş”tur (s. 152). Türkiye’de çözüm sürecinin sonlandırıldığı 2015 yılına işaret eden bu tarihten geriye doğru gidildiğinde anlatının başlangıç zamanına büyük ölçüde ulaşılabilir. Hapis öncesi yaz mevsiminde Erzurum’da başlayan anlatı bir sonraki yazın temmuz ayında yapılan temsilciler toplantısına kadar gelir. Bu da bir yıllık bir zaman dilimini kapsar. Anlatıyı Fazıl’ın hapse düşmeden önceki dönemi ve hapis hayatı olarak ikiye ayırdığımızda iki yıllık hapis hayatından öncesinin bir yıllık bir döneme işaret ettiği ve anlatının üç yıllık bir zaman dilimini kapsadığı görülür. Anlatının sonu olan 2015’ten geriye üç yıl gittiğimizde ise 2012 yılına ulaşırız. Böylece anlatıdaki nesnel zamanın; çözüm sürecinin konuşulduğu 2012’den, rafa kaldırıldığı 2015’e değin uzandığı söylenebilir.

5.2.4.2. Vaka Zamanı

Vaka zamanı, temelde anlatıcının tasarruflarıyla şekillenen fiktif bir zamandır. Vakaları detaylandırışı, özetleyişi, bir vakadan diğerine atlayışı, geriye ve ileriye dönüşleriyle anlatıcı; zamandan çeşitli tasarruflarda bulunur. Böylece anlatıdaki vakaların yoğunlaştığı zaman, vaka zamanı, vücut bulur. Yazarın tasarrufu romanın nihai amacını şekillendiren ve onu estetik bir yapıya büründüren bir seçmedir. Akengin, romanlarında vaka zamanındaki tasarruflarla estetik ve tematik kaygıyı merkeze alır.

“Özlem Yokuşları”nda vaka zamanında yoğunlaşma Mustafa’nın; köydeki okuma çabasına, okumak için İstanbul’a kaçışına, Erzurum Öğretmen Okulu ilk yılına, Ankara’da sağ sol kavgasının gölgesinde geçen üniversite son sınıfına ve bir doçent olarak vereceği konferans gününe dönüktür. Vaka zamanındaki bu yoğunlaşmalar romanın temel izleğini öne çıkarır ve karakterin aştığı güçlüklerle odaklanılarak anlatının gelişim romanı niteliği güçlendirilir.

Köy koşullarının açılması Mustafa'yı büyüdüğü ortamın nasıl bir kısıkaça aldığını ortaya koyar. İstanbul'a kaçış planı ve gurbette yaşadıklarının detaylandırılması Mustafa'nın okul hayali için attığı, yaşına göre cesur ve somut bir adımı işler. Onun için İstanbul, aile ve çevre denetiminden uzakta özgür bir yaşam değil okuma hayaline zorunlu bir adımdır. Erzurum Öğretmen Okulundaki ilk yılının öne çıkarılması ise romanda aile özlemi, gurbetin güçlüğü, akran uyumu, köy alışkanlıkları gibi sorunları aşma güçlüğü yaşayan Mustafa'nın azmini belirgin kılar. Öğretmen Okulu ilk yılından üniversite son sınıfa hızlı geçiş ise 1980 öncesi üniversite olaylarına odaklanmayı ve bu süreçte Mustafa'nın kendisini konumlandırışını vermeyi amaçlar. Romanın son detaylandığı vaka zamanı ise bir doçent olarak Mustafa'nın üniversitedeki konferans günüdür. Konferansa gelenlerden birisi ise üniversite son sınıfta Mustafa'nın söylediklerinden etkilenmiş ve örgütten ayrılarak kendisine yeni bir yol çizmiş olmanın minneti içindedir. İkilinin diyalogu Mustafa'nın üniversite yıllarında aldığı tavrı doğrularken 1980 öncesi kaotik atmosferin ayrıştırdığı kişileri aynı potada buluşturur.

“Dönüş Acıları”nda gençlerin liseye başlama telaşları, lisenin ilk yılında yaşadıkları okul ve aile sorunları, lise son sınıftaki ideolojik kıpırdanmalardaki tavırları, üniversite son sınıfta derinlik kazanan ideolojik ayrışma ortamı ve taşraya dönüşleri yoğunlaşan vaka zamanlarıdır. Dört gencin liseye başlama telaşı ve okulun ilk yılındaki akademik ve ailevi sorunlar vaka zamanındaki ilk yoğunlaşmadır. Lise birinci sınıfın bittiği yazdan “Dağ yamacında kurulmuş mahallenin ahşap evinde üç lisenin üçüncü kışı...” (s. 102) cümlesiyle vaka zamanında lise son sınıfın kış mevsimine atlanır. Okuldaki ayrışmalar yavaş yavaş kendisini gösterirken gençler bu kutuplaşmalardan etkilenmektedir. Lise son sınıftaki karşıt görüşler arasındaki küçük ölçekli kıvılcım üniversite son sınıftaki kaotik ortamın habercisidir. Romanda vaka zamanında önemli ikinci tasarruf ise gençlerin üniversite son sınıfına odaklanma tercihinde görülür. Bu geçiş İhsan'ın dünyasından hareketle bir özetleme şeklinde verilir:

Üniversite bahçelerinde kin ve düşmanlıkların bilendiği, mermi ve bombaların patladığı yılların birkaçını, gözlerden ve dikkatlerden uzak bir şekilde geçirmeyi başardı. Kişiliğini bir suç gibi gizleyerek, bir bitki sessizliğine bürünerek, koridorları, sokakları, yurtları, kalabalıkları bir gölge ürkekliği ile dolaşarak; sesini bir mum titrekliğinde kısarak, fakültenin tarih bölümünde son sınıf öğrencisi oldu (s. 122).

Romanın daha ziyade üzerinde durduğu dönem, üniversite “... son sınıfta ilkbahar yaklaşırken, azgın sellerin kabarmasına eşlik edencesine dalgalanan öğrenci olayları”nın (s. 123) gençleri gitgide çembere aldığı süreçtir. Romanın temel vurgusunu bu döneme ilişkin vaka zamanı şekillendirir. Korku ve itibarın baskısında yaşayan Şahin’in örgüte mahkûm oluşu, İhsan ve Fahri’nin örgütün iç yüzünü görüp cephe alışları, İsa Bey’in gençleri kaos ortamından uzakta tutma çabası, kaosun gölgesinde şekillenen Ömer, Selda aşkı bu döneme ilişkin detaylandırılan vaka zincirleridir.

Romanda son vaka zamanı olarak gençlerin evlerine dönüşlerine odaklanılarak taşra: kaos ortamındakileri “bağrına basmaya hazır” bir “dost liman” olarak betimlenir. Ömer, İhsan ve Fahri taşraya dönmüş; kendisini devrimci örgüte ispatlamak için Fahri’yi vuran Şahin ise örgütte tutunma kaygısındadır. Şahin, ithal edilmiş ideolojinin kurbanı gençlerden sadece birisidir. Dört gencin duvarda asılı fotoğrafı, 1970’lerde yaratılan kaos ortamına rağmen birlik duygusunun nihai kader ortaklığı olarak bu topraklarda varlığını koruduğuna işaret eder: “Resimde Şahin, Ömer’le İhsan’ın ortasındaydı. Tezgâhın üzerinde parıldayan şu çelik makası alıp da onu oradan kesip çıkarmaya kalkışan olsa, diğerlerini de birbirinden ayırmış olurdu...” (s. 258).

Vaka zamanında yapılan tüm bu tasarruflar temelde bireysel kaygılarla başlayan hikâyelerin nasıl mefkûreye doğru evrildiğini açılar.

“Yaralı Dağlar”da Şeref’in otobüs terminaline gelişiyile başlayan vaka, köy yolculuğu ve baraj altındaki köyünü ziyaretiyle geliştirilir. Üçüncü bölümle iki aya yakın bir zaman atlanarak, kır gezisine çıkan Çoban Selim’in, Gazeteci Sinan’ı kulübe civarında gördüğü vaka zamanına gelir. “İstanbul’un sonbaharı, biraz avarelik isterdi.” (s. 46) cümlesiyle başlayan bu vaka zamanı Şeref’in köy ziyaretinden yaklaşık iki ay sonrasına işaret eden bir zaman dilimidir. Şu hâlde anlatıcının tasarruflarına bakıldığında önce Şeref’in emeklilik sonrası otobüs yolculuğuna, baraj altında kalan köyünü ziyaretine odaklandığı görülür. Gazeteci Sinan’ın Şeref’le yaptığı röportajın yayımlanmasıyla gelişen olaylar ise anlatıda son olarak odaklanılan vaka zamanıdır. Kulübe arazisi etrafında gelişen bu vakalar bir haftayı aşmayacak bir zaman dilimine işaret eder.

Vaka zamanındaki bu tercihler ferdî ve toplumsal yapıyı detaylandırmayı amaçlar. Şeref’in otobüs yolculuğu ve köyünü ziyareti iç âleminde geçmişe yolculuk

imkânı verir. Ancak kulübe arazisinin gazeteye konu olmasıyla gelişen olaylar “toparlanma duygusu”ndaki Şeref’i dağıtır. Anlatı Şeref ve çevresini yeniden saran insanlara odaklanır. Değerlenen araziden pay alma gayretindekiler, kâra odaklanan bir toplumsal yapıyı yansıtır. Çoğunun amacı aldıklarının katbekat üstünde bir fiyata satacaklarına inandıkları bu araziden yer edinmektir. Kulübe, türlü yöntemleri devreye sokmaktan çekinmeyen insanların akınına uğrarken Şeref, insanlara dünyasını açmanın bedelini bir kez daha ödemektedir.

“Oğuz Dede”nin “Kasaba”, “Dört Arkadaş” ve “Evde” adlı ilk üç bölümü sırasıyla kasabaya, Mahmut’un arkadaşlarına ve ailesine odaklanır. Dördüncü bölümde ise vaka zamanında bir atlama görülür. Bu bölümle Mahmut’un okula gitmeyen Sıtkı ve Naci’yle kahvede kumar oynamayı alışkanlık haline getirdiği günler detaylandırılır. Çocuklarının kumar oynadığını öğrenen ailelerin giriştikleri mücadele anlatının vaka ve kişi hacminde de genişlik sağlar. Mahmut, Naci ve Sıtkı’nın ailesinin çabasına Mahmut’un annesinin ricasıyla Oğuz Dede de dâhil olur. Bu gelişme anlatıda Oğuz Dede’nin yaşamöyküsünün yer almasına olanak verir. Tarih Öğretmeni Tahsin Bey, “Kurtuluş Savaşı yıllarını ve Kurtuluş’tan sonraki sıkıntıları yaşamış bir yaşlı adamla görüş”me (s. 45) yapması için Mahmut’a ödev vermiştir. Böylece anlatıda “Oğuz Dede Anlatıyor” bölümüyle birlikte Oğuz Dede’nin hayat hikâyesine gidilir. “Oğuz Dede Anlatıyor”, “Dönüş”, “Yetimlik Günleri” “Çobanlıktan Kunduracı Çıraklığına”, “Şükrü Bey’le Tanışıyorum”, “Yaradılanı Severiz” bölümleri Oğuz Dede’nin Birinci Cihan Harbi ve Millî Mücadele’ye denk gelen çocukluktan yetişkinliğe uzanan zorlu yaşamını içerir. Oğuz’un; anne ve kız kardeşiyle cephe gerisinde göç, yoksulluk ve açlıkla mücadelesi; savaş sonrası kunduracı ustası oluşu ve Öğretmen Şükrü Bey’le dostluğunu anlatan bu bölümlerin arasında yer alan “Mahmut Düşünmeye Başlıyor”, “Orhan Duyurmak İstiyor” ile son bölüm “Günler Geçip Giderken”de ise Oğuz Dede’nin yaşamöyküsünün Mahmut ve Kahveci Hasan’da yarattığı olumlu etkiye yer verilir.

“Sarkaç”ın ilk üç bölümü bahçeli evinin yerine apartman yapılmasına razı olmayan Davut’un, aile bireylerince nasıl sıkıştırıldığını ortaya koyar. Anlatıda ikinci odaklanılan unsur Süheyla hariç aile bireylerinin Davut’un ölümüne duyarsız kalışıdır. Ailenin bu tavrı Süheyla’yı Vedat’la evliliğini hızlandırmaya iter. Bu süreçten sonra anlatıda mekân Ankara’nın dışına taşmaya başlar. Süheyla ve annesinin Erzurumlu

Necati'nin davetlisi olarak yaptıkları seyahatte Necati ile Hayri üzerinden bireylerin inanç ve ideolojik farklılıkları irdelenir. Dokuzuncu bölümle ise eşi yurtdışı görevindeyken dolaştığı coğrafyalara dair Süheyla'nın izlenimlerine geçilir. Bu bölümlerde Bağdat üzerinden Ortadoğu, Üsküp üzerinden Osmanlı bakiyesi Balkanlar, Brüksel üzerinden ise Avrupa ele alınır. Ancak Süheyla eşiyle problemler yaşamakta, çocukları yurtdışında başka kültürden etkilenme riski taşımakta, annesinin ise yalnızlığı artmakta, hastalığı ilerlemektedir. Anlatı tüm bu etkenlerin tazyiki altındaki bir kadının/Süheyla'nın arayışlarını, bunalımlarını açılar. O, çözümü çocuklarının yarını ve annesi için Ankara'ya geri dönmekte bulur. Annesini kaybettiğinde ise çocuklarının okuması için romanı oluşturan notları yazar.

Tüm bu vakalar anlatının vaka zamanının; Süheyla'nın babasıyla geçirdiği mutlu günlere, babasının ölümüyle ailenin dağılışına ve mutsuz bir evliliğin gölgesinde yol bulmaya çalışan bir kadının arayışlarına odaklandığını gösterir.

“Aşka Verilmiş Muhtıra”da vakalar 1971-2005 yılları arası geniş bir zaman dilimini kapsar. Dokuz bölümden oluşan anlatının ilk bölümü “Ankara’ya Hazır Olmak” Selim’in şehre tutunma, aşk macerasını unutma çabasını merkeze alır. İkinci bölüm “Farklı Dünyalara Doğru”da Selim ve babasının cezaevi sonrası psikolojilerini yansıtsı bakımından birinci bölümle örtüşen bir yoğunluk taşır. Ancak bu vaka halkasından sonra anlatıda hızlanma baş gösterir. Kişilerin psikolojilerini yansıtan, iç çözümleme ve iç monolog teknikleriyle derinlik kazanan ikinci bölümün ikinci vaka halkasından sonra özetlemenin egemenliğinde bir anlatı ortaya çıkar. Kişi ve vakaları derinleştirerek atmosfer oluşturmak ikinci plana itilmiş, bir yandan Türk siyasi tarihine diğer yandan Berlin Duvarının yıkılışı, Sovyetlerin dağılışı ve Türk Cumhuriyetleri gibi meselelere uzanan bir içerik öncelenmiştir. Bu pasajlarda anlatı geniş bir zaman dilimine uzandıkça devreye giren özetlemeler karakterlerin silikleşmesine yol açmış, siyasi gelişmelerde karakterlerin kendilerini konumlandırışı belirtilmekle yetinilmiştir. Bu yüzden anlatıcı, 1971-2005 yılları arasındaki döneme ilişkin görüşlerini açıklayan bir düşünce adamı hüviyetine bürünmüştür.

Vaka zamanının odak noktası, karakterlerin 1971'den 2005'e uzanan siyasi ve ideolojik değişimlere tavır alışıdır. Bu bakımdan bahsi geçen zaman dilimindeki kritik süreçler anlatının bölümlerini oluştururken ikinci bölümün ikinci vaka halkasıyla birlikte siyasi süreç anlatının belirleyicisi haline gelir. Muhtıra sonrası, Kıbrıs Barış

Harekâtı, 12 Eylül öncesi ve sonrası, Özal iktidarı, 90'larda dünyada değişen dengeler ve bunların ülkeye yansımaları, 2000'li yıllarla ülkenin gündemine giren Kıbrıs müzakereleri, Avrupa Birliği gibi meseleler anlatının yoğunlaştığı vaka zamanlarıdır. Amaç, ülkenin genel bir haritasını çıkarmaktır. Bu yüzden politik değişikliklerde sağ, sol, milliyetçi, muhafazakâr mecraların konumlanışlarını vermek amacıyla anlatıya yeni kişiler dâhil edilir. Ancak bu kişiler özetlenen siyasi tarihte bir durak hüviyetini taşır ve bir sonraki vaka zamanının parçası olmaktan uzaklaşır. Bu tür tercihler anlatıda vaka zamanında yoğunlaşmadan kaçınmaya, vakaların yüzeysel düzeyde aktarımına ve kişilerin geri plana itilmesine yol açar.

“Karinca Düşü”nde başta şehit babaları olmak üzere halka terörle mücadele projesini anlatmak isteyen Fazıl'ın Anadolu'yu dolaşması vakaların gelişimini belirler. Bu yüzden anlatıda öne çıkarılan mekânlar vakanın boyutunu ve yönelimini etkiler.

Fazıl'ın bir yıllık yurt gezisinde vakaların genişletildiği şehirlerin Erzurum, Kemah, Ankara, İstanbul, Sivas, Antalya ve Trabzon olduğu görülür. Erzurum'dan başlayan yolculuğu yine Erzurum'da sonlanır. Gezdiği şehirlerde Kemah, Ankara, Antalya ve İstanbul'da dostlarıyla; Erzurum, Sivas ve Trabzon'da şehit babalarıyla yaptığı görüşmeler genişletilen vaka halkalarıdır. Kemah'ta görüştüğü arkadaşı Kemalettin ve Ankara'daki Halis, projeyi “ütopya” olarak değerlendirir. Sohbet havasındaki konuşmalar Ankara'daki siyasi atmosfere, Antalya'da din-siyaset ilişkisi ve “Türk Birliği” idealini açılar. Fazıl'ın eski aşkı Yörük kızı Aysel ve Kürt kökenli eşi Ziya ile İstanbul'daki görüşmeleri ise terör ve etnik ayrımcılığın çıkmaz bir yol ve emperyalist emellere hizmet olduğunu betimler. Şehit babalarından Erzurum'da Karabey, Sivas'ta Hulusi ve Trabzon'da Çoban Albay'ın geçmişlerine ve projeye yaklaşımlarına yer verilerek terör mağduru babaların dünyasına dönülür. Tüm bu şehirler yanında Millî Mücadele için kilit önemde mekânlara yoğunlaşan Fazıl, millî mücadele ruhunu yeniden harekete geçirmeyi amaçlar. Kars'ta terör örgütünün saldırısına uğrasa da bir yıllık yurt gezisi sonrası gönüllü babalar temsilcilerini Erzurum'da bir araya getirmiştir. Ancak gizli örgüt suçlamasıyla tutuklanırlar. İki yıllık tutukluluk günleri ise hatıra defterinden notlar şeklinde verilir. İki yılın sonunda çıktığında terör dağdan şehre inmiş ve asker terörle etkin mücadele konseptine geçmiştir.

5.2.4.3. Anlatma Zamanı

Anlatıcının vakaları anlattığı zaman olarak ifade edebileceğimiz anlatma zamanı; vakalarla zamansal yakınlığı ya da uzaklığına göre değerlendirilir. Vaka zamanı ile anlatma zamanındaki mesafe Akengin'in "Sarkaç" romanı dışında daha ziyade eş zamanlılık arz eder. Bununla birlikte geriye dönüş ya da özetlemelerde vaka ve anlatma zamanı arasında eşzamanlılığın yitirildiği ve art zamanlılığın olduğu görülür. Süheyla'nın hatıratından oluşan ve ben anlatıcının kullanıldığı "Sarkaç"ta ise vaka zamanı bütünüyle anlatma zamanından önceye aittir.

"Özlem Yokuşları"nda anlatma zamanı; eş, art ve ön zamanlı bir yapı arz eder. İç çözümleme, iç monolog ve diyalog teknikleriyle eş zamanlılık yakalansa da anlatıcı art ve ön zamanlı anlatıma da başvurur. Romanın başlangıcında bunun izleri görülür:

Onlar bunu büyüklerden daha yüksek sesle söyler, kemençe çalanın çevresinde kelekler gibi dolaşırlardı. Kemençeci dayıyı kızdırmak için de bazı hareketler yaparlardı. Kemençecinin birden yayı durdurup yüzlerine dik dik baktığını görünce de gülerek uzaklaşırlardı. Şimdi ise türküyü duyunca neşeden çok heyecan sardı çocukları (s. 8).

Yukarıda görüldüğü üzere Mustafa ve arkadaşlarının koyun otlatmadan dönerken köyden gelen kemençe sesini bir olaya bağlamaya çabaları anlatıcının köyün geçmiş eğlencelerine gidişiyle anlatıya art zamanlılık kazandırır. Hâlihazırda köyde ne düşün ne de asker uğurlaması vardır. Kemençe sesinin sebebi üzerine yoğunlaşırlarken anlatıcı, çocukların eski günlerine döner. İlk üç cümlesi art zamanlı bir yapı arz eden pasajda dördüncü cümle ile eş zamanlılığa gelinir.

Romanda eş zamanlı anlatımın ağırlığına karşın anlatıcının gelecek vakalara ilişkin atıfları anlatı zamanını şimdinin egemenliğinden kurtarır. Erzurum Öğretmen Okulunu kazanan Mustafa'yı komşular kemençeyle uğurlarken anlatı ön zamanlı bir boyut kazanır: "Gün gelecek, bu köyden yirmi kişi yüksek öğrenim mezunu olacaktı. Mustafa, ilk örnek ve iyi bir örnek olmuştu." (s. 62).

Romanda "gün gelecek" ifadesinin karşılığı bir vaka yer almaz. Bu tercih, anlatıcının vaka zamanındaki tasarrufu olarak değerlendirilse de öngörünün henüz köyde Öğretmen Okuluna ilk çocuğun gittiği bir zamanda dile getirildiğini görürüz. Tüm bu tasarruflar temelde geçmiş, şimdi ve geleceğin bilgisine sahip bir anlatıcının varlığına işaret eder.

“Dönüş Acıları”nda diyalog, iç monolog, iç çözümleme ve yansıtıcı bilinç teknikleriyle vaka zamanıyla eşgüdümlülük arz eden anlatı; geriye dönüş ve özetlemelerle art zamanlılığa evrilir. İhsan’ın Şahin ve örgüt gençleriyle kavgasının anlatımına bakıldığında vaka zamanı ile anlatma zamanının eşzamanlılığı dikkat çekicidir:

Çenesine bir yumruk daha indi. İhsan, yerde duran zincirlerden birini kaptı ve doğruldu. Karşısındakilere döne döne vurmaya başladı. Şahin ve arkadaşı sersemlediler. İhsan arka odadan çıktı, bakkaliyenin orta yerinde, biraz önce dışarı çıkmış olanla beraber üç kişi, üzerine geliyordu. Elindeki zinciri çevik hareket ettirerek onları da savuşturmak üzereyken, Şahin ve arkadaşı yetiştiler (s. 162).

Ancak İsa Bey’in oğlu Lütfi’nin üniversite yıllarında yaşadıkları art zamanlı anlatılır. Okumak isteyen öğrencilere yardımcı olmak isteyen İsa Bey’i buna iten sebeplerin aktarıldığı pasajlarda yaşanmış olayların anlatıldığı duygusu okuyucuda oluşmakta gecikmez. “Senin oğlan duman altı oluyormuş İsa Bey... Haberin ola...” demişlerdi.” (s. 111) cümlesiyle başlayan art zamanlılık, “İsa Bey’in yanında hiç kalmadan dönen Dursun’la Yılmaz’ın ardından, İhsan da oturmuş olduğu sandalyede sigara içiyordu.” (s. 173) ifadesiyle yerini eş zamanlılığa bırakır.

Almanya’dan gelen Tayfur’un; üvey kardeşi Hasan için çabaları özetleme ile verilir. Kasabaya dönen İhsan, Fahri ve Ömer; Tayfur’un Almanya’dan geldiğini öğrenmişlerdir. “Onu nerede bulabilecekleri sorusuna cevap alamayınca, vaktiyle karakolda sona eren misafirlikleriyle bildikleri eve gitmeye karar ver”irler (s. 261). Vaka zamanıyla anlatma zamanının eş zamanlılık arz ettiği bu pasajdan sonra Tayfur’un Almanya’dan neden geldiğini ve sonrasında yaşadıklarını özetleyen art zamanlı anlatıma geçilir: “Tayfur, Hasan için bir avukat tuttu. Durumunu bütün ayrıntılarıyla görüştü.” (s. 263). Avukat tutma ve görüşmenin anlatımı daha önce yaşanmış olayların aktarımıdır. Gençlerin sokakta karşılaşmasının aktarıldığı cümleyle anlatma zamanı ile vaka zamanı eş zamanlı hale gelir: “Sokağın başında rastladığı üç arkadaşını görünce hem sevindi, hem ezildi.” (s. 263).

“Yaralı Dağlar”ın ilk iki bölümünden sonraki beş bölümü Akengin’in daha önce yazdığı “Kulübe” tiyatrosuyla büyük ölçüde benzerlik gösterir. Bu bakımdan tiyatroya özgü diyalogların romanın son beş bölümünde yoğun kullanıldığı görülür. Karakterin iç dünyasına odaklanılan ilk iki bölümden sonra yoğun bir şekilde yer

verilen ve kişilerin eylemleriyle gelişen diyaloglarda ise vaka ve anlatma zamanı şimdinin atmosferine çekilir.

Şeref Bey kayığı Mormenekşe Tepesi'ne doğru yönlendirdi. Ahlat ağacının gövdesi yarıya kadar suda kalmıştı. Çoğu mahkeme kapılarında geçen o yaz, geceleri de gider olmuştu o tepeye, ahlatın altına.

Fikret hapisteydi Şeref, babasını ikna etmişti. Göçeceklerdi Söğütlü'den. Bunun sorumluluğunu iliklerine kadar hissettiği saatler, geceleri bu ahlatın altında düşündüğü saatlerdi

Kayık, kökü baraj gölünde, dalları üstte kalan bu ağaca yaklaşırken gözleri dolu doluydu (s. 33).

Şeref'in köyünü ziyaretinin aktarıldığı yukarıdaki pasajda ilk iki cümledeki eş zamanlılık, üçüncü cümleyle art zamanlı hâle gelirken son cümleyle eş zamanlılık yakalanır. Anlatının şimdinden bu geriye gidişler genelde Şeref'in dış dünyanın tesiriyle geçmişini anımsadığı durumlarda devreye sokulur ve vaka zamanında duraksamaya yol açar. Duraksama son cümlede olduğu gibi şimdiye dönülerek yerini ânin akışına bırakır. Vaka ve anlatma zamanı arasında şimdi-geçmiş sarmalıyla oluşan zaman kırılmaları anlatının üçüncü bölümünde yerini şimdinin hâkimiyetine bırakırken vaka ve anlatma zamanı şimdinin atmosferinde yürür:

— Anne o beni babamdan istemiş. Sen gelmeden önce de uzun uzun konuştuk.
Ailesini, her şeyini anlattı bize...
— Bak sen hele!
— Babamın da gözü pek tutmuş bu gazeteciyi.
— Peki, ya senin?
— Anneciğim bir kere çok zenginlermiş. Hanları, hamamları, apartmanları...
—Deme kız!..
— Mesleği de çok güzel, kendi de yakışıklı...
— Anlamalıydım, anlamalıydım... Demek demin onun için birbirinize göz süzüyordunuz (s. 83).

“Oğuz Dede”de Anadolu'nun doğusunda bir kasabanın iki farklı zaman dilimine odaklanılır. Bu iki zamandan önceye ait olan, Oğuz'un çocukluğundan yetişkinliğe uzanan yaşamıdır. Diğerisi ise anlatma zamanına konu olan Mahmut'un çocukluğudur.

Mahmut'un çocukluğuna odaklanılan vakalarda anlatma zamanı ile vaka zamanı büyük ölçüde eş zamanlılık arz eder. Diyalogların yoğun kullanımıyla sağlanan bu eş zamanlılık özetlemelerin devreye girdiği anlarda zayıflar. Kasabanın 1914

sonrasına odaklanılan bölümlerde ise anlatma zamanı ile vaka zamanı arasında mesafe oluşur. Oğuz Dede; savaş şartlarında cephe gerisinde yaşadıklarını, gözlemlerini, çocukluktan yetişkinliğe uzanan zorlu yaşamını bir hatıra niteliğinde 1963 sonrasına kadar anlatır. “Oğuz Dede Anlatıyor”, “Dönüş”, “Yetimlik Günleri”, “Çobanlıktan Kunduracı Çıraklığına”, “Şükrü Bey’le Tanışıyorum”, “Yaradılanı Severiz” bölümlerinde Oğuz Dede, yaşamöyküsünü anlatır. Bununla birlikte bu bölümlerin son ikisinde Oğuz Dede anlatma zamanına işaret eden ifadeler kullanır. Bu noktada anlatı zamanı ile vaka zamanı eşzamanlı bir hal alır:

Bütün kasaba halkı işbirliği yaparak şimdiki o taş binayı yaptı (s. 91).

Bunları konuşurken, kasabamızın şimdiki “Ören Yer” dediğimiz, kervansaray duvarlarının dibindeydik (s. 100).

Şimdi “Ören Yer” dediğimiz kervansarayın o yıkık duvarlarına baktıkça Şükrü Bey’i hatırlarım hep (s. 101).

Size hayat hikâyemin öbür kısımlarını şimdilik anlatmıyorum (s. 101).

Oğuz Dede’nin Mahmut ve Kahveci Hasan’a kunduracı dükkânında geçmişini anlattığı bölümlerin anlatma zamanı ise gözlemci anlatıcının aktardığı vaka zamanında gerçekleşir. Gözlemci anlatıcı aradan çekilir ve Oğuz Dede ben anlatıcı konumuna yerleşir. Şu hâlde Oğuz Dede karakteri, gözlemci anlatıcının hâkim olduğu bölümlerde sadece anlatı kişisi, ben anlatıcının hâkim olduğu bölümlerde ise hem anlatıcı hem de anlatıya konu kişilerden biridir. Ben anlatıcının olduğu bu bölümler Oğuz Dede’nin gözünden geçmişinin aktarımıdır.

“Sarkaç”, çocuklarının okuması için Süheyla’nın not defterine yazdığı hatıralardan oluşan bir romandır.

Eğer annemin inanılması güç, fakat anlaşılması mümkün ve oldukça düşündürücü âkıbeti olmasaydı, hatıralarımı yazma gereğini belki de duymazdım. Onun yaşadıkça eli sıkı biri olmasına rağmen, son nefesini vermeden az önde varını yoğunlu, dipte köşedeki lira ve dövizlerini savurmasını, oğlum Nedim’den dinledikçe bir tuhaf olmuşumdur (s. 13).

Süheyla’nın annesinin ölümü, anlatma zamanına en yakın vakadır. Bu zaman ayrıca anlatının sonunu işaret eder. Onu hatırat yazmaya iten daha ziyade annesinin “inanılması güç, fakat anlaşılması mümkün ve oldukça düşündürücü âkıbeti”dir (s. 13). Tüm yaşadıklarından sonra annesinin ölüm şeklinin de tesiriyle hatıratını yazmaya karar vermiştir. Şu hâlde anlatma zamanı ile vaka zamanı arasında kesin surette art

zamanlılık söz konusudur. Süheyla daha önce yaşadığı vakaları anlatma zamanının tecrübesi ışığında anlatmaktadır. Ancak anlatma zamanının Süheyla'nın annesini kaybettikten ne kadar sonrasına denk geldiği konusunda netlik yoktur. Aynı muğlaklık anlatma zamanının süresi için de geçerlidir. Netlik ise anlatma zamanının Süheyla'nın annesini kaybettikten sonra apartmandan bahçeli eve taşınmadan öncesine ait olduğunun anlatının sonunda ifade edilmiş olmasıdır: “Bense, bu apartmanı terk ediyorum. Küçük bir evin bahçesinde, Davut Bey’in güllerini yetiştirmek için... Oğlum ve kızım ile birlikte... Onlarda O’nun gülleri değil mi?” (s. 13).

“Aşka Verilmiş Muhtıra”da daha ziyade odak karakterin zihin ve edimlerinin takip edildiği birinci bölümde eş zamanlılık hâkimdir. Ancak vaka zamanından geriye gidişlerle Selim, Faruk ve Seher başta olmak üzere anlatı kişilerinin geçmişlerinin verilmesi, ikinci bölümle birlikte anlatıya hâkim olan özetleme tekniği eş zamanlılığın yerine bitmiş vakaların anlatımını esas alan art zamanlı bir anlatı yapısını ortaya çıkarır. Anlatıcının odak karakter Selim’in şahsında 1971-2005 yılları arasında Türkiye’nin politik, ideolojik ve toplumsal değişimlerine ayna tutma çabası bu süreçteki gelişmeleri özetleyerek anlatmasını doğurur. Oysa ilk bölümdeki anlatma tekniği vaka ve anlatma zamanını birbirine yakınlaştırmıştır:

Yokuş aşağı şınıldayan kar suları yönünde yürümeye başladı. Annesi ve kardeşinin şu anda evde üşüyor olmadıklarını aklına getirdiği için güneş ışınlarına minnetle göz kırptı. Dolayısıyla pek acele etmemeli, Anafartalar Caddesi’nin ahengine kulak vermeliydi. Caddenin sesleri ona çocukluğunun kasabasını hatırlatıyordu. Tıpkı o zamanlardaki gibi, dükkânlardan radyoların ezgileri yansıyor (s. 7-8).

Anlatıcının, vakayı olduğu anda aktardığı izlenimi yaratarak anlatıda sağladığı eşzamanlılık ikinci bölümde gittikçe zayıflar. Geniş bir zaman dilimi anlatıcının aktarımıyla özetlenirken bu akış araya serpiştirilen diyaloglarla kırılır. Esasında bu diyaloglar yoluyla anlatıcı anlatı kişilerini vaka zamanı ile anlatma zamanında buluşturur. Ancak bu eşzamanlılık kısa sürer ve anlatıda, bitmiş olayların aktarıldığı bir anlatı hâkimiyeti kendisini gösterir. Bu durum okuyucunun bitmiş olayları öğrendiği art zamanlı bir anlatıyı egemen kılar.

“Karıncı Düşü”nün Fazıl’ın notlarından oluşan “Ve Notlar” ile “Fazıl Bey’in Defterinden” bölümleri dışında anlatıda eş zamanlılık öne çıkar. Fazıl’ın not defterindeki pasajlardan oluşan bu iki bölümde bitmiş vakalar aktarılır. Burada anlatan Fazıl’dır. Diğer bölümlerde ise gözlemci anlatıcı söz konusudur. Anlatı kişilerinin

geçmişlerine ya da tarihi olaylara gidildiği pasajlarda ise vaka zamanı ile anlatma zamanı arasında art zamanlılık öne çıkar. Diyalog, iç monolog ve iç çözümlemelerle vaka ve anlatma zamanı yakınlaşırken özetlemelerle bu eş zamanlılıktan uzaklaşılır. Fazıl'ın dostlarıyla konuşmaları, yurt gezisinde uğradığı şehirlerde iç dünyasında ortaya çıkan duygular verilirken eş zamanlılık hâkimdir. Anlatma ve vaka zamanının eş zamanlılığa evrildiği pasajlara geçişlerde anlatıcı, zaman vurgusu yapma gereği duyar:

Tahliye olduktan sonra yaptığı araştırma ve soruşturmalardan bir ipucu yakalayamamıştı. Herhalde evlenmiş olmalı diyerek bu gönül yarasını büyütme yolunu seçmişti. Birlikte sevdikleri şarkılardan biri Aysel'in yerine geçmişti: 'Dedin ki aşkımdan daha güzel hasretin...'

Şimdi avucunda tuttuğu adresle Sirkeci kaldırımlarını adımlıyordu (s. 50).

Yıllar sonra eski aşkı Aysel'le buluşacak olan Fazıl'ın 12 Eylül 1980 askeri darbesinde düştüğü hapis günlerine dönülen yukarıdaki alıntıdaki ilk paragrafta art zamanlılık söz konusudur. Vaka zamanı ile anlatma zamanı eş zamanlı hale geldiğinde ise anlatıcının “şimdi” ifadesine müracaat ettiği görülür. Yukarıda olduğu gibi anlatma ve vaka zamanının eş zamanlılık arz edeceği vakalara geçilirken anlatıcının “şimdi” ifadesine müracaatı anlatıda çokça yer alır.

5.2.5. Anlatım Teknikleri

5.2.5.1. İç monolog

Anlatı kişilerinin düşüncelerinin dışavurumu olarak iç monologda “sözcükler, karakterin zihninde ‘konuşulduğu’ gibi aynı sözcükler, aynı söyleyiş ve sıralamayla alınır.”⁶²⁶ Bilinç akışının biçim verilmemiş, mantıksal dizgeden uzak, sayıklama halinde beliren birbiriyle ilgili ilgisiz ifadelerin akışına karşın iç monolog; konuşma diline yakın, dilin kurallarıyla uyumlu bir söyleyiştir. Bununla birlikte iç monoloğun daha ziyade kişilerin “pasif yaratılışlarının bir belirtisi”⁶²⁷ olarak anlatıya katkı yaptığını dikkate aldığımızda bunun Akengin'in roman karakterlerinin psikik durumlarıyla uyumlu olduğunu söylemeliyiz. Özellikle ana karakterlerin dış dünya ile

⁶²⁶ Seymour Chatman, **Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı**, (Çev. Özgür Yaren), De Ki Basım Yayın, Ankara, 2009, s. 170.

⁶²⁷ Gürsel Aytaç, **Romancı Yönüyle Heinrich Böll**, DTCF Yay., Ankara, 1986, s. 80.

uyumsuzluğu, geçmişe takılı benlikleri, içe dönük mizaçları, mücadele yerine kabullenmeye meyyal oluşları iç monoloğun imkânlarıyla belirgin kılınır.

“Özlem Yokuşları”nda Mustafa’nın okuma serüveni, hayal, korku ve çıkmazlarına iç monolog tekniğiyle derinlik kazandırılır. Bu anlamda anlatıda iç monolog daha ziyade ana karakterin açılanmasında işlevselken diğer karakter ve tiplere bu teknikle derinlik kazandırılmadığı görülür. Bu tasarrufla Mustafa’nın gelişim ve olgunlaşma sürecinin yansıtılışı genişletilirken çocukluktan yetişkinliğe uzanan serüveni sadece edimleriyle değil tinsel boyutuyla da yansıtılır: “Yatağına girdi. Uyuyamıyordu. “Ama ben okusam! Ben okusam öyle olmam...” diye içinden kahırlanıp duruyordu.” (s. 14).

“Ama ben okusam! Ben okusam öyle olmam...” iç monoloğu Mustafa’nın okul serüveninin tüm aşamalarını özetler. Sadece sorunları aşmasını sağlamaz, erdemli davranışlarını besleyen bir kaynağa dönüşür. İç dünyasını veren iç monologlar onun okuma ve öğrenme arzunu yüzeye çıkarırken anlatının temel yaklaşımını berkiten öge olur. Bu aynı zamanda Akengin’in yeni kuşakta ideolojilerin uzağında okuma ülküsü inşa etme çabasıyla da uyumludur.

“Dönüş Acıları”nda iç monolog, “Özlem Yokuşları”nın aksine sadece bir karaktere hasredilmekten ziyade okuyucuya birçok karakterin iç dünyasını yansıtmak imkânı veren bir tekniktir. Örgütün saldırısı sonrası kaldırıldığı hastanede Hemşire Leyla’ya ilgi duyan İhsan, taburcu olduktan sonra elinde bir demet çiçekle onu ziyarete gelir. Hastaneye çiçekle gelmek hasta ziyareti için olağan bir davranış olsa da o, çiçekle gelmenin ve Leyla’nın vereceği tepkinin ruhsal gerilimini yaşamaktadır. Anlatıcı bu ruh halini iç monologla vererek gerilimi aracısız aktarır:

İçindeki sese daha da dikkat etmeye çalıştı:

Ne var bunda sanki? Hastaneye her gün nice insan gelir eli çiçekli. Ezilmeden, sıkılmadan, kelimeleri yutmadan, teşekkür etmeye geldiğimi söylemeliyim. Sesim titremesin... Yüzüm renkten renge girmemeli (s. 207).

İç monologlar, anlatıda şimdiki zaman algısı yaratmakla birlikte geriye dönüşlerde kullanıldığı durumlarda anlatıda “şimdi” algısından uzaklaşmayı da doğurur. Üniversiteyi yarıda bırakıp taşraya dönen İhsan, Ömer ve Fahri; Rıza Hoca’yı ziyaretlerinden sonra Tayfur’u merak ederler. “Onu nerede bulabilecekleri sorusuna cevap alamayınca, vaktiyle karakolda sona eren misafirlikleriyle bildikleri eve gitmeye karar ver”irler. (s. 261). Bu ifadeden sonra geriye dönüşle Tayfur’un

Almanya'dan geliş nedenine, üvey anne ve kardeşlerinin yaşadıklarına dönölür. Üvey kardeşi Hasan, eylemlere karıştığı için tutuklanmış, Ayşe uçarı davranışlarıyla annesinin kontrol edemediği bir gence dönüşmüştür. Almanya'dan üvey kardeşi Hasan hasta diye babasının gönderdiği Tayfur, mektupta "Hasan'ın hastalığının tehlikeli olmadığını" söyleyerek babasını üzmemek için gerçeği gizlemiştir. Anlatıcı bu noktada Tayfur'un, durumdan etkilenişini iç monologla verir: "İçinden de 'Keşeke hasta olsaydı, biraz da ağır olsaydı... Bu kadar dokunmazdı...' diye geçiriyordu." (s. 263).

Geriye dönüşle verilen vaka zamanına ait bu ifade Tayfur'un "Sokağın başında rastladığı üç arkadaşını gör"düğü (s. 263) anın öncesine aittir. şu hâlde Tayfur'un geçmişte yaşadığı ruhsal durumu iç monologla aktarılmaktadır. Okuyucu yaşanan değil yaşanmış bir vakanın kişide yarattığı durumdan daha sonra haberdar olmaktadır.

"Yaralı Dağlar"da iç monolog şeref'in içe dönük, pasif kişiliğiyle uyumlu ilerler. Zihni şimdi ile geçmiş arasında salınan ve gelecek tahayyülünden yoksun şeref'in iç monologları yazıklanma, hesaplaşma hüviyetindedir: "Keşeke, keşeke..." dedi içinden, "mezarında Fatiha okuyabilecek kadar az olsaydı bu adama karşı nefretim..." (s. 36).

şeref'in geçmişteki eylem ve tercihleri şimdinin durağanlığında iç monologla gözden geçirilerek bir muhasebeye, kendini aklamaya dönüşür. Otobüs yolculuğu ve köy ziyaretini içeren ilk iki bölümde, bulunduğu çevreden soyutlanmış hali iç monologların yoğunluğunu artırır. Ancak kendi yalnızlığında yaşamak arzusuyla yaptığı kulübe, çıkar amaçlı insanların akınına uğradıkça iç monoloğun yerini diyaloglar alır. İç monologlar diğer karakterlerde de işlevsel kılınsa da kişilerin psikolojik hallerini yansıtm fonksiyonunu daha ziyade şeref'te icra eder.

"Aşka Verilmiş Muhtıra"da iç monologlar daha ziyade iki aşık Selim ve Seher'in, Selim'in babası Faruk'un iç dünyası iç monologlarla yansıtılır. Anlatıdaki diğer kişilerin anlatımında ise iç monoloğa başvurulmaz. Esasında üçü de unutamadıkları geçmişi, aşmak zorunda kaldıkları şimdileri ve gelecek kaygıları ile anlatıda yer alan karakterlerdir. Selim, yeni taşındığı Ankara'yı ve Seher ayrılığını içselleştirmek uğraşısındadır. Seher, aşkı Selim için mücadele etmenin yollarını aramaktadır. Faruk cezaevi sonrası Ankara'da iş kurmanın telaşındadır. Üçünün de benzer aşk hikâyeleri, trajedileri vardır. Yaşamları aşk hüsrânının gölgesinde boy veren bu karakterlerin -Selim, Seher, Faruk'un- psikolojileri iç monoloğun imkânlarıyla

verilir. Aşk tecrübesi olgunlaştırması yanında karakterleri durgunlaştırır ve kendi dünyalarına çekilmeye zorlar. Bu aşamada oluşan gizem iç monologla açılır.

5.2.5.2. Diyalog

Akengin'in romanlarında kişilerin eylem ve düşüncelerini yansıtan, anlatıya çok seslilik katan diyaloglar; vaka zamanı ile anlatı zamanını eş zamanlı hale getiren pasajlardır. Bununla birlikte diyaloglarda doğal bir anlatım arayışında olan Akengin, yer yer mizahi üslup da yakalar. Ancak kimi zaman diyaloglara fazlaca yer verdiği görülür. Ayrıca birçok diyalogun anlatının yükünü taşıması bağlamında beklenen etkiye sahip olduğunu söylemek güçtür. Anlatıların yoğunluğunu hafifletmesi yanında diyaloglardaki ısrar sıkı bir anlatı oluşturmaya da güçleştirir. Geriye dönüşlerde devreye sokulan diyaloglar ise vaka ve anlatma zamanı arasındaki zaman algısını asgari düzeye indirerek vaka ile okuyucu arasındaki makası daraltır.

“Özlem Yokuşları”nda ağırlıklı olarak kullanılan iki teknikten biri özetleme diğeri ise diyalogdur. Okuyucunun, kişilerin dünyasına doğrudan tanık olduğu bir gösterme aracı olarak diyaloglar romanda tanrısal kimlikteki anlatıcının aradan çekilerek okuyucuyu anlatıya çektiği ve kişilerin daha yakından tanınmasına imkân verdiği bir teknik olarak yerini alır. Anlatıcının zaman zaman ortaya çıkarak olmuş, bitmiş bir olayı anlattığına vurgu yapmasının yarattığı kurmaca gerçekliği altüst ediş; kişilerin iç dünyalarını, düşünce yapılarını yansıtan diyaloglarla dengelenir. Diyaloglar bu anlamda birden fazla kişiyi zorunlu kılmasından ötürü Mustafa dışındaki kişileri daha yakından tanıma olanağı da verir.

Diyaloglarda yöresel ifadelerden kaçınılmakla birlikte kişilerin sosyal ve kültürel durumlarını yansıtan bir söylem de kendisini gösterir. Mekânın Doğu Karadeniz olduğu bölümlerde diyaloglar yöresel ifadelerle verilmez. Mustafa, gazetede karşılaştığı “kültür” sözcüğünün anlamını sorduğunda Halil'in cevabı, “Bak Mustafa, bizim her gün konuştuğumuz sözler var ya... İşte onların hepsi yazılırken başka türlü oluyorlar. Senin dediğin bu söz işte bizim bildiğimiz “küfür” sözüdür. Anladın mı şimdi?” (s. 16) olur. Ancak diyaloglarda her gün konuştukları söylenen dile rastlanmaz. Kişiler yöresel değil standart dile özgü konuşturulur. Bu tercih yanında anlatıda kişilerin yaş, kültür ve sosyal durumlarına göre bir diyalog örgüsü

kurma çabası da görülür. Vakanın köyde geçtiği bölümlerde cümleler kısa, anlaşılır ve konuşma havasındadır: “Dönüp bana “yobaz... moruk...” demesinler mi? Dayanamadım. Girdik birbirimize. Tekme tokat vur ha vur... Tren memurları geldiler. Bizi ayırdılar. İlk istasyonda bizi karakola tellim ettiler...” (s. 13).

1980 öncesi ideolojik tartışmalarda tarafların konuşturulduğu diyaloglar ise yansız verilmeye çalışılır. Anlatıcının aradan çekilmesiyle diyalogların oluşturduğu izlenim okuyucuyu kişi ve fikirleri üzerinde düşünmeye iter. Örgüt tarafından kaçırılan ve sorguya çekilen Mustafa, kendi doğrularını söylemekten çekinmez ve haklı bir davanın zorlama ve şiddete ihtiyaç duymadığını söyler:

Odadakilerden bir başkası, tereddütlü bir sesle,

— Doğru, doğru ama...

İlk konuşan, sert bir çıkışla arkadaşının sözünü kesti.

— Yeter!.. Sen de tutmuş, bu adamla nerdeyse sohbete dalcaksın. Bize nasihat

çekiyor görmüyor musun (s. 88).

Diyaloglar her ne kadar kişilerin his ve düşüncelerini yansıtırsa da anlatıcının araya girerek kişilerin psikolojik hallerini açıklamaya ve böylece diyalogların anlatıda kazanacağı anlam evrenini şekillendirmeye çalıştığı görülür. Nitekim yukarıdaki diyalogda “tereddüt” sözcüğüyle öne çıkarılan kafa karışıklığı anlatının sonunda aynı gencin bir yetişkin olarak ortaya çıkışıyla anlam kazanır. Mustafa’nın konuşmalarından etkilenen genç, örgütten ayrılmış ve bu sayede kaos ortamının kurbanı olmaktan sıyrılmıştır. Doçent Mustafa’yı yıllar sonra ziyaretinin amacı da o günün hayatını değiştirmesidir: “Benim onlardan kurtulmama ve doğru yola dönmeme sebep biraz da sizsiniz.” (s. 94).

“Dönüş Acıları”nda ‘80 öncesi kaosun gençlerde yarattığı açmaza odaklanan, Marksist örgütlenmelerin eleştirisini yapan ve milliyetçi hassasiyeti öne çıkaran anlatıcı yansız bir tutum takınma çabasındadır. Bu anlamda diyaloglar, anlatının tezli roman hüviyetinden mümkün olduğunca uzaklaşmasına hizmet eder. Milliyetçi-Marksist grupların görüşleri anlatıcı tarafından dolaylı yoldan aktarılacak yerine kişilerin konuşmalarıyla verilir. Yüksek Öğretmen Okulundaki arkadaşları öldürülen bir grup öğrencinin “marşın eşliğinde, elleri üstünde bayrak taşıyarak” yaptıkları yürüyüş karşı grubun saldırısına uğrayınca silahlar patlamış ve çatışmada ağır yaralananlar olmuştur. Ancak “Gösteri yürüyüşü yapanların taşıdıkları bayrak, karşı taraftan saldıranlarca önce yırtılmış, sonra da yakılmıştır” (s. 189). Anlatıcı

özetlemeler sonrasında Marksist görüşlü Profesör Bahri ile öğrenciler arasındaki diyaloga geçer:

Böyle zamanlarda öğrenciler arasında bulunmayı hemen hemen hiç ihmal etmeyen Profesör Bahri Bey, yine etrafındakilerle konuşmaya dalmıştı:

— Olayların bilincini yakalama çabasından ayrılmayan çocuklar! Coşkuya sürüklenip yitirmeyin bilincinizi!..

Bir öğrenci soruyordu Bahri Bey'e:

— Hocam, bayrak yırtılıp yakıldı bayrak... İnsan buna isyan etmezse neye eder?

Profesör piposunu yaktıktan sonra gözlerini kırıştırarak cevap veriyordu:

— Bu bir provokasyon da olabilir... Aslında öyle de olsa çok önemlidir bu çocuklar.. Sizler şu anda yeniden yaratılmakta olan bir tarihin müjdecilerisiniz... Bir gençlik ki hem kendini hem çağını aşmış... Öyle görünüyor ki bir çağ değişiminin ışıkları kapıları önündeyiz. Bu değişimin sancılarını sizler çekiyorsunuz. Bu yüzden, direnişlerle karşılaşmak da doğal sayılmalıdır. Tutuculuk, her çağ değişiminde olduğu gibi, şimdi de direnme görevini yapacaktır. Tutuculuğun, en son silahlarını kullanmaya kalkışması da bu direnişin kırılma noktasına gelmiş olduğunu kanıtlar. Yine tutuculuk, son kale olarak bayrağa ve benzeri şeylere sarılır. Onu bazı gençlerin eline tutuşturarak, şovenist duygulardan yararlanmak ister (s. 190-1).

Anlatıcı diyaloglarla yansız tutumunu güçlü kılmaya çalışsa da diyalogların arasına girerek kişilerin tavır ve davranışlarını belirgin kılmak ister. Esasında bu araya girişler diyaloglar öncesi okuyucuda bir algı oluşturma çabasıdır. Anlatıcının, Profesör Bahri'nin konuşması öncesi "Böyle zamanlarda öğrenciler arasında bulunmayı hemen hemen hiç ihmal etmeyen", "piposunu yaktıktan sonra gözlerini kırıştırma"n (s. 190) şeklinde değerlendirmede bulunması diyalogun olası olumsuz etkisini zayıflatma çabasıdır.

"Yaralı Dağlar"da diyaloglar bir uzlaşya varmaktan ziyade kişiler arasındaki anlayış farkını, çatışmayı yansıtır. İç dünyasında yaşayan Şeref'in dış dünyayla temasını sağlayan diyaloglar zihnini meşgul eden düşüncelerin baskısı altında şekillenir. Konuşmaları, bölünmüş bir zihin yapısına işaret eder. Zihnini meşgul eden düşünceler yumağıyla boğuşması onu, insanlarla diyalogu kısa tutmaya hatta diyaloglardan kaçınmaya yöneltir. Nihayetinde insanlardan kaçış ona bir kulübede yaşama kararını aldırır. Gazete haberiyle popüler hale gelen kulübeye akın edenlerle diyalogları ise uzlaşıdan uzaktır. Hayat anlayışı, kaygı ve öncelikleri nedeniyle insanlardan kaçmayı seçmiş ancak bunu başaramamıştır. Bu gerçek onu öfkeli bir hâle sokarken diyaloglar bu ruh halinin yansıtıldığı pasajlar halini alır. İlk iki bölümdeki

dış çevreyle arasına duvar ördüğü görülen Şeref, üçüncü bölümle o güne değin içinde biriktirdiklerini diyalogların imkânıyla dışa vurur.

— Defolun, defolun gidin buralardan. Sizi gidi leş karaları sizi (s. 122).

Akengin'in daha önce yazdığı "Kulübe" tiyatrosundan uyarlanan üçüncü bölümle birlikte sayfalarca süren diyalog kurgusu anlatıya hâkim olurken teatral hava da kendisini gösterir. Ancak üçüncü bölümle başlayan diyalog yoğunluğu ilk iki bölümün aksine kişilerin edimlerinin gölgesinde gelişirken romana özgü bireyin iç dünyasına dönük derinliği yansıtmaktan uzaktır:

— Şey, anneciğim, şu gazeteci var ya...

— Eee...?

— Onun annesinin adı Münire'ymiş...

— Sana ne bundan lazım?

— Anne o beni babamdan istemiş. Sen gelmeden önce de uzun uzun konuştuk.

Ailesini, her şeyini anlattı bize...

— Bak sen hele!

— Babamın da gözü pek tutmuş bu gazeteciyi.

— Peki, ya senin?

— Anneciğim bir kere çok zenginlermiş. Hanları, hamamları, apartmanları...

—Deme kız (s. 84).

Yukarıda görüldüğü üzere Bahriye'nin inatçı, çıkarıcı, umursamaz tavırları diyaloglar yoluyla belirginlik kazandırılırken anlatıda mizahi bir hava yakalanır. Çatışma unsuruna katkı yapması yanından anlatıda uzlaşının hâkim olduğu diyaloglara da rastlarız. Bu pasajlar ekseriyetle üçü de benzer hayat görüşüne sahip Şeref-Suzan ve Gazeteci Sinan arasındaki diyaloglardır ve anlatının ilk bölümüyle koştur bir ritme imkân verir.

"Oğuz Dede"de kısa diyaloglar kişi ve vakalara derinliğine nüfuz etmeyi amaçlamaz. Kişileri eyleme yöneltten iç dinamikleri açıklamaktan yoksun bu anlatım, okuyucunun anlatı kişileriyle duygusal yakınlık kurmasını da zorlaştırır:

Mahmut kesin konuştu:

— Ben söylemem.

— Ben söylerim.

— Kime?

— Oğuz Dede'ye...

— Ne yapacak Oğuz Dede?

— Bilmem ama o bir şeyler düşünür.

— Peki, sen bilirsin... Ama benim yanımda söyleme.

— Olur (s. 86-7).

Bunun yanında karakterlerin bir araya geldiği vakaların atmosferi söyleyeni belirsiz diyaloglar aracılığıyla verilir. Böylece vaka esnasında yaşanan hareketlilik, kargaşa anlatıda karşılık bulur:

Bir ara, okulun bahçesine girmekte olan bir beyefendiyi konuşuyordu oradakiler:

— Tarih öğretmeniymiş...

— Şükrü Bey, diyorlar...

— Çok güzel konuşuyormuş...

— Derya gibi bilgisi varmış (s. 91).

“Sarkaç”ta ilk diyalog pasajı mesut aile tablosuna ait son konuşmadır. Bu diyalogun satır aralarında esasında mesut aile tablosunu bozacak gelişmelere kapı aralanır. Kendi çabasıyla oluşturduğu bahçeli evinde mesut bir yaşam kuran Davut Bey; eşi Safinaz’ın, oğlunun borçlarını bahane ederek evi bir müteahhide satma planından habersizdir. Davut ve Safinaz’ın konuşmaları oluşacak gerilimin kıvılcımını haber verir:

Biraz sonra babamın yanı başındaydık.

Annem bahçeyi süzerek dudak büktü:

— Kocaman arsa...

—Arsa değil Sâfinaz, bahçe... bahçemiz...

Dedi babam ve devam etti:

—Az mı çalışıp didindik Sâfinaz, bu eve bu bahçeye sahip olmak için (s. 16).

Süheyla, hatıratını yazmaya başladığında “hatırlamalar hesaplaşmaya dönüş”ür (s. 37). Bu hesaplaşma diyalogların kişiler arasındaki gerilim ve anlaşmazlıkları yansıtan kurgusunda da görülür. Başta Süheyla olmak üzere kişilerin düşünce ve hislerindeki yabancılık diyaloglara yansır. Babasının ölümünden sonra güven ve yakınlık duygusu zayıflayan Süheyla; yaşamı, insanları sorgulamaya yönelir. Bu, bilinçli tercih olmaktan ziyade hayatındaki aksaklıkların kaçınılmaz bir sonucudur. Bu yüzden kendisi ve insanlarla içten içe hesaplaşma içindedir:

— Gidip yatalım anne...

— Konuşalım biraz Süheyla...

Bunu söylerken anlamlı bir şekilde yüzüme baktı... Ben susuyordum...

— Sen bana içini açmıyorsun kızım...

— Açacak bir şey yok anne...

— Hayır hayır, Öyle değil... Sen bana soğuksun... Rahmetlinin ölümünden bu yana mesafelisin...

Ben yine susuyordum... (s. 75-6).

“Aşka Verilmiş Muhtıra”da eşit serpiştirildiği görülen diyalogları, anlatıdaki vakaları biçimlenmesine katkısı ve siyasal gelişmelerin tartışma zeminini oluşturması şeklinde kategorize etmek mümkündür. Selim, Seher, Faruk ve Bahadır çevresinde gelişen diyaloglar vakaların biçimlenmesine, kişilerdeki değişime ışık tutması bakımından anlatıya derinlik kazandırır.

30 yıllık politik sürecin verildiği bölümlerde ise dönemin siyasi atmosferini yansıtmak için daha önce anlatıda yer almamış kişilerin diyalogları da anlatıya dâhil edilir. 1980 öncesi ve sonrası, 2000 öncesi ve sonrasını genel hatlarıyla özetleyen anlatıcı bu dönemlere ilişkin bir sahne oluştururken diyaloglara yönelir. Bu diyaloglarda herhangi bir genç, meslek grubundan biri ya da siyasetçiyle karşılaşmak mümkündür. ‘80 sonrası “militan solcular”a bakışını çeviren anlatıcı “Bunlardan hapisten çıkmış bir genç, Dedeman Otelinde düzenlenen bir konferansta konuşuyordu.” (s. 136) diyerek gencin uzun konuşmasına yer verir. 2000 sonrasına gelindiğinde ise Tanıklarla Konferans bölümünde farklı meslek gruplarından insanlar konuşturulur. Örneklerini çoğaltabileceğimiz bu diyalog yaklaşımı temelde “anlatıdaki eylem ve anlatımın biçimlenmesinde rol oynayan”⁶²⁸ kişilerin ikinci plana itilmesini beraberinde getirir. Anlatıcının siyasal dönemeçleri değerlendirmesi yanında farklı grup ve düşünceden insanları da geçici olarak anlatıya dâhil etmesi okuyucunun merkez karakterlerin dünyasından uzaklaşmasına yol açar. Bununla birlikte anlatıda daha önce yer almamış ve insanî tarafları derinlik kazandırılmamış kişilerin diyalogları okuyucuda istenen etkiyi yaratmaktan oldukça uzaktır.

“Karıncı Düşü”nün “İçlenmeler” bölümü dışında Fazıl karakteri, diyalog örgüsünün ana omurgasını oluşturur. Gittiği şehirlerde dost ve çevresiyle konuşmaları, gönüllü babalarla dağa çıkarak terörle mücadele etmenin usul ve şartlarından nispeten uzak bir seyir izler. Daha ziyade terörün kaynağı, bağlantıları, siyasi erkin politikalarını içeren bu diyaloglar anlatının vaka örgüsüne beklenen katkıyı vermez. Diyaloglar, yurt gezilerinin yoğunluğu içindeki Fazıl’ın mola verdiği anlardır. Ankara ve Antalya’daki dostlarıyla yaptığı konuşmalar kısmen projesini gündeme alsa da çoğunlukla bir gezi atmosferi taşır. Kişilerin siyaset, din, astronomiyle ilgili eğilimlerine ışık tutan bu pasajlarda anlatı bütünlüklü bir yapı arz etmez. Fazıl’ın eski

⁶²⁸ Mehmet Tekin, **Roman Sanatı Romanın Unsurları I**, Ötüken Yay., İstanbul, 2018, s. 104.

aşkı Aysel’le konuşmaları ise anlatının duygusal ve ideolojik yönünü besleyen diyaloglar olarak yerini alır.

5.2.5.3. İç Çözümleme

Anlatıcının, kişilerin zihnini okuyucuya aktarmasını sağlayan bir teknik olarak iç çözümleme; iç monolog, iç diyalog ve bilinç akımının henüz roman türünde yaygınlık kazanmadığı dönemlerde anlatıdaki kişilerin dünyasına yaklaşmayı sağlayan bir araçtır. Bu sayede “roman kişinin ruhsal durumunu anlatıcının gözlemlerine ve aktarmalarına göre biliriz.”⁶²⁹ Ancak bu diğer taraftan anlatı kişileri ile okuyucu arasındaki yaklaşmayı güçleştiren bir unsurdur. Zira okuyucu kişilerin zihnindeki his ve düşüncelere doğrudan değil anlatıcının gözlem ve aktarımıyla vakıf olmaktadır. Anlatıcının aracılığı ile gerçekleşen bu aktarımın okuyucuda karşılık bulması ancak yansız, güçlü bir gözlem ve anlatımla mümkün hale gelir. Kişiler, anlatıdaki diğer unsurların kuşatıcılığında hayat bulurlar. Okuyucu anlatıcının iç çözümlemesini yapacağı kişinin dünyasına vaka halkaları sayesinde yabancı değildir. Bu noktada anlatıcının yeteneği devreye girer. O vakte kadar anlatıda vücut bulan karakterin iç çözümlemesinde, gelişen vaka ve durumlarla tutarlılık, karaktere özgülüğü yakalamak durumundadır. Aksi halde okuyucunun anlatı ve kişilerle bütünleşmesi güçleşir.

Akengin’de iç çözümlemeler daha ziyade ana karakterlere hasredilir. Romanlarındaki anlatıcılar idealize edilmiş kişilerin iç çözümlemesine yönelirken olumsuz kişilerin iç dünyası göz ardı edilir. Bunun yanında karakterlerde benzer iç çözümleme ifadelerinin kullanıldığını ve karaktere özgülükte gerekli titizliğin gösterilmediğini söylemeliyiz.

“Özlem Yokuşları”nda iç çözümlemenin işlevselliği, odaklanılan Mustafa karakterinin zihin dünyasını okuyucuya açmayı önceler. Vakanın Mustafa etrafında şekillenışı ana karakterin zihnini okuyucuya açmayı gerekli kılar. Diğer kişilere yönelik iç çözümlemeler nadiren kullanılsa da nihai amaç Mustafa karakterini idealize etmektir.

⁶²⁹ Nurullah Çetin, **Roman Çözümleme Yöntemi**, Akçağ Yay., (15. Baskı), Ankara, 2017, s. 177.

Romanın ilk vaka halkası, Mustafa ve arkadaşlarının koyun otlatmadan dönüşlerine odaklanır. Çocuklar köyde kemençe eşliğinde yapılan eğlencenin nedenini bulmaya çalışırken anlatıcı iç çözümlemeyi çocukların zihnini yansıtacak şekilde devreye sokar:

Merak ediyorlardı. Çünkü ya düğünlerde, ya da askere giden veya gelen olduğu günlerde çalınırdı kemençeler. Halbuki düğün olmadığını biliyorlardı. Askere gideni akşam üzeri yolculamak olamazdı. (...) Peki bu kemençelerin coşması neden olabilirdi? (s. 7).

Yukarıda zihin dünyası yansıtılmaya çalışılan çocuklar arasında Mustafa'nın da olduğunu dikkate aldığımızda temel kaygı ve soru işaretinin verilmesinde odak karakterin etkili olduğu söylenebilir. Nitekim İstanbul'a kaçan Mustafa ve Halil'in psikolojileri verilirken de iç çözümleme ikisini kapsar niteliktedir:

Mustafa ile Halil, gördükleri herşeyden başka türlü etkileniyorlardı. Sanki bir başka dünyaya gelmiştiler. Hele şu türkü onlara bir başka türlü dokunmuştu. İkisinin de gözleri dolu doluydu. Açlığı da, aldıkları ekmek ve zeytini de unuttular (s. 31).

Halil'in müstakil olarak iç çözümlemesinin yapıldığı bölümlerde ise asıl gaye Mustafa'yı idealize etmektir. Kendisini okumaya adanmış Mustafa, İstanbul'da kendilerine yardım eden Temel Usta'nın planlamalarına hak verse de Halil'in kafasında farklı bir yönelimin izleri vardır. Böylece Halil'in iç çözümlemesi kanaatkâr Mustafa'yı idealize eder:

Ama Halil çevreyi tanıdıkça, yabancılığı üzerinden attıkça başka şeyler düşünmeğe başladı. Temel Usta'nın disiplini kendisi için biraz sıkıcı olmağa başlamıştı. İsteddiği gibi hareket etmesi için de parasının cebinde olması gerekiyordu (s. 38).

1980 öncesi üniversite olaylarına yer verilen anlatının ilerleyen bölümlerinde ise iç çözümleme; kaosun Mustafa'nın bakışından verilmesini sağlar. Anlatıcı bu yolla Mustafa'nın zihnini okuyucuya açarak tarafsız bir gözle dönemi yansıttığı izlenimini güçlü kılmak ister. Mustafa, sükûnetli olmayı ve derslere odaklanmayı salık veren ve boykotları eleştiren konuşmasından sonra örgüt tarafından kaçırılmış, tehdit edilmiştir. Anlatıcı bu vakayı takip eden bölümde Mustafa'nın zihninde oluşan soruları iç çözümleme ile okuyucuya verir:

Başından geçen bu olayı kimseye söylemeden bitirme imtihanlarına hazırlandı. Ama olayın tesirinden de bir türlü kurtulamadı. Neler oluyordu? Bu yeraltına sinmiş gençler, ne yapmak istiyorlardı? Kimlerden emir alıyorlardı? Nasıl kanmışlar, nasıl aldatılmışlardı? Bunların en tehlikeli yanları da başkalarını zayıf noktalarından avlamaları oluyordu (s. 89).

“Dönüş Acıları”nda iç çözümleme tekniğinde kişilerin iç dünyasını aktaran anlatıcının çok seslilikten uzak üslubu göze çarpar. Bu tek yönlü üslupta kişilerin iç çözümlemeleri sanatlı bir söyleyiş şeklinde belirir. Aşağıda İhsan, Ömer ve İsa’nın iç çözümlemelerinde görüldüğü üzere anlatıcının farklı kişilerin iç dünyasını benzer üslupla aktardığı görülür:

(...) duru bir pınarınki gibi ince ve şefkatli sesi iliklerinde hissetti (...) (s. 207).

(...) bir granit sağlamlığıyla, çelikten bir tevekkülle (...) (s. 213).

(...) içindeki heyecan ve ümit kırıntılarını yenileyip bütünleştirmek (...) (s. 228).

(...) sessizliğin renk tonlarını yansıtmaya başlayan bu mutluluk tablosunda yine de bir tedirginliğin fırçası (...) doğup büyüdüğü, içinden geldiği o atmosferin mevsimsiz rüzgârlarını (...) hülyalarının en pembe çehresiyle gerçekleşmesi (...) Batmakta olan güneşin camlarda başlattığı yangınlara dalıp gitmişken (...) (s. 231).

(...) incecik gözyaşı damlalarını ezelden durgunmuş gibi (...) (s. 240).

Uçuk mavi elbisesiyle yine kanatlanmak üzere olan bir güvercine dönüyor (...) (s. 248).

Anlatıcı algısının hâkim olduğu bu üslupta kişilerin psikolojik durumlarının kendilerinde yarattığı içsel yolculuğun birbirinden farklı olacağı gerçeği geri planda itilirken anlatımda tek sesli bir aktarım ortaya çıkar. Bu aynı zamanda anlatıda durağan bir üsluba ve tekdüze karakter dünyasına yol açar. Oysa kişiye göre değişen iç çözümler; okuyucunun kişilerin dünyasına girmesini kolaylaştıracak, anlatıdaki yapaylık ve yeknesaklık giderilecek ve karakter çeşnisi yakalanacaktır.

“Yaralı Dağlar”da diyalogların anlatıdaki hâkimiyeti düşünüldüğünde iç çözümlemeler, kişilerin iç dünyasına odaklanmayı sağlayan ara duraklar halini alır. Anlatıda iç çözümlemeler; odak karakter Şeref’in geçmişini irdelerken diğer kişilerde ise vaka zamanındaki ruh hallerine odaklanır. Geçmişinden kopamayan ve anı geçmişin tesirinde yaşayan Şeref, zihni maziye takılı bir emeklidir. Maziye yönelim; onda anın yarattığı hoşnutsuzluğun etkisiyle harekete geçer, böylece şimdinin yarattığı hoşnutsuzluğu mazinin hoyratlığından gerekçeler bularak aşar. İnsan ilişkilerinin hoyratlığı, çıkarıcı düzen onu geçmişte hırpalamış, talihsiz bir yazgıya itmiştir. Anlatıcı Şeref’in bu ruh hallerini iç çözümlemelerle vererek betimler.

Üniversite son sınıfa geçtiği yaz köye geldiği gün ailesi ile Kuşçu Murat’ın sulama suyu yüzünden kavgaya tutuşacaklarını öğrendiğinde Şeref’in içindeki düşünceler mektepli bir gencin taşranın çetin yaşamından nasıl uzaklaştığını gösterir:

“Ay ışığında yumuşamalıydı kalpleri insanların. Kavga ediyorlarsa bırakmalıydılar o an. Anlaşmazlıklar anlaşmaya dönüşmeliydi.” (s. 31). Şeref’in kavgadan ırak, uzlaşmadan yana tavrı emekliliğine değin sürer. Maziye hatırladığında kırıncı olmamak adına hayalleri uğruna mücadeleyi bırakmayı tercih eden bir geçmişle karşılaşır. Üniversitede asistanlığı bırakışı, öğretmenliğinin ilk yıllarında arkadaşlarıyla açtığı kitabevinden ayrılışı, edebiyat dünyasına küsüsü, aşkı Münire’den ayrılıp Bahriye ile evliliğine yönelik iç çözümlemeler onun pasif yaradılışlı mizacının kayıpları olarak zihnini daima meşgul eder. Emekli olsa da geçmişin yarattığı pişmanlığın tesirinden kurtulamamıştır. Başarısızlığının sebebinin kendisinde değil başkalarında gördükçe insanlardan uzaklaşır ve yalnızlığı tercih eder: “Şu anda karşısında bunları konuşabileceği biri olmalıydı... Geriye dönüp ömür kitabına baktığında okunmadan okunsa da anlaşılmadan kapanmış nice sayfalar görüyordu.” (s. 43).

İç dünyasını kemiren, talihsiz geçmişine neden olan insanlar Şeref’in karşısına tekrar çıkarılır. O güne değin kendi iç dünyasında hesaplaşmaya giden Şeref bu defa sözlerini söylemekten çekinmez. Bu, ona bir rahatlama, haklılık duygusu verirken başarısızlıklarını kendisine değil başkalarına yıkma alanı da açar. Şeref’in geçmişi ve iç çözümlemeleriyle kulübeye gelen kişilerin okuyucuda oluşturulan algısı uyumludur. Bu bakımdan anlatıda Şeref’in iç çözümlemeleri kendisini haklı çıkarma gayretinde bir ruhun serzeniş ve nedametleri halini alır.

“Oğuz Dede”de iç çözümlemeler, daha ziyade kişilerin zihinlerinde oluşmuş sorulara odaklanır. Diyalogların yoğunluğu arasında zihinde oluşan sorularla kişilerin tereddütlü halleri verilir. Bu sorular merak, güvensizlik, kararsızlığın yol açtığı duyguların tazyiki altında gelişir. Oğuz Dede, dostluğunu kazanıp kendisinden çok şeyler öğrendiği Tarih Öğretmeni Şükrü’nün akıbetini okul merdivenlerini çıkarken merak eder: “Acaba şimdi neredeydi, sağ mıydı?” (s. 38). Mahmut, öğretmenin verdiğ ödevi savaş yıllarını yaşamış Oğuz Dede’nin dışında biriyle yapmanın yollarını düşünür: “Başka biriyle bu ödevi yapabilir miydi?” (s. 46). Kahveci Hasan, Oğuz Dede’yi yakından tanıyınca zihninde yeni sorular oluşur:

Bir insan gerçekten bu kadar iyilik sever olabilir miydi? Adam hazır işinin kazancına kendisini ortak etmişti. Şimdi de dükkânı kendisine bırakabileceğinden söz ediyordu. Peki bundan kendi çıkarı ne olacaktı? Yoksa, evet yoksa kendisine bir tuzak mıydı bu yakınlık (s. 47).

“Aşka Verilmiş Muhtıra”nın ilk bölümü “Ankara’ya Hazır Olmak”ta tereddüt, yalnızlık, uyum, maddi imkânsızlık gibi sorunların Selim’in zihnini nasıl meşgul ettiği iç çözümlemelerle aktarılır. Anlatının bu bölümünde Selim’in dışında Seher, Faruk ve Bahadır’ın iç dünyası bu teknikle açılır. İç çözümlemelerde kişilerin zihinlerinde bir meseleyi tartıştığı, soru işaretleri olduğu, nihai bir neticeye varmakta zorlandığı anları yansıtan soru cümlelerinin ağırlıkta olduğu görülür: “Dün mendiliyle burnunu sildiği çocuktan şimdi medet ummak? Olacak iş miydi?” (s. 17), “Şimdiki sığıntı olma duygusuna, Akile ile evlenmesi halinde bir de içgüveylik mi eklenirdi?” (s. 27).

Ancak romanın ilerleyen bölümlerinde ilk bölümde olduğu ölçüde iç çözümlemelere gidilmez. Anlatıcının Selim ve babası Faruk’taki ideolojik değişimi verişinde nispeten iç çözümlemelere gidilse de uzun özetlemelerle ilerleyen anlatı, kişilerinin iç dünyasına yönelmekten uzaklaşır. Bu aynı zamanda kişilerin söylemlerinin ötesinde iç dünyalarına ulaşmayı da engeller.

“Karıncı Düşü”nde Fazıl’ın, teröristlerle dağda mücadele için gönüllü babalardan oluşan bir yapılanmayı anlatmak için çıktığı yolculuktaki psikolojisi iç çözümlemelerle verilir. Bu çözümlemelerde Fazıl’ın, gittiği şehirlerin mücadelecisi geçmişini anımsadığı görülür. Şehirlerin bu geçmişleri Fazıl’ın başlattığı mücadeleye de dayanak teşkil eder. Şehirlerin bu kimliğinin ve mücadele ruhunun hâlihazırda halkın vicdanında içkin olduğu inancını taşıyan Şeref’in bir şehirden diğerine tek başına yolculukları, onun iç muhasebesi halini alır. Çıktığı yolculuğun yerindeliğine olan inancı iç çözümlemelerle verilir. Anlatıda üç şehit babası öne çıkarılır: Erzurumlu Karabey, Sivaslı Hulusi ve Trabzonlu Çoban Albay. Onların terörü bitirmek için projeye umut bağlayışları ve bu uğurda aldıkları sorumluluklar da iç çözümlemelerle verilir. Bunda ana karakter Fazıl’la proje konusunda yakaladıkları duygudaşlık etkili olmuş görünür.

5.2.5.4. Montaj

Bir yazarın “başkasına ait bir metni kendi eseriyle ilişkilendirerek eserine aktarma”sı⁶³⁰ olarak ifade edebileceğimiz montaj, Akengin’in romanlarının izleğine

⁶³⁰ Ali İhsan Kolcu, **Öykü Sanatı**, Salkımsöğüt Yay., Ankara, 2005, s. 64.

derinlik kazandıran bir tekniktir. Ancak daha ziyade kişilerin ruh hali ve ilgilerini yansıtmaya, temayı güçlendirmeye hizmet eden montajların anlatıda “genel yapıyı kurmak amacı”ndan⁶³¹ nispeten uzak olduğunu söyleyebiliriz. Roman kişilerinin şiir ve müziğe ilgileri bu tür montaj örnekleriyle duyguların ifadesini amaçlar. Ana karakterlerin ferdî ve toplumsal tarihle bağları ise bu tekniğin imkânlarıyla derinlik kazanır.

“Özlem Yokuşları”nda anlatının dramatik yönünü destekleyen bir unsur işlevi gören türkü ve şiirlerin yer edinişi mekân ve izlek etrafında anlam kazanır. Anlatının değişen mekânlarda Mustafa’yı merkeze alan vaka zincirleri şiir ve türkülerle organik bütünlük oluşturur. Karadeniz, İstanbul, Erzurum ve yurtdışı evreniyle ilintilenen kolajlar Mustafa’nın yaşamını dönemsellik bağlamında özetler.

Anlatının ilk bölümünde okul açılışının köylüde yarattığı coşkuyu yansıtmak amacıyla yörenin iki türküsünden⁶³² birer dördlüğe yer verilir. Ancak ikinci türkü *Yaylanın Çimenine Kuzu Yayılır*’ın ilk dördlüğüne yer verilirken “Sallan yosmanın kızı” dizesi “Açalım okulumuzu” şeklinde değişime uğratılır. Türkülerden yapılan kolajlar köydeki coşkuyu yansıtırken ikinci türkünün son dizesindeki değişiklik vakanın gelişimine hizmet eder. Nitekim Kemeçe eşliğinde söylenen türkülere kulak kesilen çocuklardan Mustafa bu dizedeki değişikliği fark edecek ve “Okul açılıyor okul... Köyümüze okul açılıyor... Daha ne olsun!” (s. 9) diyerek köydeki heyecanın mahiyetini kavrayacaktır. Toplumsal boyutta coşkuyu artıran türküler ise sonraki vaka çekirdeğinde, Mustafa, Halil gibi İstanbul yolcularının Trabzon limanındaki ruh hallerini yansıtır.⁶³³

⁶³¹ M. Tekin, **Roman Sanatı Romanın Unsurları I**, s. 255.

⁶³² *Oynayın Kız Oynayın* türküsünden şu dördlük alınmıştır:

“Oy kemeçeci dayı
Soktun gözümeye yayı
Kör ettin gözlerimi
Göremedim dünyayı” (s. 8).

Yaylanın Çimenine Kuzu Yayılır türküsünden alınan bölümde son dize değiştirilmiştir. Türküde son dize “Sallan yosmanın kızı” şeklindedir:

“Yaylanın çimenine
Kuzu yayılır kuzu
Gün de bu günkü gündür
Açalım okulumuzu” (s. 9).

⁶³³ *Oy Trabzon Trabzon* türküsünden şu dördlük alınmıştır:

“Oy Trabzon Trabzon
Senden ayrılacağım
Sen aklıma gelende
Düşüp bayılacağım” (s.31).

Ah Dumanlı Dereler türküsünün ilk dizesi “Ah dumanlı dereler” olması gerekirken “ah”ın yerine “oh” nidası kullanılmıştır:

Mustafa'nın Erzurum'daki öğrencilik yılları, sıra özlemini tetikledikçe türkü ve şiirler bu atmosferi sarar. Ara tatilde köye gidemeyen Mustafa, Erzurum'a geldiğinde öğrendiği "Aşan bilir karlı dağın ardını/Çeken bilir ayrılığın derdini" (s. 67) dizesini anımsar. Okulda derslerin içeriğine ilişkin derinleştirmelerde de türkü ve şiirlere yer verilirken Mustafa'nın ruh halinin belirgin kılma amaçlanır.

Mustafa, bir akademisyen olarak İngiltere'de kaldığı bir yılın ardından Türkiye'ye döndüğünde ise dostlarına Karacaoğlan'ın *İndim Seyran Ettim Firengistan'ı* şiirini okur. Gurbetin bireyde yarattığı bunalımlı ruh halini belirginleştiren ve dördüncü dörtlüğünün yer verilmediği bu şiirle kendi kültüründe yaşamanın değeri öne çıkarılır.

Anlatıdaki montajlar genel olarak hüznü çağrıştırmakla birlikte köy ve İstanbul'daki montajların coşkuyu resmettiği görülür. Ancak ana karakter Mustafa'nın bu iki coşkunun da uzağında kaldığını söylemeliyiz. Şu hâlde anlatıda mekâna ve zamana göre yer verilen kolajların; anlatının odak karakteri Mustafa'nın hüznünü yansıtmak fonksiyonunu yerine getirdiği söylenebilir. Montajların coşkuyu resmettiği durumlarda ise ana karakterin katılamadığı ve sadece izlemekle yetindiği bir mutluluk tablosunun çizildiği görülür.

"Dönüş Acıları"nda anlatı atmosferine, kişilerin ruh durumlarına derinlik kazandırmak amacıyla yer verilen türküler bir fon niteliği taşır. Dört arkadaş İhsan, Ömer, Fahri ve Şahin'in evlerinin yakınındaki kahveden hicaz şarkının "Rabbin bana bir nimeti varsa o da sensin." (s. 30) dizesi yayılır. Gençlerin şehirdeki ilk sabahında çalan bu şarkı yaşamlarındaki değişimin de ilk işaretidir. Nitekim İhsan, "Şimdiye kadar yalnız türkülerini severdim. İlk defa bir şarkı hoşuma gidiyor." (s. 30) diyecektir.

"Kar yağar bardan bardan/Yollar kapandı kardan..." dizeleri ise Fahri-Şahin ilişkisi üzerinden üç defa tekrarlanır. Şarkı taşranın çetin şartlarını, Fahri'nin fedakârlığına rağmen Şahin'in ihanetini imlerken vakalar arasında sıkı bir bağ kurar.

Yengesinin etkisiyle Üsküdar Musiki Cemiyetinde koroya katılan Selda ile Ömer'in aşkını derinleştiren montajlar klasik musiki besteleri üzerinden sağlanır. Selda'nın İstanbul'da, Ömer'in Ankara'da oluşu bir araya gelişlerini güçleştirdikçe aşk, özlem ve tereddüt sarmalında ilerler. Hazım'ın davudi sesinden etkilenen Selda,

"Oy dumanlı dereler
Neler bilirim neler..." (s. 32).

Ömer-Hazım arasında sıkıştığında müziğin lirik atmosferine yönelir. Selda'nın müziğe ilgisinin imkân verdiği montajlar; aşk ve çelişkilerine de derinlik kazandırma işlevi görür:

Bu kuruntuların esiri oluyorum; perdeyi aralayıp, sokakta, pencere önünde Ömer'i arıyorum gözlerimle. Dönüp yatağa uzanıyorum; davudi ses, derin, heybetli bir nehir olup üstüme yürüyor: “Görsem seni doyunca... Doyunca görsem seni...” diyor (s. 149).

Arkadaşlarının kendisiyle yakınlık kurmasının nedeninin para olduğunu anlayan Lütfi ise oynadığı oyunla etrafında örülmüş sahte duvarları görmüştür. Babasının iflas ettiği yalanına son verdiği sabah mırıldandığı “Senden bilirim bana yoktur faide ey gül...” (s. 115) dizesi oynadığı oyunun kendisine tattırdığı acı gerçeği yansıtır.

Romanda kişilerin duygusal hallerini yansıtan bu montajlar yanında 1980 öncesi çatışma ortamına yönelik toplumsal durumu aksettiren montajlara da başvurulur. Oğlu Lütfi'yi kaybeden İsa, ekonomik imkânları kısıtlı fakat okuma çabasındaki üniversite öğrencilerine destek olmak için İstanbul'a gelmiştir. Ancak yıllar sonra alevlenen çatışma ortamı onu da kaygılandırır. 1 Mayıs Taksim Olayı sonrası çatışma ortamı tırmanmış, şehir kaosa bulanmıştır. Bu kaotik ortamın etkisinden çıkamayan İsa, Şeyhülislam Yahya'nın “Hiç böyleliğin görmemişiz faslı baharın...” (s. 206) dizesini söyler.

Romanın son cümlesi ise oğlunu okuması için üniversiteye gönderen Tayfur'un annesinin duygusunu yansıtan *Bir Sandığım Vardır Sırmadan Telden* türküsünün “Gide de gelmeye kötü seneler...” (s. 264) dizeyle biter. Birinci Dünya Savaşı'nın insanlarda yarattığı tahribatı resmeden türkü, '80 öncesi çatışma ortamında bir annenin dileğine dönüşür. Bu dilek annenin duygusu olmaktan çıkar ve anlatının '80 öncesine yönelik mesajını imler.

“Yaralı Dağlar”da “Ne yaptım, kendimi nasıl aldattım/Ruhumu elimle ateşe attım.” (s. 16) dizesi odak karakter Şeref'in bütün bir hayatının özeti niteliğindedir. Aşkı Münire, son görüşmelerinde *Dağlar* türküsünü söylerken Şeref, Edgar Allan Poe'nun *Annabel Lee* şiirinin “Şu anda bizi olsa olsa melekler kıskanabilir...” (s. 64) dizesini anımsar. Poe'nun Annabel Lee ile yaşadığı mutlu anı betimleyen bu ifade Şeref'in Münire ile son buluşmalarındaki mutluluğu imler. Münire'ye olan özlemine *Dağlar* türküsünü dinleyerek hafifleten Şeref, türkünün taş plagını yanından

ayırmayarak Münire hatırasını daima diri tutmak ister. Anlatıda vakalar değişse de türkünün onda uyandırdığı duygusal hal değişmez ve özlem, pişmanlık duyguları türkünün atmosferinde yol alır. Eşiyle tartıştığı gün, otobüsle köyüne giderken radyoda yine bu türkü çalmaktadır. Yanına aldıkları arasında türkünün plağı da vardır. Kulübesini inşa ettiği yer ise Münire'nin ona *Dağlar* türküsünü söylediği son buluşma noktasıdır.

Şeref'le benzer hassasiyetler taşıyan kızı Suzan ve Gazeteci Sinan da anlatıda şiir ve türkü montajlarının yer edinmesine imkân veren karakterlerdir. Suzan'ın kulübede pikaba koyduğu türkünün “Geçti sevdalarla ömrüm ihtiyar oldum bugün/Ak pak olmuş saçlarımla bikarar oldum bugün.” (s. 85) dizeleri daha ziyade babasının ruh halini açılar.

Sinan'ın anımsadığı iki şiirden ilki onun anlatıya dâhil olduğu esnada devreye sokulur. Anlatıcı Şeref'le karşılaştıracak zemini oluşturmak için Sinan'ı şehir yaşamından yorulmuş, doğanın sessizliğinde dinlenmek iştiafında bir genç olarak betimler. Kulübe civarına gelen Sinan, kaval sesine kulak verirken “bir zamanlar kır hayatını, çoban dünyasını, tabiata yakınlığı işleyen bir edebiyat”ın varlığını hatırlar. Bu anımsayış onu Kemalettin Kamu'nun *Bingöl Çobanları* şiirinin “Karışmasın hülyana ne şehir ne de çarşı... Gönلümü yayla yaptım Bingöl çobanlarına” (s. 47) dizelerine götürür. Şehrin bozgunculuğu ve uğultusundan rahatsız bir genç olarak Sinan, Şeref'le aynı kaygıları taşımaktadır. Şeref, anlatının ilk iki bölümünde her ne kadar eşinin tavır ve sözlerinden kaçıyor gibi görünse de anlatının üçüncü bölümüyle şehre ve insanlarına uyum sağlayamamış bir insanın kaçışına tanık olunur. Bu yüzden anlatıcının şehir, doğa, yozlaşma kavramlarını Şeref'in dışında Sinan üzerinden de açıklamaya çalıştığını söylemeliyiz. Köyden İstanbul'a gelmiş olmasına karşın Sinan, şehre uyum sağlamakta hevesli, yetenekli değildir. Samimiyet ve dürüstlük anlatıda şehri yadsımanın diğeri adıdır. Sinan'da bunların varlığı öne çıkarılsa da onun aşk, şiir, doğa ve şehirle ilişkisinin psikolojik zemininin yeterince verilmediği görülür. Nitekim anlatının sonunda Suzan'ın Şeref'le kulübede kaldığı gece Sinan, Karacaoğlan'ın “Yârim emanettir haberin olsun...” (s. 124) dizesini anımsar. Oysa Suzan'la aralarındaki sevgi bağı romanda yeterince işlenmiş değildir. Onun *Bingöl Çobanları* şiirini ve Karacaoğlan'ı anımsayışı yüzeysel boyutta seyreder. Yaşanılan bir hal değil anlatıcı tarafından verilen bir duygu söz konusudur. Bu noktada anlatıcının Şeref'e

izafe ettiği aşk, duygusallık, şehir, doğa kavramlarının Sinan’a da aktarılmaya çalışıldığını söyleyebiliriz. Bu kavramlar Şeref’te başarılı bir şekilde verilirken Sinan’da derinlikli işlenmez. Bu sebeple Şeref yoluyla yer verilen montajlarda kişi-montaj-anlatı dokusunda bütünleşme görülürken Sinan’la devreye sokulan montajlarda kişi ile montajlar arasında bir uyumdan söz etmek güçtür.

“Oğuz Dede”nin ilk bölümü “Kasaba”, anlatının uzamının çerçevesini çizmeye ve okuyucuda kasabaya yönelik romantik duygular uyandırmaya dönük bir betimlemeyi amaçlar. Ekin biçmekten dönen çiftçiler doğanın bu ritmine “Yaz gelende yayla senin başına/Kurban olam toprağına taşına...” (s. 7) uzun havasıyla eşlik etmektedir. Anlatıcı “tabiatın bu doyumsuz müziğı”ni “içlerine sindire sindire yürü”yen insanların yaşadığı bir kasaba imajı çizer. Esasında kasabaya bir peyzaj hüviyetindeki bu yaklaşım, anlatıcının hislerini kasaba ve insanlarına yansıtma çabasından ibarettir. Alıntılanan türkü ise bu romantik peyzajın tamamlayıcısı hüviyetini taşır. Nitekim anlatının ilerleyen bölümlerinde dizelerin çağrıştırdığı pastoral atmosfere yaslı bir kasaba tablosuyla karşılaşmak mümkün değildir.

Romanda Oğuz’un geçmişine gidilen bölümlerde büyük ölçüde karakter-vaka-montaj uyumu yakalanır. Babasının yokluğunda Oğuz’un Birinci Dünya Savaşı ve Millî Mücadele yıllarında annesi ve kız kardeşiyle cephe gerisinde yaşadıkları, tanıklıkları türkülerin atmosferinde verilir. Cephe gerisinde babadan, oğuldan, eşten ayrı kalmış kadın, çocuk ve yaşlıların düşman tehlikesi altında göç, açlık ve özlemle yoğrulmuş hayatları Oğuz’un anlatımıyla verilirken türküler bu güçlüklerin aynası olur:

Akşam oldu yakamadım gazımı
Kadir Mevlam böyle yazmış yazımı (s. 53).

Aşan bilir karlı dağın ardını
Çeken bilir ayrılığın derdini (s. 55).

Selvinin dalları boyumdan uzun
Yavrular gözümde bir salkım üzüm
Ölmeden o yâri görürse gözüm
Koyun kuzu kurban olur o zaman (s. 56).

Burası Muş’tur yolu yokuştur
Giden gelmiyor acep ne iştir (s. 77).

Babası cephede şehit düşen Oğuz, daha önce ezberinde olan “Kimsesiz hiç kimse yok herkesin var kimsesi/Kimsesize medet kıl kimsesizler kimsesi...” (s. 75) dizesini ilk defa derinden hissedecektir. Ancak köy imamı sayesinde ailesinin geçimini sağlayacak bir yol tutar. Daha sonra kendisine rehber edindiği Tarih Öğretmeni Şükrü Bey’le dostlukları o derece ilerler ki kasabalının kıskançlığı öğretmeni bakanlığa şikâyetiyle sonuçlanır. Gelen müfettişler Şükrü Bey’in çalışkanlığını ve yaptığı çalışmaları gördüklerinde daha iyi imkânlarda çalışması için tayinini Ankara’ya almak ister. Bakanlığın takdiri, kasabalının kıskançlığı karşısında Şükrü Bey’in anlayışlı hali Yunus Emre’nin şiiri ve atasözünün çağrışımlarında dile getirilir:

Yaradılanı hoş gör

Yaradandan ötürü (s. 99).

İyiliğe iyilik, her kişinin harcı

Kötülüğe iyilik, er kişinin harcı (s. 100).

“Sarkaç”ta Davut’un kiracısının oğlunun bahçede yapılan sünnet düğününde iki türkü çalınır: *Vardar Ovası* ve *Huma Kuşu*. Davut’un koyduğu ilk plaktan çalan *Vardar Ovası*’nın sözleri ile kendisinin henüz bir çocukken sıladan, Balkanlar’dan, ayrılmak zorunda kalışı arasındaki yakınlık göze çarpar. İkinci türkü *Huma Kuşu* ise Davut’un bahçeli evin müteahhide verileceğini öğrendiği anda çalmaya başlar. Babasının ölümüyle derinden sarsılan Süheyla’nın yazgısı *Huma Kuşu* türküsünü hatırlatır. Süheyla bu kayıptan derinden etkilenmiş, babasıyla yaşadığı anların avutuculuğunda soluklanmıştı. Şu hâlde Davut’un öğrenmesiyle çalan *Huma Kuşu* anlatıda olcakları sezdirme işlevi görmektedir.

Bunun yanında anlatıda yer verilen diğer türkülerin mekânla da irtibatlandırıldığı görülür. Süheyla’nın Erzurum, Bağdat ve Balkan şehirlerini dolaşırken duyduğu, anımsadığı türküler şehir-tarihi izlek bağlamını güçlendirirken Süheyla’da türkülerin hüznüne kendisini de ortak etme duygusu ağır basar:

Tuna’nın durgun, ağırbaşlı akışlarına dalıp gittiğim akşamlarda yüreğime çöken hüznün, bu soylu nehrin üzerinden akıp giden zamanlarla sarmaş dolaş oluyor. Sevdalı bir akıncının hüznüyle buluşuyor. “Akma Tuna akma ben bir dertliyim/Yâr peşinde koşan kara bahtlıyım...” Tuna’nın dolaştığı coğrafyaya eş hissettiğim yüreğimin, neden, dayatıp duran hayat gerçekleriyle uyumlu olmadığını düşünmeye başlıyorum (s. 103).

“Dönüş Acıları” ve “Sarkaç” romanları Erzurum yöresine ait *Bir Sandığım Vardır Sırmadan Telden* türküsüyle bitirilir. “Dönüş Acıları”nın sonunda Tayfur’un annesi, türkünün “Gide de gelmeye kötü seneler...” (s. 264) dizesini söyler. “Sarkaç”ın

sonunda ise annesi Erzurumlu olan Süheyla romanı oluşturan hatıratının sonuna aynı türkünün “Bir sandığım vardır sırmadan telden/Bir çift yavrum vardır tomurcuk gülden” (s. 110) dizelerini ekler. Türkünün dizesindeki çocuk vurgusu Süheyla’nın iki çocuğunu anımsatır. Onun amacı iki çocuğunu babasının kendisini yetiştirdiği gibi büyütme. Bu emel onu hayata bağlar. Geçmiş acıları unutmamanın yolu çocuklarını hayal ettiği gibi yetiştirmektir.

“Aşka Verilmiş Muhtıra”da montaj tekniği anlatıda aşk ve politik atmosferini güçlendirmeyi amaçlar. Aşk Seher’den ayrılıp Ankara’ya taşınan Selim’in ruh hali türkülerin çağrışımıyla lirik bir atmosferde ilerler. Sokaklarda dolaşırken duyduğu türkü, içine düştüğü aşk acısı ve yalnızlık duygularıyla örtüşür. Selim ve Seher için İstanbul, aşklarını en saf haliyle yaşadıkları mekândır. Ankara Zafer Çarşısı’nda dolaşırken plakçı dükkânından sokağa taşan “İstanbul’u artık hiç sevmiyorum” (s. 21) şarkısına dikkat kesilen Selim, üniversite yıllarında Seher’le yaşadığı mesut günlere dönemeyeceğinin farkındadır. Selim’e ulaşmak için Ankara’ya gelen Seher ise aynı şarkının iki dizesini hüznle anımsar: “Orda başladı aşkımız/Orda oldu ayrılık” (s. 52).

Selim’in babası Faruk ise köy enstitüsünde öğrenciyken sevdalandığı Güllü’yü hâlâ unutamamıştır. Gençlik Parkı’nda akşamı beklerken çalan türkü ve şarkılar baba ve oğulun yaşadığı sıkıntı ve aşk acısını özetler. Parktaki insanların coşkusu ile baba ve oğulun hüznü hâli zıtlık oluştururken ikilinin dikkati nağmeden ziyade sözlere odaklanır: “Caddeye çıktıklarında bir başka gazinodan Nurettin Dadaloğlu’nun sesi geliyordu: “Silmedim gözyaşımı aşkın ile ağlayalı...” (s. 61).

Selim ve babasının aşk ayrılıklarını derinleştiren bu montajlar anlatının ilerleyen bölümlerinde yerini siyasi ve ideolojik montajlara bırakır. Bunda baba ve oğulun Ankara’da zamanla siyasi, ideolojik tartışmalara katılmaları etkili olur. 12 Mart Muhtırası sonrasında Avukat Bahadır, Tefik Fikret’in *Sis* şiirinden “Sarmış yine afakını bir dud-i muannid/Bir zulmet-i Beyza ki peyapey mütezayid.” (s. 25) dizelerini okuyarak bürosuna avukat olarak aldığı Selim’in ideolojik yönelimini öğrenmek istese de ülkedeki gelişmeler Selim’in politik tutumunda bazı değişikliklere yol açacaktır. Devrimci anlayıştan milliyetçi çizgiye kayan Selim, “Türkeşçiler kontenjanından” tutuklanacak, Mamak Cezaevi’nde tanıştığı Namık’la “Necip Fazıl’ın şiirlerini sevenlerle Nazım Hikmet’in şiirlerini sevenleri” birleştirmenin imkânlarını arayacaktır. Selim, yıllar sonra bakan koltuğuna oturduğu halde bu emelini

gerçekleştiremeyen Namık'a kutuplaşma ve çekişmeden çıkar sağlayanlar olduğu müddetçe barışın imkânsızlığını dile getirirken gerginleşen havayı şiirle yumuşatmak için bir dergi sayfasından aldığı -Yahya Akengin'in aynı adla "Eylül Kuşatması" kitabında yer alan- *İkibine Doğru* şiirini okuyacaktır.⁶³⁴

Antalyalı bir Yörük kızıyla evli olan Bahadır ise Kürt kimliğiyle Güneydoğu'da patlak veren PKK terörüne dikkat çekerken Necip Fazıl'dan alıntı yapacaktır: "Kader, beyaz kâğıda sütle yazılmış yazı/Elindeyse beyazdan, gel de sıyr beyazı..." (s. 138).

2005'e gelindiğinde Selim, başbakana göndereceği mektubunda Türk milleti ifadesinden rahatsızlık duyulmasına Ziya Paşa'nın *Terkîb-i Bend*'inden "İslam imiş terakkiye mâni/Evvel yoktu bu rivayet yeni çıktı." (s. 170) dizeleriyle tepki gösterir. Selim'e göre "dinimiz milliyetimizi inkâr etmeyi gerekli" kılmadığı gibi güçlü kılmayı esas alır. Bu görüşünü desteklemek için Mehmet Akif'in *Hakkın Sesleri*'nden "Biz de bir zamanlar millet, ne milletmişiz/Gelmişiz dünyaya, milliyet nedir öğretmişiz." (s. 172) dizelerine yer verir. Mektubu başbakana göndermeden önce ise Seher okur. İki eski âşık yıllar sonra Pirinç Han merdivenlerinden inerken radyodan "Elbet bir gün buluşacağız..." (s. 174) dizeleri yankılanır. Şarkı, Selim'in yüreğinde "İkimizin de saçları ak, öyle durup bakışacağız..." (s. 174) dizeleriyle devam eder. Böylece anlatının ilk bölümünde lirik bir atmosfer oluşturan montajlar zamanla siyasi içeriğe evrilirken son bölümde yine lirik bir içeriğe bürünür.

"Karıncı Düşü"nde anlatının bütününe yayılan montajlarda ortak duyguları öne çıkarma gayreti görülür. Keza Necip Fazıl, Mehmet Akif, Yahya Kemal, Atilla İlhan, Orhan Veli, Faruk Nafiz ve Tefik Fikret'in şiirlerinden alıntılarla da farklı yelpazedeki örnekler aynı potada buluşturulur. Anlatıda şehirlerin geçmişi, kimliği, misyonu türkü ve şiirlerin dünyasında yeniden canlılık kazanır. Öne çıkarılan ise bu toprakların yazgısının, içinde yaşayan her unsurdan bağımsız olmadığı aksine kader ortaklığını tecrübe ettiğidir.

Başta Fazıl olmak üzere Halis, Dursun Albay, Hulusi türkülerin dünyasında yolculuklar yapmaya meyyal karakterlerdir. Bu duygusallık, trajik geçmişin şekillendirdiği bir hayattan beslenir. Bunun yanında Fazıl'da öne çıkarılan aşk hüsranı anlatıda yer verilen montajlara yeni bir çeşni katar. Nitekim eski aşkı Aysel'in akıbetini

⁶³⁴ Y. Akengin, *Eylül Kuşatması*, s. 11-13.

arkadaşı Kemalettin'den öğrenen Fazıl'ın Ankara, İstanbul ve nispeten Antalya gezilerinde türkü ve şiirlerin montajında bu romantik dokunun etkisi görülür. Aysel'le karşılaşacak olmanın onda yarattığı heyecan, kaygı ve coşkuya montajlarla derinlik katılır: “Karmaşık duygular içinde, haberleşmek üzere vedalaştılar. Fazıl Bey'in içini meltem gibi bir bahar şarkısı dolduruyordu ama şimdi daha yakıcı bir şarkıydı: “Bahar gelmiş neyleyim, neyleyim baharı yazı...” (s. 120).

Anlatının ilerleyen bölümlerinde montajlar, projesi engellenip tutuklanan Fazıl'ın politikleşen ortamdaki psişik durumunu yansıtır. Terörle mücadele etmek için çıktığı yolculukta gizli örgüt suçlamasıyla tutuklanmıştır. Cezaevinden oğluna mektubunda “Bölücü teröristlerle, onlara karşı mücadele etmek isteyenler aynı safta” (s. 151) derken Necip Fazıl'ın *Zindandan Mehmed'e Mektup* şiirinin “Baba katiliyle baban bir safta!” dizesine atıf yapar. Tevfik Fikret'in *Millet Şarkısı* şiirinin “Göz yumma güneşten ne kadar nuru kararsa” dizesini “Göz yumma güneşten ne kadar kararsa nurdur” (s. 151) ifadesine dönüştürerek cezaevinde yazdığı kitabına alır. Tevfik Fikret ve Necip Fazıl'ın şiirlerine yapılan bu atıflar; inanç ve ideoloji farklılığına karşın millî menfaatin ortak payda olması gerektiğini öne çıkarırken bu çıkarları zedeleyici her tür yaklaşımın, geçmişin acı tecrübelerini yinelemekten öteye geçemeyeceğini imler.

5.2.5.5. Özetleme

Özetleme tekniği modern romanla eski hâkimiyetini yitirse de bir ihtiyaç olarak varlığını korumaktadır. Anlatıcının geçiş sorununu çözmek için özete yöneldiği görüşünde olan Chatman, bunu “ayrıntılılandırmanın gereksiz olduğu bir bölümü atlama sorununa yönelik olumsuz değil olumlu bir çözüm” addeder.⁶³⁵ Ancak bir romanda gereğinden fazla özete yönelme okuyucunun anlatıya yoğunlaşmasını güçleştirdiği gibi anlatıda atmosfer oluşturmaya da sorunlu hale getirir.

Akengin'in özetlemeye yaslı anlatılarında vaka ve kişilerin dünyasına yoğunlaşmanın büyük ölçüde geri plana itildiğini görürüz. Oysa “her özetin iki sahne arasında yer alması”yla okuyucunun anlatı ile kuracağı temasın güçlü hale getirilmesi

⁶³⁵ S. Chatman, *Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, s. 208.

mümkündür.⁶³⁶ Kişilerin yaşamını geniş bir tarihi perspektiften verme çabasındaki Akengin ise özetlemelerin yoğun olarak kullanıldığı bir anlatıya yönelmeyi tercih etmiştir.

“Özlem Yokuşları”nda Mustafa’nın çocukluktan doçentliğe uzanan yaşamını seksen dokuz sayfalık bir roman hacmine sığdırma çabası anlatıcıyı vakalar arası geçişler başta olmak üzere çoğunlukla özetleme yöntemine başvurmaya sevk eder. Anlatıcı; zaman, uzam ve vakanın değişimlerinde özetlemeye yönelerek anlatıda organik bütünlük kurmaya çalışsa da özetlemenin yoğunluğu; okuyucunun anlatıdan ziyade anlatıcıya odaklanmasına ve anlatı karakterleriyle duygusal bağ kurmada zorlanmasına yol açar. Özetlemelerin ise anlatı zamanında geriye dönüşlerden ziyade anlatının “şimdi”sini ileriye taşımak maksadıyla kullanıldığını görürüz. Vaka zincirleri arasındaki zaman aralığı özetlemelerle verilirken zaman ifadelerinin ağırlıklı kullanımı göze çarpar:

Günler geçip gidiyordu (s. 36).

Günler haftaları, haftalar ayları kovaladı (s. 38).

Bir ay olmuştu İstanbul’a geleli (s. 58).

On günün sonunda (s. 59).

Günler geçip gidiyordu (s. 66).

Ertesi hafta (s. 67).

Mustafa’nın ilkokul son dönemine, Öğretmen Okulu ilk ve son yılına, üniversite son sınıfına odaklanılan anlatıda bu sürece hizmet ettiği ölçüde özetlemelere gidilir. Nitekim Öğretmen Okulunun ilk ve son sınıf arası dönem “Öğretmen okulunda dört yıl daha, üst üste başarılarla geçti.” (s. 78) cümlesiyle özetlenerek bu dönem “üst üste başarılar”ın çağrışımına bırakılır.

Vakalar arasında bir seçme anlamına gelen özetlemeler, anlatıdaki dağılımı açısından da dikkat edilmesi gereken bir husustur. Ancak “Özlem Yokuşları”nın son bölümlerinde özetlemeye yoğun olarak başvurulması anlatının atmosferini zayıflattığı gibi okuyucunun vaka ve kişilerle duygusal bağ kurmasını da güçleştirir. Mustafa’nın üniversite son sınıfta örgüt tarafından kaçırılmasının diyalog ve sahneleme

⁶³⁶ Philip Stevick, **Roman Teorisi**, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., (4. Baskı), Ankara, 2017, s. 51-2.

teknikleriyle derinleştirilmesinden sonra Mustafa'nın uzun yıllarını kapsayacak bir özete başvurulur:

İmtihanlar bitmiş ve mezun olmuştu. Kimya Fakültesinden diplomasını aldı. Aynı yıl, başka bir şehirdeki üniversitede asistanlık imtihanlarına girdi ve kazandı. Doktora çalışmalarını başarıyla sürdürdü, kimya doktoru oldu. Yıllar akıp gidiyordu. Bir ara İngiltere'ye gönderildi, oradaki üniversitelerden birinde kendi sahasıyla ilgili derslere devam etti (s. 91-2).

Mustafa'nın üniversite son sınıfta örgütçe kaçırılmasının yarattığı dramatik atmosfer Mustafa'nın on yıllarını özetleyen pasaja geçilirken anlatının kuşatıcılığı da zayıflar. Anlatıcının yaptığı bu tür özetlemelerin sakıncası okuyucunun anlatı dünyasından kopma ve yüzünü anlatı yerine anlatıcıya dönme tehlikesi barındırmasıdır. Özetlemelerin son bölümlerde yoğunluk kazanması, anlatıyı bütünlüğe kavuşturma kaygısından etkilenmiş görünmektedir. Bununla birlikte romanda öncelikle çocuk ve gençlerin hedeflenmesinin özetleme ağırlıklı bir aktarımın önünü açtığını söylemeliyiz.

“Dönüş Acıları”nda özetlemeler; genellikle vaka halkası öncesinde, geriye dönüşlerde, kişileri açıklamada, vakayı bir zamana oturtmada kullanılır. Nesnel zamanı 1970-1977 yıllarını kapsayan anlatıda vaka zamanındaki tasarruflar anlatıcıyı özetlemelere yöneltir. Anlatıda vakaların detaylandırıldığı dört zaman dilimi vardır: gençlerin liseye kaydoluş süreci, lise bir, lise son ve üniversite son sınıfları. Bu vaka halkalarındaki geçişler özetlemelerle bütünlüğe kavuşturulur. Liseye başladıkları ilk yıla geçiş, “İlk gün okuldan eve dönemliklerinde iş bölümü yaptılar.” (s. 31) cümlesiyle başlar. Devamındaki paragrafın son cümlesi “Günler güzel ve her şey gönüllerince akıp gitmeye başlamıştı.” (s. 31) ile zamanda atlama yapılır. Bir sonraki paragraf ise vaka zamanında daha somut bir özetlemeyle verilir: “Aradan iki ay geçmiş, kış bastırmıştı.” (s. 31). Böylece kasabadan şehre gelişleriyle Şahin'in kayıplara karıştığı kış gününe atlanır. Lise birin sonbaharına kadar genişletilen vakalar üçüncü bölümün girişinde şöyle özetlenir:

Dağ yamacında kurulmuş mahallenin ahşap evinde üç liselinin üçüncü kışı... Köyden yiyecek maddeleri, manifaturacı dükkânından kumaşlar, Fahri'nin babası Ali Efendi'den odunlar taşındı üç yıl... Önce dört, sonra üç arkadaş olarak bir ocak tüttürdüler. Ev bütçesi yaptılar, ceplerindeki harçlıkları paylaştılar. Mahallenin bu eski, güngörmüş evinde hayal kırıklıkları ile ümitler çoğu defa iç içe oldu (s. 102).

Lise son sınıftaki olaylara odaklanan anlatıcı, gençlerin üniversite son sınıflarına kadar olan zaman dilimini ise İhsan üzerinden özetler:

Üniversite bahçelerinde kin ve düşmanlıkların bilendiği, mermi ve bombaların patladığı yılların birkaçını, gözlerden ve dikkatlerden uzak bir şekilde geçirmeyi başardı. Kişiliğini bir suç gibi gizleyerek, bir bitki sessizliğine bürünerek, koridorları, sokakları, yurtları, kalabalıkları bir gölge ürkekliği ile dolaşarak; sesini bir mum titrekliğinde kısarak, fakültenin tarih bölümünde son sınıf öğrencisi oldu (s. 122).

Özetlemeler bu dört bölümdeki vaka geçişlerini sağlaması yanında her vaka çekirdeği arasındaki geçişlerde de devreye sokulur. Bir vaka çekirdeğinden diğerine geçerken başvurulmuş özetlemelerle anlatıda sahneleme-özetleme-sahneleme sarmalı yaygın bir şekilde yerini alır. Selda'nın Ömer'le Ankara'da bulunduğu vaka çekirdeği “Kavşağa kadar el ele yürüdüler. Kavşakta araba beklerlerken yanlarından geçen iki kişinin Ömer'e ters ters bakıp durduklarının farkında bile değillerdi.” (s. 195) cümlesiyle biter. Bir sonraki vaka çekirdeği ise Selda'nın İstanbul'a gelip Cemiyet'e uğramasıdır. Anlatıcı bu geçiş öncesi özetlemeye başvurur:

Şehrinaz Hanım, Selda'daki yolculuk sonrası değişikliği görüyordu ama onun derin suskunlukları karşısında, üstüne varmamayı tercih etti. Ancak ona uduyla yeni şarkılar, yeni türküler çalıp söyleyerek ilgisini devam ettirdi. Eski neşesine kavuşması için çaba harcadı. Selda, Ankara'dan döndüğü haftanın cumartesi günü ipe çekiyordu (s. 196).

Geriye dönüşlerde ise özetlemelerin kişi ve vakanın berraklaşması işlevi taşıdığı görülür. Vakayla bağlantılı kişinin ilk ediminden sonra geçmişine gidilir. Üvey annesiyle kavga eden Tayfur, arkadaşlarının evine gelmiştir. “Analgım ile kavga ettik. Üvey kardeşlerimle birlik olup üzerime yürüdüler. Ben de size geldim işte.” (s. 49) cümlesinden sonra “Babası Almanya'da çalışır, yılda bir kere gelirdi....” (s. 49) ifadesiyle Tayfur hakkında bilgiler içeren bir özetlemeye geçilir. Böylece kişi ve vaka arasında bütünlük sağlanır.

Rıza ve Sait'te kişilik ve değer yargıları, ideoloji ne kadar birbirinden ayrı ise geçmişlerinin özetleniş de aynı ölçüde farklılık arz ederken özetleme tekniğinin belli bir amaç uğruna devreye sokulduğu, bunun da tezli roman yaklaşımıyla uyumlu olduğu görülür. Rıza'nın “şehrin yerlisi, saygı duyulan bir aileden...” (s. 57) geldiğini belirten özetleme, Sait'te “Şehrin yerlisi ve içki düşkünü bir babanın oğlu...” (s. 91) şeklinde ifade edilir. Anlatıda Rıza mutedil tavrıyla öne çıkarken Sait yıkıcı bir üslup ve davranışın sembolüdür. Anlatıcının özetlediği geçmişte, geleneğin değer

yargılarından beslenen bir aile yapısı içinde Rıza ile aile sorunlarının patlama noktasına getirdiği ve isyan duygusu kabarık bir Sait belirir. Böylece geçmiş, özetlemelerle bugünün gerekçesi kılınır.

Romanda geçmiş, kimi zaman yüzeysel bir boyutta yer alırken bazen canlı bir sahne atmosferi üzerine de kurulur. İsa ve oğlu Lütfi'nin geriye gidişle verilen yaşantıları diyalog ve iç çözümlemelerle bir sahne hüviyeti kazanır. Eşini kaybeden Rüstem'in Şaziye ile yollarının nasıl kesiştiğini aktaran pasajlar ise daha yüzeysel bir özetleme niteliğindedir.

Vaka zamanındaki atlayışlarda ise zaman belirgin kılınarak yapılır. Bu tür zamansal vurgularda temel kaygı vaka halkaları arasında anlatıcının tasarrufuyla atlanan zaman dilimlerini özetleyerek vaka ve zamanı sağlam bir zemine oturtmaktır:

Aradan iki ay geçmiş, kış bastırmıştı (s. 31).

Ertesi gün akşama doğru (s. 54).

Lise birin sonunda sonbahara kadar (s. 102).

O yılın bahar aylarında üniversite çevresi (s. 112).

Lütfi o yaz sonu İstanbul'a gittiğinde (s. 115).

“Yaralı Dağlar”da özetlemeler daha ziyade Şeref'in vaka zamanı öncesine ait geçmişinin aktarımında kullanılır. Şeref'in mazide yaşadıkları onun zihninde anlık belirmelerle devreye sokulurken bu geriye gidişlerle anlatıda duraksamalar yaşanır. Özetlenen geçmişte hayal kırıklığı ve başarısızlıkların izinin sürülüşü belirgindir. Bir emekli olarak Şeref'in hatıraların zihninde canlanması özetlemenin imkânlarından yararlanılarak verilir. Buna karşın romanın ilerleyen bölümlerinde vaka zamanının büyük ölçüde diyaloglarla ilerlediği ve özetlemelerin geri plana itildiği görülür.

“Oğuz Dede”de vaka halkaları; zaman, mekân ya da kişilerde değişikliğe yol açtığında anlatıcı özetlemeler yoluyla vakalar arası geçişi sağlar. Böylece özet-diyalog-özet sarmalı oluşturularak yeni vakalara geçiş, özetlemelerin imkânıyla çözüme kavuşur:

Mahalle arasından geçerken Elif'i gördü. Arkadaşlarıyla beştaş oynuyordu.

Yanına çağırdı.

— Elif, sana vereceğim şu kâğıdı kimseye göstermeden Mahmut ağabeyine ver, olmaz mı, dedi.

Elif, kâğıdı almak istemedi.

— Niçinmiş... bana ne, dedi.

Naci üsteledi:

— Ağabeyim bundan sonra sizinle arkadaş olmayacak tamam mı Naci ağabey...

— Kim söyledi bunu sana?

— Bana ne bana ne demem.

— Niçin arkadaşlık etmeyecekmiş bizimle?

— Siz kötüsünüz.

— Kim diyor?

— Herkes...

Naci'nin canı iyice sıkıldı. Elif koşarak arkadaşlarının yanına gitti. Naci bu sefer sert bir şekilde seslendi. Fakat Elif gelmedi. Naci öfkesini yenemedi. Yanına gitti. Elif'e bir tokat vurdu. Sonra uzaklaştı oradan.

Elif ağlaya ağlayan eve gitti. Annesine anlattı. Fatma Hanım endişe duymaya başladı.

— Keşke alsaydın o kâğıdı kızım. Ne yazdığını öğrenmiş olurduk.

Akşam Mahmut eve geldiğinde, annesi yine güler yüzle karşıladı.

Elif kendini tutamadı:

— Senin o kötü arkadaşın beni dövdü, dedi Mahmut'a (s. 70).

Yukarıda görüldüğü üzere Naci'nin sokağa gelişi özetlemeyle verilir. Mahmut'a yazdığı notu iletmesini Elif'ten istediği bölümler diyaloglar üzerinden aktarılır. Diyalogun yarattığı gerilim ve sonuçlar ise özetlenir. "Elif ağlaya ağlaya eve gitti." (s. 7) cümlesiyle başlayan paragrafta mekân değişikliği özetlemeyle verilir. Yeni mekân ev; kişiler ise Elif ve annesidir. Annesinin olaya tepkisi diyalogla aktarılırken bu defa aynı mekâna Mahmut katılır. Anlatıcı Mahmut'un eve gelişini zamana vurgu yapan bir özetleme ile verir. Akabinde Mahmut, Elif ve annesinin diyaloglarına geçilir. Böylece özet-diyalog-özet sarmalı anlatıdaki vakaların gelişimine hizmet eder.

Bununla birlikte özetlemeler okuyucuda vakaların gidişatına yönelik intibaları da harekete geçirir. Fatma Hanım'ın oğlu Mahmut'u kumar alışkanlığından vaz geçirmek için Oğuz Dede'den yardım isteyişinin ne ölçüde isabetli olduğu geçmişte yaşanan vakanın özetlenmesiyle hissettirilir:

Yıllar öncesi, Halil Usta henüz Almanya'ya gitmemişken, epey tatsızlık etmişti.

Yoksulluğun getirdiği can sıkıntısını gidermek için çeşitli bahanelerle karısına çatar, işi dövmeye kadar götürürdü. Geçimsizlikleri gidererek şiddetlenmiş, kopma noktasına gelmişlerdi. İşte o sıralarda Fatma, derdini Oğuz Dede'ye açmış, ondan yardım istemişti... Oğuz Dede, nasıl ettiyse etmiş, bir süre sonra Halil Usta'yı hizaya getirmişti. Aralarındaki geçimsizlik son bulmuş, gitgide huzura kavuşmuşlardı (s. 29).

Yukarıda görüldüğü üzere geçmiş vakalar ya da kişilerin tanıtımındaki özetlemeler; derinlemesine olmaktan ziyade yüzeysel boyutta tutulur. “Yaralı Dağlar”da anlatıcının özetlemeleri bir sahne oluşturacak nitelikte olmasına karşın “Oğuz Dede”de özetlemeler kişi ya da vakaları derinlikli vermekten oldukça uzaktır. Mekân, zaman, kişi ve vaka değişikliklerine hizmeti ölçüsünde özetlemelerden yararlanılır. Romanda Oğuz Dede’nin kendi ağzından aktarılan uzun yılların özetlenişi ise anlatıya derinlik kazandırma, sahne oluşturma imkânından uzaktır.

“Sarkaç”ın ilk vaka halkası özetlemenin ikinci planda tutulduğu diyaloglarla zenginleştirilmiş bir anlatım içerir. Okuyucunun anlatıya çekildiği bu pasajlardan sonra ise özetlemelerin öne çıktığı görülür. Roman, gençlikten orta yaşa değin yaşadıklarını Süheyla’nın anımsanması şeklinde ilerler. Bu bakımdan özetlemeler kaçınılmazdır. Özetlemelerin çokluğu anlatıya yoğunlaşmayı zedeleyeceği kaygısıyla Süheyla’nın hayat sahnelerinin belli dönemlerine odaklanılır. Burada belirleyici unsur mekândır. Süheyla’nın yaşamında yer edinen Ankara, Erzurum, Bağdat, Üsküp ve Brüksel anlatının ana güzergâhları olarak yerini alır. Anlatıya dâhil edilen kişilerle ilgili özetlemelere gitme tercihi yaygın bir hal alır. Süheyla’nın Brüksel’deki Atomium ziyaretine baktığımızda eşi Vedat dışında iki kişinin ona eşlik ettiğini görürüz: Sonya ve Mürsel. “Atomium’a gidiyoruz.” (s. 78) ifadesiyle başlayan paragrafın üçüncü cümlesinde “Brükselli Sonya ile, fikir ve inanç ayrılıklarımız dışında, iyi arkadaş olduk diyebilirim.” (s. 78) cümlesiyle özetlemeye gidilir. Ardından tekrar vaka zamanına dönülür. Vedat eşine ilgisizdir, özür dileme fırsatını kollayan Mürsel ise Süheyla’ya yakın olma gayretindedir. Anlatıcı Mürsel’in özür dileme çabasının nedenini özetleme ile verir:

Kendinden çok emin olan bu yakışıklı diplomat, aylardan beri bana yapmakta olduğu kurların, netice almaya yönelik son hamlesini iki gün önce denemişti. Vedat’ın iyice çakır keyf olduğu resepsiyon sonrasında bizi Hilton’a kahve içmeye davet etmiş, orada, kocamın ‘bir arkadaş’la ikili görüşmesi sırasında, baş başa kalışımızı değerlendirerek açılmıştı (s. 79).

Bu özetten sonra ise “Atom’un ilk küresi içindeki hediyelik eşyaları bakıyorum.” (s. 79) cümlesiyle tekrar âna gelinir. Devamında ise Süheyla’nın yanına gelen Sonya’nın hayatına dönük özetlemeye gidilir:

Türkçe dâhil beş dil bilen, Belçika Televizyonu’nun Türkçe yayınlar servisinde çalışan Sonya, bir Türk’e gönül vermiş, çocuk sahibi olmuş, sonra eşinden ve Ankara’dan

ayrılmıştı. Ve şimdi altı yaşında olan oğlunun özlemi içinde yaşıyordu. Göremiyormuş. Daha doğrusu görmesine ne izin ne de fırsat veriliyormuş (s. 80).

“Aşka Verilmiş Muhtıra”da özetleme tekniği vaka zamanından önceye ait geçmişin, vaka halkaları arasındaki yaşantıların, ülke ve dünyadaki politik, toplumsal değişimlerin aktarımı şeklinde üç aşamada ilerler. Bunlardan ilki diğer ikisine göre daha kısa tutulan özetlemelerdir. Selim ve onunla ilintili karakterlerin geçmişleri ise okuyucunun merakını giderecek düzeyde bir özetlemeyle verilir. Anlatının 1971-2005 arası yılları kapsayan nesnel zamanından önceye ait Selim-Seher aşkının ayrılık noktasına geliş süreci ise daha geniş özetlemelerle aktarılır. 1971-2005 yılları arasındaki otuz yıla yakın bir dönemi anlatıya taşımak kişilerin ve içinde bulundukları politik ve sosyal şartların özetlenmesini zorunlu kılar. Bu noktada anlatıya egemen olan zamandır. Bu uzun zaman diliminde kişilerin yaşadıkları, dönemin siyasal durumu özetlenir. Anlatı kişilerinin siyasal değişimlerden doğrudan etkilenmesi bu döneme ilişkin özetlemelerin kişi ve siyasi durum açısından paralel ilerlemesini doğurur.

Anlatının ilk ve ikinci bölümünün ilk vaka halkalarından itibaren özetlemelerin hâkimiyetiyle karşılaşırız. Anlatı kişilerine derinlik kazandırmak yerine otuz yılı aşkın bir sürece odaklanan anlatıcı bu bölümlerde edilgen hale getirdiği kişilerin politik, ideolojik gelişmelerdeki konumlanışını vermeyi amaçlar. Özetlemelerin yoğunlaştığı dönemler ise 12 Mart 1971 Muhtırası sonrası, 12 Eylül öncesi ve sonrası ile 1990 ve 2000’lerin başıdır. Bu politik ve ideolojik dönemlere geliş ve onları tecrübe ediş anlatıcının kendi bakış açısı, betimlemesiyle özetlenir.

İşçiler iki ayrı cephenin savaşıları gibi saldırılarını artırırken, biri diğerini ‘hainler’, öbürleri karşıtlarını ‘satılmışlar’ olarak görüyor ve buna inanıyorlar (s. 95).

Ana muhalefet lideri Bülent Ecevit, iktidara geldiklerinde anarşi için sebep bile kalmayacağım, hatta ‘tabancasız polis’ düzenine geçileceğini meydan meydan haykırıyor. İktidarı faşistlikle suçluyor (s. 96).

Özetlemelerin anlatıya egemen olması Stevick’in işaret ettiği gibi “hikâye ile teması keser, onu bize etkisiz bir şekilde ikinci elden iletir”⁶³⁷ hale getirir. “Aşka Verilmiş Muhtıra”da kişiler ve ülkenin otuz yıllık siyasal ve ideolojik değişiminde tercihini önce kişilerin dünyasına odaklanmak şeklinde kullanan anlatıcı zamanla siyasal ve ideolojik değişimlerin aktarımına yönelir. Bu tercih karakterlerin anlatının

⁶³⁷ P. Stevick, **Roman Teorisi**, s. 51.

atmosferini taşımaktan uzaklaşmasını doğurur ve anlatı, anlatıcı egemenliğinde deneme atmosferinde ilerler.

“Karınca Düşü”nde projesini anlatmak için yurdu dolaşan Fazıl’ın yaşadıklarının anlatımında ekseriyetle özetleme tekniğine başvurulur. Kemah, Ankara, İstanbul, Antalya, Erzurum ve Kars’ta yaşanan vakalarda özetlemelerin ağırlığı kıırılsa da çok sayıda şehre giden Fazıl’ın buradaki faaliyetleri özetlemelerle verilir.

Akengin’in diğer romanlarında olduğu gibi “Karınca Düşü”nde de kişi ve vakaların geçmişine giderken sıklıkla özetlemelere başvurulur. Ancak bunlar okuyucuda duygusal bir etki yaratmayan, çoğunlukla bilgiyi önceleyen, vaka halkalarının ilerlemesini sağlayan özetlemelerdir.

Alaca Köyündeki yüreği yaralı Karabey ile bir saat kadar yalnız konuşma fırsatı aradı ve yakaladı. Ayrılırken, ‘Her şey aramızda kalsın Karabey Ağa... Birbirimizi anladık. Benden haber bekle...’ diyerek boynuna sarılıp vedalaştı (s. 10).

Fazıl’ın şehit babası Karabey’le “bir saat kadar” sürdüğü belirtilen konuşmasının içeriğine yer verilmez. Fazıl’ın aralarında kalmasını istediği görüşme detaylarına ise anlatının ilerleyen bölümlerinde değinilmediği gibi okuyucuda da konuşmaların mahiyetine ilişkin bir merak da oluşturulmaz. Dolayısıyla “Karınca Düşü”nde birçok gezi ve görüşmeyi bir araya toplama telaşındaki anlatıcı, özetlemeler yoluyla bütünlük oluşturmaya çalışsa da bu tercih okuyucunun karakter(ler)le bütünleşmesini güçleştirir.

5.2.5.6. Anlatma

Akengin’in romanlarında anlatma tekniğinde genel eğilim yaşanan değil yaşanmış vakaların anlatıcı tarafından okuyucuya aktarılması şeklinde tezahür eder. Böylece anlatıcı bitmiş olayların habercisi hüviyetine bürünür. Anlatıcının bu kimliğe soyunması vakaların şimdide gerçekleşmediğini hisseden okuyucunun anlatı ve kişileriyle duygusal bir bağ kurmasını güçleştirir. Akengin, anlatmanın bu hâkimiyetini kırmak için ekseriyetle diyaloglara, kimi zaman iç çözümleme ve iç monoloğa yönelir. Kişi, zaman, mekân ve vakayı diyalog anına getirmek için elindeki yegâne güç ise özetleme ağırlıklı bir anlatma tekniğidir. Uzun bir süreci kısaca anlatmak anlamına gelen bu tercihle okuyucunun anlatıyla bütünleşmesi güçleşir.

Oysa anlatma ve vaka zamanının eş zamanlılık arz ettiği anlarda anlatma yöntemi daha canlı bir atmosfer yaratır ve vakayı olduğu anda anlatıcıyla takip ettiği duygusuna kapılan okuyucu anlatıyla bütünleşir. Akengin'in romanlarında anlatma tekniğinin tercih şeklinin anlatıya katkısı ve yarattığı zaafılar dikkate alındığında zaafa yol açtığını söylemek mümkündür.

“Özlem Yokuşları”nda anlatma yöntemi okuyucu ile anlatı arasındaki bütünleşmeyi yakınlaştırıp uzaklaştıran unsurlar olarak karşımıza çıkar. Anlatma tekniğinde anlatıcının egemenliği diğer tekniklere nazaran daha belirgin olmakla birlikte bu hâkimiyetin de kendi içinde belirli mesafeler doğurduğunu söylemeliyiz. Bu bakımdan “Özlem Yokuşları”nda genel eğilim anlatı ile okuyucu arasındaki mesafeyi açan bir anlatma tercihidir. Bu gibi durumlarda anlatma geniş bir vaka dilimini anlatıcının panoramik bir bakışla özetlemesi şeklinde tebarüz eder.

Köyde okul başlamış, Mustafa gidememişti. Okulun yakınlarından içini çekerek geçtiği çok oldu. Köyde okuma yazma hevesi herkesi sarmağa başladı. Köyün bakkalından bir defter bir kalem alan herkes, bilenlerin yanına giderek öğrenmeğe çalışıyordu. Mustafa da hem okuma yazmasını geliştirmeye hem de okula gidenlerin kitaplarından elde ederek bilgiler edinmeğe başladı. O kış öyle geçti.

Okullar tatil olunca köyün çocukları yine koyun kuzu gütmeye başladılar. Ama artık çıkınlarında defter kalem ve kitap da taşır oldular. Mustafa da aynı şeyi yapıyordu. İlkokulun her sınıfına ait kitapların yanısıra, bulduğu eski gazeteleri de okuyordu (s. 14).

Anlatıcının bir yıla yakın bir zaman dilimini aktardığı yukarıdaki pasaj yanında anlatı zamanına yaklaşan bir anlatma tercihi de kendisini gösterir. Bu noktada okuyucu anlatının şimdisine yakındır. Vaka, anlatıcının aracılığıyla aktarılsa da yukarıdaki örneğin aksine anlatıda şimdilik duygusu daha belirgindir.

Hemen kararını verdi ve yolun öbür yanındaki ağaçlar arasında kayboldu. Çamönü Köyü yönünde hızlı hızlı ilerlerken çukurlara ve hendeklere birkaç kere yuvarlandı. Eli yüzü çalılara takıldı, söküldü, kanadı. Alnında biriken terleri avucunun içiyle sildi. Yüzü acıyordu. Elini yüzüne götürdü, yanağı kanamıştı. Bir de bu ağaçlar arasından köye çıkan yolu bulamazsam diye düşününce iyice telâşlandı. Fakat az sonra köpek seslerini duyunca da rahatladı. Köye yaklaşmıştı. Köpek seslerinin geldiği yere göre yönünü ayarladı (s. 20).

Yukarıdaki ilk pasajda anlatıcı geçmişe ait olaylar dizisini genel hatlarıyla verirken, anlatıdaki şimdilik duygusu zedelenmişti. İkinci pasajda ise Mustafa'nın köye giderken yaşadıkları; eylemleri ve iç dünyası çeşitli boyutlarıyla verilir. Mustafa'nın çukura düşüşü, telaşı, korkusu, sonrasında yaşadığı rahatlama hissini

aşama aşama verildiği pasajda okuyucu bir olayı, zihni süreci anlatıcıyla birlikte anbean takip ediyormuş duygusu yaşar. Oysa ilk metinde geniş bir zaman dilimindeki vakaların anlatılması, anlatıdaki kişinin zihin dünyasına yer verilmeyişi nedeniyle aynı yoğunluk yakalanmaz. Romanda hâkim olan ise birinci metinde olduğu gibi olayları genel hatlarıyla çizen ve geniş zaman aralığını aktarmayı amaçlayan bir anlatma tercihidir.

“Dönüş Acıları”nda gençlerin lisede geçirdikleri yılların anlatımında geniş bir zaman dilimi özetlenir:

Köyden yiyecek maddeleri, manifaturacı dükkânından kumaşlar, Fahri’nin kabası Ali Efendi’den odunlar taşındı üç yıl... Önce dört, sonra üç arkadaş olarak bir ocak tüttürdüler. Ev bütçesi yaptılar, ceplerindeki harçlıkları paylaştılar. Mahallenin bu eski, güngörmüş evinde hayal kırıklıkları ile ümitler çoğu defa iç içe oldu (s. 102).

Vaka zamanı ile anlatma zamanı arasındaki mesafenin birbirinden oldukça uzağa düştüğü bu anlatıma karşın “anlatma”nın anlatının şimdisiyle eşzamanlılık arz ettiği örneklerle de karşılaşırız. Üvey annesinin Tayfur’u hırsızlıkla suçladığı anın anlatımında vaka ile anlatma zamanı eşzamanlıdır:

Tayfur, aklından hayalinden geçmeyen tuzaklara düşüyor. Ayşe baygın, Hasan ağlıyor ve saldırmak için debeleniyor. Tayfur kontrolünü kaybetmiş, misafirler şaşkın (s. 72).

Gençlerin lise yıllarına aktaran ilk pasaj ile Tayfur’a iftira atıldığı anı yansıtan ikinci pasaj arasındaki kip kullanımındaki farklılık da her iki pasajda kullanılan anlatmanın derece farkını gösteren unsurdur. Bununla birlikte “Dönüş Acıları”nda bitmiş vakaların aktarımı şeklinde bir anlatma tekniği egemendir.

“Yaralı Dağlar”da anlatıcı ilk iki bölümde yoğun olarak anlatmaya başvururken üçüncü bölümle diyalogların egemenliğinde bir sahnelemeye yönelir. Bunda etkili unsur üçüncü bölümle kulübe etrafında gelişen vakaların Akengin’in “Kulübe” adlı tiyatro oyunundan romana aktarılmış olmasıdır. Romanın üçüncü bölümüyle belirginlik kazanan teatral atmosferi kırmak için ilk iki bölümde olduğu gibi zaman zaman Şeref’in geçmişi anlatma ağırlıklı verilir. Geçmişin anlatma, şimdinin sahneleme ile verildiği romanda Şeref’in geçmişi anlatılan, şimdisi ise hâlihazırda yaşanan vaka zincirleri olarak anlatıda yerini alır.

Tiyatro sahnesindeki oyuncuların diyalogları dışında kalan hal ve hareketleri romanda anlatmanın imkânlarıyla aktarılır. Bu yüzden diyalogların ağırlıklı olduğu

bölümelerde anlatmanın devreye sokulmasında, kişilerin sözleri yanında iç dünyaları ve edimlerinin verilmek istenmesinin de etkili olduğu söylenebilir. Diyalog aralarındaki “Asım Bey coşmuştu” (s. 105), “Şeref Bey itiraz etti.” (s. 105), “Şeref Bey irkildi...” (s. 117), “Şeref Bey durakladı... Kafasını salladı.” (s. 117) örneklerinde olduğu gibi okuyucuya duyguyu vermek kaygısındaki anlatıcının anlatma tekniğine yöneldiği görülür. Tüm bu duygu ve edimleri tiyatro sahnesinde izleyici gözlemleme şansı bulurken romanın kısıtlı imkânları anlatıcıyı bu tercihe zorlamış görünmektedir.

“Oğuz Dede”de Oğuz’un yaşamının anlatıldığı ben anlatıcının egemenliğindeki bölümlerde anlatma tekniğine yaslanılmış bir yapı görülür. Gözlemci anlatıcının kullanıldığı bölümlerde ise vakayı bir zemine oturtmak isteyen anlatıcı; özellikle bölümlerin başlangıcında mekân, zaman, vaka ve kişi unsurlarını okuyucuda belirgin kılmaya çalışır:

Bir büyük köy sessizliği başlardı bu saatlerde (s. 7).

Mahmut’un annesi Fatma, yarın Almanya’ya gidecek olan kocası Halil Usta’nın bavulunu yerleştirip kapattı, kenara koydu (s. 14).

Yağmurlu bir sonbahar günüydü (s. 19).

Ertesi gün erkenden ortaokula gitti (s. 27).

Ortaokul Müdürü, Oğuz Dede’yle görüştüğünün ertesi günü öğretmenlerle bir toplantı yaptı (s. 43).

Tahsin Bey, Mahmut’a ödev verdi (s. 45).

Oğuz Dede’nin dükkânını taşıyıp karakola düştükleri günden sonra Sıtkı’nın babası bir karar vermişti (s. 67).

Naci ile Sıtkı’nın İstanbul’a gitmeleri Mahmut’un tutumuna bağlıydı (s. 82).

Oğuz Dede, sözlerini “şimdilik bu kadar” diyerek noktaladıktan sonra Kahveci Hasan’a döndü (s. 102).

Gözlemci anlatıcının olduğu bölümlerin bu ilk cümlelerine bakıldığında bölümler arası geçişi sağlayan ve gelişecek vakalara hazırlık niteliği taşıyan ifadelerin tercih edildiği görülür. Gözlemci anlatıcının öne çıktığı bu bölümlerde anlatma tekniği anlatıda ağırlıklı olarak yer alan diyaloglara geçişi sağlar. Anlatıcı, vakaları diyalogların gelişimine bırakırken diyalog öncesi ve diyalogların arasına girerek varlığını hissettirir:

Alahtar Osman Efendi kahveden hızla çıktı. Kısa bir zaman sonra oğlunu buldu. O sinirli haliyle epeyce dövdü. Çevredekiler Naci'yi babasının elinden zor kurtardılar. Naci de canının acısıyla oradan uzaklaşıp, kendilerini kimin ele verdiğini araştırmaya başladı. İlk önce Sıtkı'yı buldu. Sıtkı, Orhan'ın Elif'e her şeyi anlattığını bir başka çocuktan duymuştu. Gidip Orhan'ı bulup döveceklerdi. Fakat önce Mahmut'la karşılaştılar. Akşama kadar Orhan'ı bulamayınca ayrıldılar.

Mahmut eve girer girmez, annesinin o anda orada olmayışından yararlanarak Elif'e bir tokat attı ve gözdağı vermeye çalıştı:

— Sen bir daha anneme benim hakkımda bir şey söyleyecek misin, diye bağırdı...

Elif, çok korkmuştu...

— Demem ağabey, demem, vurma ne olur...

Elif'in sesini duyan Refika, koşarak yanlarına geldi...

— Sen ne rezil çocuk oldun böyle Mahmut... Nasıl vurursun ona öyle?

Mahmut, çoktandır dış gıcırdattığı ablasına da saldırmaya başladı. Bir yandan da tehdit ediyordu:

— Babama yazacağım seni, Beni dinlemiyor, okulun bahçesinde erkek arkadaşlarıyla konuşuyor, diyeceğim (s. 24-5).

Yukarıda görüldüğü üzere Naci, Mahmut ve Sıtkı'nın kumar oynadıklarının duyulduğu günün akşamında Mahmut'un eve gelişine kadar zaman dilimi anlatma ile verilirken evde kardeşleriyle yaşananlar diyalogla aktarılır. Ancak anlatıcının diyalogların arasına girişi, vakaların yaşandığı anda varlığını açık edışı; kişiler ve okuyucu arasına giren bir anlatıcıya işaret eder. Esasında anlatıcıyı buna sevk eden, diyalogların kişilerin duygu ve eylemlerini derinliğine vermekten kısmen uzak oluşudur. Kişilerin türlü hallerini belirgin kılmak isteyen anlatıcı diyalogların akışını sekteye uğratma pahasına araya girer. Diyalogun yarattığı atmosferi çizmeye, kişilerin durumlarını aktarmaya çalışır. Diyaloglar gibi araya girişler de kısa ve nettir. Diyaloglarla ilerleyen vaka halkaları kişilerin eylemlerinin izini süren bir anlatı yapısı ortaya çıkarır. Anlatma tekniği ise bu vakaları birbirine bağlayan diyalogların mahiyetini, yaşandığı andaki atmosferi belirgin kılmaya çalışan bir aktarım şeklinde tezahür eder.

Ben anlatıcının kullanıldığı “Sarkaç” romanı ise anlatma ağırlıklı bir yapı arz eder. İlk gençliğinden yetişkinliğe uzanan yaşamını çocuklarının okuması için yazan Süheyla, geçmişine bugünün penceresinden bakar. Ancak hatıratta çocuklarına yönelik bir hitap görülmez. Anlatıdaki “siz” zamiri çocuklarına olduğu kadar okuyucuya

yönelik de bir hitaptır. Yüzü okuyucuya dönük Süheyla, mazisinde yer edinen vaka ve kişilerden bir seçme yapar. Vaka çeşitliliği ve zamanın uzunluğunun da etkisiyle hatırat nihai olarak anlatma tekniğine yaslardır: “Şimdi aradan geçen bunca yılın ardından, bütün ayrıntıları ile hatırladığım o duygu ve düşünceleri yeniden tahlil ediyorum da... Neyse... Evimizin hikâyesinin o dramatik dönemeç günlerini anlatayım şimdi.” (s. 22).

Anlatıcı, mazisini aktarırken diyaloglara yönelerek anlatıda şimdi duygusunu oluşturmaya çalışır. Bu amaçla anlatma tekniğinde şimdiki zaman kipine yönelerek vaka zamanının geçmişte yaşandığı duygusunu kırmak, anlatma ve vaka zamanında şimdi duygusu oluşturmak ister. Anlatma tekniğinin monotonluğu geçmişe ait vakaları şimdiki zaman kipinde aktararak kırılmış olur:

Artık uyuyamayacağımı biliyorum. İpek Yolu’nun bir canlı pazarı olduğunu bildiğim Erzurum’un, tarihi macerası hakkındaki bilgi eksikliğime hayıflanıyorum. Sesinde biraz pişmanlıkların, biraz diriliğin şarkısını duyduğum bu farklı rüzgârla ürpermeler de geçiriyorum. İçerisi soğumaya başladı. Yatağıma girdiğimde sarındığım yorganı canlı bir varlık gibi hissediyorum. İyice sarınıyorum (s. 44).

Anlatıda vakaların yaşanma ve anlatma zamanı arasındaki mesafe; his ve aklın süzgecinde bir anlatmanın varlığını öne çıkarır. Ancak geçmiş; şimdinin yani anlatma zamanının imkân, tecrübe ve psikolojisiyle aktarılır.

“Aşka Verilmiş Muhtıra”nın ilk bölüm ile diğer bölümlere egemen anlatma tekniği anlatma ve vaka zamanının eş ya da art zamanlılığına göre farklılık arz eder. Anlatının ilk bölümü “Ankara’ya Hazır Olmak”ta anlatıcı; kişilerin eylemlerini ve onları buna iten iç dinamikleri vermede başarılıdır. Taşradan yeni gelmiş olan Selim, yalnızlığın baskısı altında şehirde tutunmaya, çevre edinmeye çalışmaktadır. Renkli sîmâların mekânı Sanat Sevenler Demeği ise bu amaç için uygun bir zemindir. Onun bu heves içinde derneğe girişiyle yaşadığı psikoloji aktarılırken anlatma ve vaka zamanında eş zamanlılık yakalanır:

Merdivenlerden inerek içeri girdi, bir köşeye oturup kahvesini söyledi. Bir köşede tiyatro sanatçıların, baylı bayanlı, kasıtlı bir eda ile viskilerini yudumlayarak sohbeti koyulaştırmışlardı. Hepsinin tavırlarında bir öne çıkma, kendini pahalıya satma havası, böbürlenme, yani bir oturmamışlık hâkimdi. Kısacası bir içtenlikten söz edilemezdi Selim bu düşüncelerle, belli etmeden onları izlerken, onların da ara sıra kendisine kayan bakışlarında bir umursamazlık seziyordu. “Bu taşralı da kim ola,” der gibi (s. 22).

Anlatmanın şimdiyi değil yaşanmış vakaları aktarma vazifesi gördüğü bölümlerde ise anlatıda sadece art zamanlılık oluşmaz; okuyucuda da yeterli etki, bağ, duygulanım oluşturma imkânı zayıflar. Bunun yanında kişilerin yaşadığı vakaların ikinci plana itilip dönemin siyasal ve ideolojik gelişmelerinin anlatımına yönelen bir anlatıcıyla karşılaşılır:

Partisi bu seçimden güçlenerek çıkan Türkeş'in ise, tahmin edilenlerin aksine ılımlı, yapıcı bir yaklaşım sergilemesi dikkat çekiyordu. Bir süre sonra Ecevit-Türkeş koalisyonundan bile söz edilmeye başlanmıştı. Selim'in de aday gösterilip kazanamadığı partide Genel Başkan Türkeş'in sola ılımlı mesajlar vermeye başlaması iç tartışmalara da yol açıyordu (s. 111).

Alıntıda seçimde “Selim'in aday gösterilip kazanamadığı” bilgisi ilk defa geçer. Bunun dışında anlatının son bölümünde Selim'in “bir zamanlar benim de aday olduğum, geçen dönemin iktidar ortağı parti” (s. 158) ifadesine yer verilir. Bu iki değininin dışında Selim'in adaylık süreci, seçim ve sonrasında yaşadıklarına ilişkin bir değini söz konusu değildir. Okuyucu sadece Selim'in milletvekili adaylığı olduğu, kazanamadığı bilgisine ulaşır ancak bu sürecin Selim'de yarattığı duygulardan mahrumdur. Bu noktada anlatıcının gayesi otuz yıllık siyasi ve ideolojik değişimleri “anlatmak”tır. Anlatının başkişisi Selim ise bu sürecin nesnesidir.

“Karıncı Düşü”nde anlatıcının, anlatı kişilerinin yaşadığı duyguları anlatma tekniğiyle verdiği görülür. Özetleme ağırlıklı bir anlatmanın hâkim olduğu anlatıda bu duyguların okuyucuda karşılık bulması ise oldukça güçleşir:

İstanbul'da geçirdiği günlerin akşamlarında e-postasına yurdun dört bir yanından gelen iletileri incelemeye devam etti. “Gönüllü Babalar” kervanında yer almak isteyenleri önceki listelere ekledi. İsimlerin karşısına adres ve iletişim bilgilerini yerleştirdi. Bazılarının karşısına özel notlar düşü. Gönüllüler ordusunun listesi kabarıyordu. Fazıl Bey'in morali de tavan yapıyordu (s. 84).

İlk dört cümlede Fazıl'ın İstanbul'da faaliyetleri özetlemelerle okuyucuya aktarılır. Fazıl'ın gelişmelerden mutlu olduğunu ise son cümlede verilir. Ancak burada duygunun bilgisi söz konusudur. Duygunun karakterde yarattığı psikolojik sürecin izleri takip edilip açıklanmaz. Morali üst noktadadır ancak bunun yansıması bir eylem ya da düşünce sarmalıyla karşılaşmaz. Bu durum okuyucunun Fazıl'ın duygusal durumuyla bütünleşmesini olanaksız kılar.

Oysa okuyucunun karakterin duygu haliyle bütünleşmesine zemin hazırlayan anlatım örnekleriyle de karşılaşırız. Fazıl, İstanbul'daki projesiyle ilgili çalışmalardan

sonra Çınaraltı'nda Aysel'i telefonla arar. Aysel, eşi Ziya'nın terörle bağı olan partiyle “bir yol ayrımının eşiğine geldi”ğini söyler ve bunda katkısı olduğuna inandığı Fazıl'a minnettarlığını belirtir. Fazıl hem eski aşkının takdirleri hem de Ziya'nın hatadan dönmesinden dolayı mutludur:

Bu telefon görüşmesinin ardından içi içine sığmaz bir hale gelmişti Fazıl...
Boğazın karşı kıyılarına dalıp gitti. Yahya Kemal'in Boğaz'la, eylülle ilgili mısraları
geçiyordu içinden. Orhan Veli'nin
“Urumeli Hisarı'na oturmuşum/Oturmuş da bir türkü tutturmuşum” dizeleri
döküldü dudaklarından (s. 85).

İlk cümlede Fazıl'ın duygu durumunu betimleyen anlatıcı, ikinci cümleden sonra Fazıl'ın zihnine odaklanarak duygu durumunu açıklar. İlk cümlede duygunun bilgisiyle sınırlı kalan okuyucu ikinci cümleyle duygunun mahiyetini Fazıl'ın zihinsel boyuttaki izdüşümleriyle görme olanağı bulur. Her ikisinde de anlatma tekniği kullanılmasına rağmen birinci cümlede okuyucunun duyguyu öğrenmesi, ikincisinde ise müşahade etmesi söz konusudur.

Anlatıda Fazıl'ın projesini başlatan ilk kıvılcım oğlunun askere gidecek olmasıdır. Oğlu gibi gençlerin “kalles kurşununa” kurban gitmesine mâni olmak için babalarla terörle mücadeleyi başlatmak ister. Ailesinin kaldığı İstanbul'a uğradığında oğlunun kız isteme ve söz kesme merasimine bulunmuştur. Anlatıda merasime ve Fazıl'ın buna katılışına ilişkin ifadelerle bakıldığında babanın yaşadığı duygunun yansımalarının değil bilgisinin anlatımıyla yetinildiği görülür: “Şimdi İstanbul'daki önceliği, bu hayırlı olayı gerçekleştirmek olacaktı. Öyle yaptı Fazıl Bey oğluna kız isteme, söz kesme bahtiyarlığını sindire sindire yaşadı.” (s. 83).

Anlatıda anlatma tekniğinin özetlemeler, duyguların bilgisini veren ifadelerle ilerlemesi kişilerden ziyade anlatıcının öne çıkmasını doğurur. Ancak anlatıcı Fazıl'ın seyahatlerini özetleyen konumundan çıkmak için anlatının iki bölümünde kendisini devreden çıkarır. “Ve Notlar” ile “Fazıl Bey'in Defterinden” bölümleri Fazıl'ın not defterlerinden oluşur ki bu bölümler Fazıl'ın dünyasını okuyucuya aracısız veren pasajlardır.

5.2.5.7. Gösterme

Gösterme, anlatının kritik mahiyetteki vaka ve durumlarında tercih edilen, anlatıcının aradan çekilerek okuyucuyu anlatı ve karakterlerle baş başa bıraktığı bir tekniktir. Okuyucunun dikkatinin anlatıdan ziyade anlatıcıya yöneldiği ve anlatıcının varlığının hissedildiği anlatma tekniğinin hâkimiyetini kırmak isteyen “realistler, bu yöntemin kusur ve yetersizliğini ortadan kaldırmak için gösterme (shoving) yöntemini devreye sok”maya yönelmiştir.⁶³⁸ Diyalog, bilinç akımı, iç monolog ve iç diyalog yoluyla sağlanan bu teknik, anlatıdaki vakaların şimdide gerçekleştiği yanılsaması oluştururken okuyucuyu bu anın tanığı haline getirir. Çünkü “göstermede kullanılan ‘kurmaca zaman’ geçmiş zamanı ifade etmez ve olaylar sanki okuyucunun gözleri önünde canlandırıyormuş hissini verir.”⁶³⁹

Akengin’in romanlarında bu teknik, bilinç akımından ziyade diyalogların hâkimiyetinde yürür. Anlatıcının araya girmeden verdiği diyaloglar yanında araya girişleri de söz konusudur. Anlatıcının diyalogların okuyucuya sunduğu imkânlarla yetinmeyip açıklamalar yaptığı bu tercihte okuyucu-anlatı bütünleşmesi sekteye uğrar. Yine de anlatıcının; karakterlerle mesafesini dengeleme çabasına yöneldiği ve tarafsız bir gözle vaka ve kişileri yansıtmaya çalıştığı durumlarda gösterme tekniğini devreye soktuğu görülür. Anlatıcı bu durumda yargılayan, değerlendiren, yorumlayan konumundan -araya girişler dışında- uzaklaşır ve karakterlerin diyaloglarını öne çıkarır. Böylece okuyucu, anlatı kişileriyle aracısız buluşurken onların dünyasını tanıma ve buna göre tavır geliştirme imkânı bulur.

“Özlem Yokuşları”nda gösterme tekniği başta diyaloglar olmak üzere kısmen iç monologlarla anlatıda yerini alır. İç monologlar büyük oranda romanın başkışisi Mustafa’ya hasredilmişken ikinci bir kişiyi zorunlu kılan diyaloglarda Mustafa dışındaki kişilerin de yer aldığını görürüz. Bu yüzden iç monoloğun kullanıldığı anlarda Mustafa’yı merkeze alan gösterme yöntemi; diyaloglarda Mustafa ile birlikte diğerlerini bünyesine katar.

Kültür sözcüğünün anlamına öğrenmek için komşu köye giden Mustafa’nın zihni otobüsle tramvay arasındaki ilişkidedir. Anlatıcı, Mustafa’nın zihinde oluşan bu belirsizliği gösterme yöntemini devreye sokarak açılar:

⁶³⁸ M. Tekin, **Roman Sanatı Romanın Unsurları I**, s. 200.

⁶³⁹ F. K. Stanzel, **Roman Biçimleri**, s. 17.

Tramvay da otobüs gibi bir şey olduğuna göre, demek onunla da yolcu taşınıyor. Ama “tramvay kültürü” ne demek olabilirdi ki? Kültür bilgi demek olsa, tramvay bilgisi ne demek olur? Meselâ “otobüs kültürü, otobüs bilgisi” deyince, acaba otobüs yapmayı öğrenmek mi anlaşılır (s. 19).

Mustafa’nın edimlerinin psikolojik boyutunu ortaya koyma çabası, anlatıcının mümkün olduğunca soyutlandığı bir anlatı oluşturmaya doğru akar. Onun okula gitme çabası, İstanbul’a kaçış planı, öğretmen okuluna uyum süreci, üniversite son sınıfta içine düştüğü kaos ortamındaki ruh halini ortaya koyan anlatıcı zaman zaman gösterme tekniğine başvurur. Tüm bu süreçte Mustafa’yı okuyucuyla daha yakından buluşturan teknik diyalogdur. Anlatıcının varlığını en aza indirdiği bu pasajlarda sadece Mustafa değil diğer kişilerin de dünyaları diyaloglarda ortaya çıkar. Diyalogların doğrudan anlatı kişilerine ait oluşu, aracı anlatıcının aradan çekilişi okuyucuyu kişilerle duygusal bir bütünlük kurmaya iter. Mustafa ve Halil “kültür” sözcüğünün anlamı üzerine iddiaya tutuşurlar. Anlamını köydekilerden öğrenerek iddiayı kimin kazandığını belirlemek isterler. Ancak sadece “orta yaşlılardan birisi” bir tahminde bulunur:

— Bakın oğul, askerde bize derlerdi ki kültürlü adam faydalı adamdır. Zarar gelmez kültürlü adamdan, derlerdi... Meselâ subaylarımız için bazı arkadaşlar “kültürlü komutan” derlerdi. Öyle ise bu kültür iyi birşey. Demek ki bilgili olmak gibi birşey (s. 17).

Vakanın diyalogla verilmesi romanda sadece bir defa yer alan köylünün dünyasını yansıttığı gibi okuyucu, bu diyalogun çağrışımlarıyla taşra insanının dışı kapalı hayatının askerlik yoluyla değişebildiği olgusuyla baş başa kalır. Konuşan kişi kendi varlığı ile ortaya çıktığı için okuyucuda sahililik, yaşanmışlık duygusu yüzeye çıkar. Oysa diyalogun öncesindeki paragrafta “kime sordularsa, kültür kelimesinin anlamını tam olarak bilen olmadı”ğı aklatılırken “köylünün cehaleti” okuyucuda yeterince belirmez. Yukarıdaki diyalogda ise birey ve dünyasıyla doğrudan temas sağlanmakta ve bu ânın, şimdinin imkânlarıyla gösterilmektedir.

“Dönüş Acıları”nda gösterme tekniği; vakanın kırılma noktalarında, objektif bir anlatı yakalama kaygısı güdüldüğünde ve anlatıya şimdi havası katılmak istendiğinde devreye sokulur. Romanın tezli oluşu farklı ideoloji savunucularını gösterme tekniğinin imkânlarında bir araya getirir. İç monolog, iç diyalog, diyalog ve yansıtıcı bilinçle elde edilen “gösterme”ler; kişilerin düşünce ve ruh dünyasını yansıtırken anlatıda şimdi yakalanır. “Özlem Yokuşları”nda Mustafa’ya hasredilmiş görünen gösterme tekniği, “Dönüş Acıları”nda birçok kişide devreye sokularak

dengeli bir seyir takip edilir. Rıza-Sait, İsa-İhsan, Hazım-konservatuvarlı genç arasındaki tartışmalar gösterme tekniği ile verilirken ideolojik farklılıklarda yanlı tutumdan kaçınılmaya çalışılır. “Sen bu çocukların kafasındaki güzelliklere el atıyorsun. Daha doğrusu, cemiyetin hayat damarlarıyla oynamış oluyorsun...” (s. 97) diyen Rıza’ya “Ben öğrencilerin kafalarında ağ kurmuş bazı örümcekleri okşamak için değil, koparmak için görevli sayıyorum kendimi.” (s. 97) karşılığını veren bir Sait vardır. Güzellik ve örümcek imajı etrafında şekillenen tartışmanın diyaloglarla verilmesi anlatıcının kendisini yansız bir şekilde konumlandırma gayretinden ileri gelir.

Bunun yanında anlatıyı şimdiye taşımaya hizmet eden göstermelerle anlatıcı; anlatıyı özetlemelerin ağırlığından da kurtarır. Böylece özetlemelerle geliştirilen vakalarda yaşanmışlık, bitmişlik hissi arttığında anlatıcı, gösterme tekniğinin imkânlarına başvurarak okuyucuyu anlatının “şimdi”siyle baş başa bırakır. Bu noktada göstermeler hayatın olağan akışında rastlanacak türde hafiflik taşır. İhsan’ın Leyla’yı görmek için elinde çiçekle hastaneye gittiğinde gelişen diyaloglarda bu hafiflik kendisini gösterir:

- Ayakta kaldınız, buyurun oturun.
- Meşgul etmiş olmayayım.
- Rica ederim. Öğle paydosu zaten. Yemek yemedinizse birlikte yiyelim.
- Teşekkür ederim.
- Çay?
- Hazırsa içerim (s. 209).

Yukarıdaki diyalogun etki gücünün zayıflığında da görüldüğü üzere göstermenin anlatıya derinlik katışı; iç monolog, iç diyalog ve yansıtıcı bilincin kullanıldığı durumlarda daha güçlüdür. Nitekim İhsan’ın elinde çiçekle Leyla’yı görmek için geldiği hastanede yaşadığı gergin ruh hali verilirken kullanılan iç monoloğun tercih edildiği gösterme tekniği okuyucunun, karakterin iç dünyasına aracısız şahit olmasını sağlarken anlatı ve karakter derinlik kazanmış olur:

Ne var bunda sanki? Hastaneye her gün nice insan gelir eli çiçekli. Ezilmeden, sıkılmadan, kelimeleri yutmadan, teşekkür etmeye geldiğimi söylemeliyim. Sesim titremesin... Yüzüm renkten renge girmemeli (s. 207).

“Yaralı Dağlar”da gösterme tekniği, diyalogların yoğunluğu yanında yer yer iç monologlarla sağlanır. Üçüncü bölümle artan kişi sayısıyları diyaloglar hacim kazanmakla birlikte bir tiyatro eseri okunduğu hissine yol açacak ölçüde yoğun

diyalog örgüsü gösterme tekniğinin hâkimiyetini sağlasa da anlatıda tekdüzeliğe yol açar:

— Hı, hı... Anladım. Peki, baban ne demiş?

— Bana soracağını söylemiş.

— Sen ne dedin?

— Anne işte sana danışacaktım. Sen de olur dersen ben ne diyeyim? Sonra görüyorsun işte, Oktay nere, bu nere...

— Kızım ben sizin iyiliğiniz için çırpınıyorum. Ama bak işi baştan sağlama alalım. Madem öyle; seni şöyle baştan aşağı altınlarla, pırlantalarla donatsın. Bunu sıkı tatalım oldu mu?

— Tamam anne, onlar mesele mi sanki?

— Asıl mesele bunlardır kızım (s. 84).

Özellikle anlatının üçüncü bölümünden itibaren diyalog ağırlıklı bir yapıyla karşılaşılmasında Akengin'in "Kulübe" tiyatrosunu romana dönüştürmesinin etkisi açıktır. Akengin; daha önce yazdığı tiyatro oyununun kişi, tema ve mekân unsurları ile roman arasında ciddi bir ayrıma gitmez. Romanın üçüncü bölümüyle birlikte tiyatro ile romanın tematik kurgu ve kişileri arasında da benzerlik göze çarpar. Şeref, Suzan, Gazeteci Sinan, Çoban Selim ve kızı başta olmak üzere birçok kişi aynı adla her iki eserde yer alır. Ancak Akengin, tiyatroyu romana aktarırken diyalogların ağırlığını kırmaya çalışır. Bu kaygıyı tiyatro oyununun içerik olarak romana dâhil edildiği üçüncü bölümün başlangıcında görürüz. Üçüncü bölümün ilk cümlesindeki "İstanbul'un sonbaharı, biraz avarelik isterdi." (s. 46) ile başlayan paragrafla anlatma ağırlıklı anlatım birkaç sayfa devam eder. Tiyatroya özgü gösterme ağırlıklı metin anlatma tekniği ile dengelenmeye çalışılsa zamanla anlatma tekniği gücünü kaybeder ve diyalogların yoğunluğu artarak teatral atmosfer hâkimiyet kazanır. Gösterme tekniğinin üçüncü bölümle yoğunluk kazanması ise anlatının tematik yönünü, karakterlerin düşüncelerini aracısız ortaya koyma imkânı sağlar.

Gösterme tekniği sadece anlatı ve vaka zamanının sıfırlandığı anlarda değil, vaka zamanı öncesine ait geçmişin aktarımında da işlevseldir. Şeref'in emekli olduğu günün ertesinde başlayan vakalar 1980'lerin başına işaret eder. Üniversite son sınıfa geçtiği yaz, köydeki sulama suyu kavgası ise 1950'lerin başıdır. Şeref'in o yaz yaşananları hatırlamasıyla anlatıda yer bulan sulama suyu kavgası ile anlatının şimdisi arasında otuz yılı aşkın bir zaman dilimi vardır. Anlatıcı bu zaman dilimindeki vakaları özetlemeler yanında diyaloglarla vererek geçmiş bir vakada şimdi hissi oluşturur.

Böylece diyalogların anlatma ve vaka zamanını eşzamanlı hale getiren yapısı maziye ait vakalarda da işlevsel kılınır:

— Oğlum! Geldin demek... Allah gönderdi seni yavrum...

Annesinin, yanaklarına kondurduğu öpücüklerine gözyaşları karışıyordu.

Ne oldu, ne var söylesene anne? Babam nerede? Fikret, Hacer...

— Gel, içeri girelim oğlum.

Annesi gaz lambasını çabucak yaktı, elinde tutarak ışığında oğlunu hasretle süzdü. İçinden dualarını tekrarladı.

— Anlatsana anne...

Babanla Fikret, bent'e gittiler,

— Ee, ne var bunda?

— Silahlı gittiler.

— Niçin

— Su sırası bizde... Ama Kuşçu Murat hır çıkarmış, oğlu Remzi'yi silahlandırıp suyu keseceksin demiş (s. 26-7).

Diyaloglar dışında gösterme tekniğinin iç monologlarla sağlandığı anlatıda gösterme tekniği üç kişiye hasredilir: Şeref, Sinan ve Suzan. Üçü de ferdî ve toplumsal yozlaşmaya karşı bilinçli bir direniş içinde karakterlerdir. Şeref'in kulübesine gelerek araziden yer almak isteyenler ise değer yargıları ve yaşam pratikleriyle bu üçlünün karşısında konumlanır. Anlatıcı olumsuz tiplerin iç dünyasını gösterme tekniği ile vermekten kaçınarak onların kaygı ve hislerini ikinci plana iter. Bahriye örneğinde olduğu gibi olumsuz tiplerde görülmesi gerekli öğeler; onların sözleri ve anlatıcının bu tiplerle ilgili yargılarıyla sınırlıdır: "Bahriye her günkü gibi Şeref Bey'i lanetleyen birkaç sözden sonra etrafa çekidüzen vermeye kalkıştı." (s. 51). Ancak Suzan örneğinde olduğu gibi anlatıda olumlanan karakterlerin kaygı ve buhranları okuyucuya aracısız verilir: "Sinan'ı düşünmeye başladı. Gerçekten yakışıklıydı, kibardı. Güven verici bir hali vardı. İnce ruhlu birine benziyordu. Evet evet, cana yakandı, çekiciydi. Sonra, kültürlü..." (s. 85).

"Oğuz Dede"de Mahmut, Naci ve Sıtkı'nın haytalıklarının yarattığı sonuçlar diyalogların imkânlarıyla açılır. Çocukların kendi aralarındaki konuşmaları çevrenin kuşatılmışlığından kaçış arayışının psikolojik zeminini oluşturur. Kişilerin iç dünyası diyaloglar yoluyla aracısız yansıtılmaya çalışılsa da diyalogların arasına giren anlatıcı kendi varlığını öne çıkarır:

— Bağışla bizi Oğuz Dede... Zararın neyse öderiz, dedi.

Naci'nin babası da ezik bir şekilde, mırıldandı.

— Hepsini öderiz Dede...

Fatma Gelin'in yüzü bembeyazdı...

— Senin zararın bizindir Dedem, dedi.

Oğuz Dede hem sevgi hem acıma dolu bakışlarla çocukları süzdükten sonra;

— Bana hiçbir zarar vermiş değiller. Kendilerine kötülük etmişler (s. 35).

Oğuz Dede'nin geçmişine gidilen bölümlerde ise anlatma tekniği hâkim olsa da yer yer diyaloglarla gösterme tekniğinin imkânlarından yararlanıldığı görülür.

“Sarkaç”ta vaka zamanının anlatma zamanından önceye ait olması nedeniyle bitmiş vakaların sonradan aktarıldığı bir anlatımla karşılaşırız. Geçmiş vakaların anlatma zamanında yaşandığı duygusunu vermek için ise gösterme tekniğine başvurulur. Bununla birlikte ben anlatıcının kişilerin zihnini yansıtmak imkânından yoksun oluşu gösterme tekniğinin diyaloglar yoluyla sağlanmasını zorunlu kılar. Süheyla şimdinin/anlatma zamanının tecrübe, imkân ve ruh haliyle geçmiş anlatmaktadır. Diğer kişilerin zihnini olduğu gibi yansıtmak imkânından yoksun olduğu gibi kendi geçmiş yaşantılarını da şimdinin bilinç süzgecinden geçirerek anlatır. Bu yüzden kişilerin zihinlerini okumaktan yoksun ben anlatıcı, diyaloglarla karakterlerin zihnine ulaşmaya çalışır. Süheyla'nın babasının son günlerinde, ölümü sonrası Süheyla'nın Erzurum ve Brüksel'deki yaşantıları uzun diyaloglar içerir. Bu diyalogların üçünde de aile kavramı öne çıkarılır. Birinci diyalogda Davut Bey'in dünyasına yabancı bir ailenin planlarını adım adım gerçekleştirme ihtirası; ikincisinde Necati ile Hayri'nin kardeş olmalarına karşın dünya görüşlerinin farklılığının yol açtığı çatışma; üçüncüsünde ise Süheyla'nın tanıştığı Sonya ve Mürsel'le evlilik, aşk ve özgürlük kavramları üzerine düşünceler gösterme tekniğiyle verilir. Süheyla'nın ilk gençlik yıllarındaki hayali, eşinin güzel bahtı olmaktır. Vedat'la evliliğinin rayında gitmeyişi babasının ölümünden sonra onun en büyük yıkımı olur. Babası ile annesi arasındaki aşka şahit olmuş, benzerini eşiyle yakalama hayali gerçekleşmeyince bunalımlı bir döneme sürüklenmiştir. Bu yüzden geçmişini anlatırken aile kavramını açımlayışında diyaloglara yönelir. Bu yolla diğer kişilerin aile, evlilik, yaşama dair yaklaşımlarını doğrudan vererek çoklu bakış getirmek, kendi haklılığını ortaya koymak ister:

— Kader dedim.

Sonya itiraz etti

— Öyle şeylere inanmıyorum. Çünkü sizin delikanlıya bağlanan, evlenme kararı veren bendim. Ayrılan da ben oldum (s. 85).

“Aşka Verilmiş Muhtıra”da diyalog ve iç monologlarla anlatıya dâhil edilen gösterme tekniği, uzun özetlemelerin arasına serpiştirilen sahneler hüviyetindedir. Anlatıcı otuz yılı aşan bir zaman diliminde bazı kritik dönemlere yoğunlaşır. Vaka zamanını bu zaman dilimlerine getirmek için özetlemelere gittikten sonra diyaloglar yoluyla gösterme tekniğine geçer. Amaç, 12 Mart Muhtırası’nın etkilerine, 12 Eylül öncesi ve sonrasına, 1990’lara gelindiğinde Sovyetler Birliği’nin dağılmasına, 2000’ler Türkiye’sine anlatı kişilerini taşımak ve onların söylemlerini aracısız vermektir. Bu yolla sağ, sol, milliyetçi ve muhafazakâr görüş sahiplerinin konuşmaları okuyucuya aracısız aktarılır ve anlatıcı görece objektif bir konuma taşınır. Ancak anlatıya dâhil edilen figüratif kişiler bir ideolojinin ya da siyasi görüşün temsilcisi olmaktan öteye gidemez. Bu da gösterme tekniğinin okuyucuda yeterli etki bırakmasına mâni olur. Buna karşın anlatıda çok boyutlu çizilen Selim, Seher, Bahadır ve Faruk’un diyalogları istenen etkiyi yaratır.

“Karıncı Düşü”nde diyalog ve iç monolog teknikleri yanında Fazıl’ın not defterinden oluşan iki bölümde gösterme tekniğinin anlatıda derinleştirildiği görülür. Anlatı, gönüllü babalarla birlikte terörle mücadele etmek isteyen Fazıl’ın; projesini şehit babaları ve yakın dostlarına anlatmasına odaklanır. Fazıl’ın projesini anlatmak için şehit aileleriyle yaptığı görüşmeler çoğu zaman gösterme tekniğine başvurulmadan verilir. Fazıl’ın; Ankara, İstanbul ve Antalya’da dostlarıyla görüşmelerinde öne çıkan gösterme tekniğinde tematik detayların siyaset, aşk, astronomi, din gibi meseleler olduğu görülür. Fazıl’ın hatıratına yer verilen “Ve Notlar” ve “Fazıl Bey’in Defterinden” bölümleri ise özetleme ağırlıklı ilerler. Anlatılarda gösterme tekniğinin kritik anlarda devreye sokulduğundan hareketle “Karıncı Düşü”nü değerlendirdiğimizde kişilerin; daha ziyade terörün kaynağı, bağlantıları, coğrafya üzerindeki emelleri ve siyasi erkin aldığı tavra odaklandığını görürüz.

5.2.5.8. Geriye Dönüş

Geriye dönüşler kişi ve vakaların geçmişine gitme imkânı sunması nedeniyle okuyucuya daha fazla bilgi sunar. Böylece vaka zamanı daha anlamlı, anlaşılır hale gelir. “19. yüzyılda adeta bir vecibe gibi başvuru bu yöntem, daha sonraları

seyrekçe uygulanacak”⁶⁴⁰ ve geriye dönüşler başta bilinç akımı tekniği olmak üzere karakterlerin zihinleri aracılığıyla yapılan yolculuklarla oluşturulacaktır.

Akengin’in romanlarında geriye dönüşlerin bilinç akışı tekniğiyle verilmediği, karakterlerin geçmişi hatırlayışlarının bilinçli bir zihnin ürünü olduğu görülür. Bu bağlamda hüznün, kırgınlık, öfke, özlem ya da arzuların etkisindeki karakterlerin geçmişi anımsayışı dilin söz dizimine uygun bir seyir izler. Geriye dönüşler; karakterlerin içinde bulundukları durumu aydınlatması yanında bireyi erdemli olmaya, adanmışlığa çağıran pasajlar olarak öne çıkar. Şimdi daima geçmişin tesiri altında ilerlerken tarihsel bellek ise bireyi kuşatır.

“Özlem Yokuşları”nda geriye dönüş tekniği; anlatma zamanı veya öncesindeki vakalar için bir “geriye bakış” şeklinde tezahür eder. Anlatma zamanından önceye ait geriye bakışlarda anlatının şimdisine tesir eden anlatım, Mustafa’nın babasının tren yolculuğunda görülür. “Dur anlatayım oğlum, dinle... Bir sene gurbetten dönüyordum ben, trenle geliyordum.” (s. 12) diyerek mekteplilerle girdiği tartışmanın karakolda noktalanışını aktarır. Bu olaydan sonra “o gün bugün, yeni açılan mekteplerde okuyanlara güveni”ni yitiren babanın geçmişte yaşadığı bu olay romanın vaka zincirini doğrudan etkiler. Mustafa’nın baba engelini aşma çabası ve bunun getirdiği psikolojik durum, İstanbul’a kaçışı bu vakanın tesirinde boy verir. Diğer vaka zamanı öncesi geriye bakışların ise anlatıya betimsel bir doku oluşturmalarının ötesinde doğrudan bir etkisi olmadığı görülür.

Gürsel Aytaç, geriye dönüş tekniğini amaç ve işlevi bakımından dar anlamda, yapıcı ve çözücü olmak üzere üçe ayırır.⁶⁴¹ “Dönüş Acıları” bu üç geriye dönüş de örneklik teşkil edecek bir roman hüviyetindedir. Dar anlamda geriye dönüşlerle kişilerin davranışlarının sebepleri yansıtıcı bilinçle verilir. Geriye dönüşlerin daha geniş tutulduğu durumlarda ise özetlemelere gidilerek vaka zamanındaki tavır alışların zemini oluşturulur. Bu durumda önce vaka, sonra vakada tavır alışa destek oluşturacak vaka zamanı dışında kalan geçmiş verilerek yapıcı geriye dönüş sağlanır. Çözücü geriye dönüşler ise olay örgüsünde değişikliklere gidilerek anlatıda merak unsurunu kamçılar. “Bir akşam Ömer, Fahri ve İhsan, saatlerce Şahin’in eve dönme”diğini görünce kasabaya gitme olasılığını düşünürler. Anlatıda Şahin’in durumuna ilişkin bir

⁶⁴⁰ M. Tekin, *Roman Sanatı Romanın Unsurları I*, s. 248.

⁶⁴¹ Gürsel Aytaç, *Thomas Mann’ın Der Zauberberg ve Lotte in Weimar Romanlarındaki Edebî Kişiliği*, DTCF Yay., Ankara, 1975, s. 235.

merak oluşur. Fahri, Şahin'e ulaşmak için kasabaya gider. Karın yolları kapladığı ve Fahri'nin donma tehlikesi atlattığı yolculuğun aktarıldığı bölümden sonra “Şahin, öğleden sonraki ilk teneffüste aldığı mektubu okuyunca sarsıldı.” (s. 38) cümlesiyle Şahin'in, ablası kaçırıldığı için kasabaya gittiği bilgisi verilir. Böylece geriye dönüş anlatıdaki merak unsurunu çözücü işlevini yerine getirir.

“Saçlarında böyle erken erken bu ak ne oğul?” (s. 111) cümlesiyle başlayan “Yangınlar Ortası” bölümünde de sorunun muhatabı ilkin belirsizdir. Gelişmeler İsa Bey'in sorusunun muhatabının İhsan olduğunu gösterir. Ancak ikilinin nasıl bir araya geldiği henüz muammadır. Anlatı, İhsan'ın dalgın halinden oğlu Lütfi'nin üniversite hayatı ve ölümüne kayar. “Bak oğul, mademki seni yanıma kabul ettim, bana açılmalısın...” (s. 119) ile âna dönülür. Ancak İsa'nın İhsan'a anlattıkları anlatıcının anlattıklarının içerik olarak benzeri olduğu düşünülse de geriye dönüşle verilen kısımları İsa değil anlatıcı aktarmakta, bu bir saatlik zaman diliminde İhsan'ın da İsa Bey'den benzer hikâyeyi dinlediği anlaşılmaktadır:

İhsan, bir saatten beri dinlediği bu seste birden yıllardır arayıp durduğu güven duygusunun varlığını hissetti. İsa Bey bu dereceye gelen sesini ve tavrını, yaşadığı felâketlerden, benliğinin bir hiçten ibaret olduğu düşüncesine vardıktan sonra kazanmıştı (s. 119).

İkinci cümleyle İsa Bey'in Deli Durmuş'un telkiniyle İstanbul'a gelme kararına dönülür. Sonraki vaka çekirdekleri ise sırasıyla İhsan'ın Şahin'le karşılaşması, ikilinin örgüte girişleri, Sait ve Mahmut'un milletvekilliği süreçleri, yengesi sayesinde müziğe ilgi duyan Selda'nın Ömer-Hazım arasında bocalayışı, örgütten ayrıldığı için saldırıya uğrayan İhsan'ın kaldırıldığı hastanede Hemşire Leyla ile tanışması, örgütten gizlenmek için İhsan'ın Yılmaz ve Dursun'un evine gelmesi şeklinde ilerler. İhsan; Yılmaz ve Dursun'la İsa Bey'in evine giderken “... insanda kuru yer bırakmayan yağmura ve karanlığa dalıp yürü”rler (s. 173). Aktarılan cümleyle vakada geriye dönüş biter ve İsa'nın, dalgınlığı süren İhsan'a “Saçlarında bu aklar ne böyle erken oğul?” (s. 173) sorusunu tekrar yöneltmesiyle vaka zamanına dönülür. Tüm bu tercihler Akengin'in geriye dönüş tekniğini “Dönüş Acıları”nda diğer romanlarına kıyasla etkili kullandığını göstermektedir.

“Yaralı Dağlar”da olay örgüsünde geriye dönüşler; Şeref'in çocukluk çağına kadar uzanan vakalardır. Temelde geriye bakış olarak ifade edilecek bu anımsayışlar Şeref'in maziye hatırlayışı şeklinde gelişir. Böylece vaka zamanı ile anlatı zamanının

eş zamanlılığı ortadan kalkarak anlatıda art zamanlılık oluşur. Evden ayrılma kararıyla önce köyüne sonra kulübeye yerleşen Şeref, mazinin etkisinde bir ruhun hezeyanlarıyla mücadele içindedir. Bu yüzden geriye bakışlarda tökezlemesine neden olan olay ve kişilere yönelim hâkimdir. Mazinin etkisinde kalışı insanlarla bir aradayken de devam eder. Şeref'in geçmişinde yer edinen kişilerden birçoğu sırayla kulübeye gelir. Amaçları değerlendirilen kulübe arazisinden yer almaktır. Kişisel menfaati önemseyen yaklaşımlarıyla geçmişte Şeref'e yaptıkları fenalıklar örtüşür. Böylece geçmişte haksızlığa uğramış Şeref imajı okuyucuda belirginlik kazanır ve onun insanlardan kaçarak kulübede yaşama düşüncesi mâkul hale gelir.

“Oğuz Dede”de gözlemci anlatıcının olduğu bölümlerde geriye dönüşler genelde diyaloglarla nadiren ise anlatıcının aktarımıyla sağlanır. Anlatıcı, kişilerin psikolojik durumlarını okuyucuya daha detaylı vermek için geçmişlerine gider.

Öğretmenin savaşı yıllarını yaşamış bir yaşlıyla görüşme yapmasını istediği Mahmut'un, Oğuz Dede'ye gitmekten başka şansı kalmayınca çocukluğu Birinci Dünya Savaşı ve Millî Mücadele yıllarına denk gelen Oğuz Dede, Mahmut'a cephe gerisinde yaşananları aktaracaktır. Romanın “Oğuz Dede Anlatıyor”, “Dönüş”, “Yetimlik Günleri” “Çobanlıktan Kunduracı Çıraklığına”, “Şükrü Bey'le Tanışıyorum”, “Yaradılanı Severiz” bölümlerinde anlatıcı Oğuz Dede'dir. Onun anlattığı tüm bu bölümler Oğuz Dede'nin geçmişte yaşayıp tanık olduğu vakalardır. “Oğuz Dede Anlatıyor” bölümünün ilk cümlesi “O günü hiç unutmam.” (s. 52) ile Oğuz Dede bu yaşamöyküsünü anlatmaya başlar. Son bölümün ilk cümlesi “Oğuz Dede, sözlerini ‘şimdilik bu kadar’ diyerek noktaladıktan sonra Kahveci Hasan'a döndü.” (s. 102) ifadesi ile Oğuz Dede'nin anlatıcılığından gözlemci anlatıcıya dönülerek anlatıda şimdiye gelinir.

Ben anlatıcı Süheyla'nın hatıratından oluşan “Sarkaç” romanı, anlatma zamanından geriye gidilerek aktarılan vakalardan oluşur. Süheyla'nın, baba ve annesiyle bahçeli evdeki sabahlarıyla başlayan anlatı; babasının ölümüne ailenin duyarsız kaldığını gören Süheyla'nın kendi dünyasına çekilmesi, yurtdışı öncesi annesinin memleketi Erzurum'a seyahati, eşinin yurtdışı görevleri nedeniyle Süheyla'nın bulunduğu şehirlerdeki gözlemleri şeklinde ilerler. Anlatının son bölümü Süheyla'nın, hastalığı ilerleyen annesinin yanında çocuklarıyla kaldığı günlerdir. Ancak Süheyla'da ailenin o mutlu gününe dönmek ve o anı dondurmak arzusu

hâkimdir: “Sevimli bahçemizin sonunu, babamın, annemin, dolayısıyla ailemizin kader çizgisindeki dönüşümleri düşündükçe, güneşli bir sabah vaktinde duraklayıp kalıyorum.” (s. 14).

Babasının hayatta olması halinde her şeyin farklı olacağına inanan Süheyla’da baba kaybıyla kendi yaşamı avuçlarından kaymıştır. Hatıratındaki olayların büyük kısmı baba kaybının tesiri altında ilerler. Babasının ölümünden sonra yaşadığı vakaları anlatırken dahi babasıyla anılarına yönelme eğilimi geçmiş mutlu günlere olan özleminden kaynaklanır:

Evimizin yapıldığı günlerde ilkokul öğrencisiydim. Babamın bütün boş vakitlerini, gecenin ilerlemiş saatlerine kadar bir işçi gibi çalışarak geçirdiğini çok iyi hatırlarım (s. 16).

(...) babamın yanında nişanlım Vedat’ın felsefi konuşmalarını hatırlarım (s. 33).

Babamın dostlarından Mirim Süleyman Efendi, evimizdeki bir kış akşamı sohbetinde coştukça coşmuştu (s. 34).

Babam, Yıldırım Beyazıt’ın o dokunaklı hikâyesini her anlatışta duygulanırdı (s. 41).

Gerçi babam, orada yazdıklarının çoğunu yeri geldikçe anlatırdı (s. 61).

Babamın dostlarıyla birlikte şiir üzerine sohbetlerinden bazı mısralar aklımda yer etmişti (s. 65).

(...) tarih hocası babam Davut Bey’in anlata anlata düşlerime Çağırıldığı yeniçeri ordusu (s. 67).

Babamın açıklamalarıyla anlıyordum o “Açık Deniz”in Osmanlı olduğunu (s. 71).

Babam, o anda orada bulunan diğer arkadaşlarının yüzüne baktı (s. 74).

“Aşka Verilmiş Muhtıra”da karakterlerin anımsayışlarıyla gidilen geçmişler bir bütün olarak değil peyderpey verilir. Şimdinin tesirindeki karakterin anımsadığı geçmiş, anlatıya ritmik bir atmosfer katar. Zihni şimdi ve geçmiş arasında salınan karakterler şimdiden, kendi dışındaki kişi ve ortamdan kopmaya yönelir.

Akengin’in romanlarında karakterlerin şimdileri hüznün, hüsrân ve hayal kırıklıklarıyla bezeli geçmişin tesirinden kopamaz. Bu, onların şimdiyle ilişkilerini sorunlu hale getirir. Şimdiden memnuniyetsizlik, mazinin çekiciliğinden ötürüdür. Bu ise daha ziyade mazideki aşkın tesiriyle olur. “Aşka Verilmiş Muhtıra”da mazisi daha

derinlikli işlenen Selim, Seher, Faruk’a bakıldığında yarım kalmış aşk hikâyeleriyle karşılaşırız. Onları anlatı şimdisinde ketum, hırslı, duygusal, gizemli ya da ağırbaşlı yapan da aşk hüsrانlarıdır.

Geçmişe gidileceği “o gece”, “o akşam”, “o gün” gibi ifadelerle sezdirilen romanda geriye dönüşün kişilerin anımsaması yoluyla yapılmadığı durumlarda anlatıcı geçmiş bir vakayı aktarır. Geriye dönüşün bitip anlatı şimdisine dönüldüğünde ise anlatıcı “şimdi”, “şu anda” gibi zaman ifadelerine başvurur. Seher-Selim aşkının filizlenip nasıl ayrılıkla sonuçlandığını geriye dönüşle aktaran anlatıcı Selim’in Ankara sokaklarında dalgın, hüznü yürüyüşüne dönüldüğünü göstermek için “şimdi” ifadesine başvurur: “Şimdi artık kendini Ankara gurbetinde sayıyor.” (s. 21). Sonraki paragrafta ise diğer bir zaman ifadesi “şu anda”yı kullanır: “Şu anda Kızılay’da, Zafer Çarşısı’ndaki plakçı dükkânlarından sokaklara taşan,” (s. 21).

Zaman ifadelerine bu derece yer verilmesi özetlemelerin yoğun kullanımından kaynaklanır. Anlatının 1971’den 2005’e doğru ilerleyişini derli toplu verme çabasındaki anlatıcı özetlemelere yönelir. Bu özetlemeler oluş halinde değil olmuş vakaların anlatımıdır. Anlatıcı şimdiden önceye ait vakaları aktarırken diğer taraftan anlatının şimdisine gelmek ister. Şimdiden geçmişe, geçmişten şimdiye geçişte ise zaman ifadelerinin olanaklarından yararlanır.

“Karıncı Düşü”nde geriye dönüşler Fazıl’ın terörle mücadele isteğinin gerekçeleri açımlar. Birinci Cihan Harbi ve Millî Mücadele döneminde ülke bütünlüğüne yönelik dış destekli planlara değinilerek bugün PKK terör örgütünün, küresel planın piyonu olduğu öne çıkarılır. Fazıl’ın bir şehirden diğerine yolculuklarında zihni çoğunlukla tarihin ders verici hakikatlerine kayar. Birinci Cihan Harbi ve Millî Mücadele döneminden aldığı güçle Kuvayı Milliye ruhunu yeniden harekete geçireceği inancındadır. Böylece vaka zamanından önceye ait geriye dönüşlerin Fazıl’ın gönüllü babalar projesine destek mahiyeti taşıdığı görülür.

Vaka zamanında geriye dönüşler ise anlatıcının ya da anlatı kişilerinin sonradan aktarımları şeklindedir. Anlatma ve vaka zamanının eş zamanlılık arz ettiği bir olay tümüyle verilmez. Vakanın geri kalanını ya anlatıcı aktarır ya da anlatı kişileri zihinlerinde o ana geri döner. Bunun tipik örneği Fazıl’ın arkadaşı Halis’in Ankara Gölbaşı’ndaki evinde yaşanan tartışmanın sunuluşunda görülür. “Dün gece” (s. 37) ifadesiyle başlayan geriye dönüşte tartışmalar diyaloglarla verilir.

Akengin'in diğer romanlarında olduğu gibi “Karıncı Düşü”nde de geriye dönüş ya da şimdiye gelişleri zaman ifadeleriyle belirgin kılmak ister. Geriye dönüşlerin bittiğini, âna gelindiğini okuyucuya bildiren “şimdi, şu an” gibi zamana vurgu yapan ifadelerin kullanımına bakıldığında kişilerin geçmişine gidildiğinde yoğunluk kazandığı görülür. Burada amaç kişinin geçmişi ile şimdisi arasına set çekerek yaşanan vaka ve ruh halinin hangi zaman dilimine ait olduğunu göstermektir. Nitekim Fazıl'ın 1980 askeri darbesi sonrası yaşadıklarını detaylandıran anlatının geriye dönüşü “**Şimdi** avucunda tuttuğu adresle Sirkeci kaldırımlarını adımlıyordu.” (s. 50) cümlesi ile son bulur ve âna dönülür. Fazıl'ın çocukluk günleri, üniversite yıllarında Aysel'le yaşadığı aşk açıldıktan sonra “**Şimdi** köye doğru bakıyor, köyün içinde girip girmemekte tereddütler geçiriyordu.” (s. 107) cümlesiyle yine âna dönülür.

5.2.5.9. Betimleme

Klasik anlayışta betimleme “eşya olsun, mekân olsun, sadece insanın yaşama ortamını belirleyen bir çevre olarak ortaya konur.”⁶⁴² Okuyucuda duygusal bir etki yaratmayı amaçlayan romantikler daha öznel bir çizgiye yönelirken realistler, insan-çevre ilişkisine dikkat çekerek karakteri yansıtan gerçekçi betimlemelerden yana olurlar. Her yöneliminin nihai amacı anlatıya katkı yapacak bir betimlemedir. Anlatıdaki “kişi, zaman, olay, mekân gibi unsurları, sanatın sağladığı imkânlardan yararlanarak görünür kılmayı”⁶⁴³ sağlayan betimlemeler, akışı sekteye uğratsa da işlevselliği ölçüsünde anlatıyı besler. Günümüzde betimlemeler eski ağırlığını yitirmesine karşın işlevselliği ölçüsünde müracaat edilen bir teknik olarak varlığını korumakta anlatıyı destekleyici rolünü sürdürmektedir.

Akengin; anlatının başlangıcında okuyucunun zihninde uzamı belirgin kılmaya çabasından kişi-mekân ilişkisi oluşturmaya, okuyucuda mekâna yönelik duygusal bir etki uyandırmaktan anlatının sonrasına ilişkin ipucu vermeye kadar farklı amaçlarla betimlemelere yönelir. Bunlar içerisinde anlatı-betimleme ilişkisini sağlam kurduğu

⁶⁴² Rasim Özdenören, **Ruhun Malzemeleri**, İz Yay., (2. Baskı), İstanbul, 1997, s. 97.

⁶⁴³ M. Tekin, **Roman Sanatı Romanın Unsurları I**, s. 210.

bölümler olmakla birlikte işlevselliğin yitirildiği, dekor düzeyinde pasajların varlığı da dikkat çeker.

“Özlem Yokuşları”nda diyalog ve özetlemelerin anlatının omurgasını oluşturması betimlemelerin sınırlı tercihi şeklinde tebarüz eder. Bu sınırlı betimlemelerde realist ve romantik iki yönseme görülür. Romanın ilk paragrafında okuyucuya doğrudan seslenen anlatıcı, vakanın uzamını verme çabasıyla köyün panoramasını çizerken nesnel bir betimlemeye yönelir:

Doğu Karadeniz Bölgemizin köylerini göreniniz varsa bilir: Bir yandan gür yeşillik, bir yandan ulaşım zorlukları, çile ile güzelliği bir araya getirmiştir. Genellikle evler birbirinden uzaktadır. Herkes evini tarlasının yanına kurmuştur. Tarlalar da öyle geniş değildir. Bahçeden biraz büyükçedirler (s. 7).

Anlatıcıdaki bu nesnel tavır; zamanla romantik bir hüviyete bürünür ve betimlemeler Mustafa’nın ruh haliyle uyumlu pastoral bir dokuya dönüşür. Köyünü özleyen Mustafa’nın zihnini yansıtırıcı bilinç tekniğiyle aktaran anlatıcı, onun doğayla ilişkisini özlem duygusu etrafında verir:

Ezgiler, onu köyüne götürür gibi oldu. Hele şu bahar mevsiminde köyü ne kadar güzelleşirdi. Etrafa çamların güzel kokuları yayılır, kuşlar cıvı cıvı öterlerdi. Derelerden şırıl şırıl sular akardı. Çiçekler yamaçları süslerdi (s. 73).

Mustafa’nın zihnini merkeze alan bu betimlemeye karşın Zigana Geçidi, Mustafa’nın zihninden değil anlatıcının merceğinden betimlendiği gibi anlatım kipi de değişir: “Zigana’da çamların dibinden süzülerek çıkan suların şırıltısı, Kopdağı’nın ağaçsız yamaçlarındaki san çiçeklerin yıldız yıldız parıldayışı, görülmeğe değer manzaralardır.” (s. 62).

Anlatıcının bakışıyla verilen betimlemeler, romanın hitap ettiği yaş grubundan ötürü ikilemelerin yoğun kullanımıyla yapay bir hüviyet kazanır. Anlatıcı betimlemelerini didaktik bir havada verirken okuyucu kitlesinin ve bakış açısının sınırlarında kalmış görünür. Bu bakımdan anlatıcının ve Mustafa’nın bakışından verilen betimlemelerde uzam okuyucuda belirgin kılınmak istenirken şairane bir üsluba yönelim görülür.

“Yaralı Dağlar”ın diyalog ağırlıklı oluşu, akışın sekteye uğrayacağı kaygısıyla, vaka öncesi betimlemeleriyle yer yer karşılaşma olanağı verir. Kişilerden bağımsız olarak anlatıcının gözlemiyle aktarılan uzam ise nesnel bir betimlemeyle sunulur: “Çayırılı Vadisi, dokuz köyün yerleşim alanıydı. Vadinin iki vakasında karşılıklı iki

köyün birbirine uzaklığı üç kilometre kadardı. Bu köylerin kasabaya en uzağı otuz yedi, en yakını otuz kilometre mesafedeydi.” (s. 18).

Bunun yanında nadiren yer verilen kişi betimlemeleri vakanın gelişimine yönelik ipuçları içerir. Doktorun; deli olduğu suçlamasıyla Şeref’i kulübeden alıp hastaneye götürmek istemesi Şeref ve kızı Suzan’da öfkeye neden olmuştur. Şeref kendisini hastaneye götürmek için gelen doktora güvenmek konusunda kaygılıdır. Bu noktada doktorun betimlenişi onun hakkında olumlu bir izlenim bırakırken sözleri bunu destekler mahiyette seyrederek:

Doktor yanlarındaydı. Fötr şapkalı, orta yaşın üzerinde, gerçekten güven telkin edici birisiydi. Şeref Bey derinden gelen bir sesle:

— Gömleğimi de getirdiniz mi doktor?

— Sakin olun Şeref Beyefendi, lütfen yanlış anlamayın. Bani bir dost olarak kabul edin. İsterseniz oturalım şöyle biraz (s. 131).

Ancak Şeref ve kızı henüz okuyucunun duyduğu güvene sahip değildir. Çünkü “gerçekten güven telkin edici birisi” olduğu düşüncesi anlatıcının bakışıdır. Okuyucu anlatıcının yargısını benimsediği anda doktora güvende karakterlerle okuyucu arasında farklılık belirir. Okuyucu, anlatıcı sayesinde doktora güvenileceğini içselleştirmiş; Şeref ve kızı Suzan ise henüz bu noktaya gelememiştir. Nitekim “Sakin olun...” ifadesiyle devam eden açıklamalar doktorun onları ikna çabasını yansıtır.

Bu noktada betimlemenin, anlatı karakterinin düşünce ve edimlerine yönelik ipuçları içerdiği ve okuyucu açısından merak unsurunu zedelediği söylenebilir. Okuyucu, anlatıcının betimlemesiyle doktorun kişiliği ve niyetine yönelik kaygılardan uzaklaşırken merak unsuru karakterlerin kendisiyle aynı noktaya ne zaman geleceğiyle sınırlı kalır. Doktordan önce gelen saldırganın aktarımında da tehlikeli biri olduğunu ele veren benzer bir betimleme hâkimdir: “Elinde parıltısı dehşet saçan bıçağıyla, saç sakalı birbirine karışık, sarışın, gözleri dönmüş bir adamla burun buruna geldiler.” (s. 127). Bu tür betimlemeler; karakter, niyet ve davranışları arasında uyuma hizmet etmekle birlikte gerilimi artıran belirsizliği ortadan kaldıran bir ön bilgi, ipucu niteliği taşımaktadır.

“Oğuz Dede”nin bir sayfayı aşan “Kasaba” bölümünde anlatıya konu kasabanın betimlemesi romantik bir üslupta çizilir:

Ark kenarlarında sıralanan kavakların gün battuktan sonraki ince hışırtısı derinden, sessiz bir türkü gibiydi (s. 7).

Bir süre sonra türküler de duyulmaz olur, serin yayla yeli kavakların yapraklarını biraz daha canlı okşamaya başlardı. Birkaç yüz metre ilerledikten sonra da bağların ortasından geçen derenin ninnisi karışırdı bu sese (s. 7).

Bu ilk bölümün dışında anlatının diğer bölümlerinde üslup ve hacim bakımından benzer bir betimlemeye rastlanmaz. İlk bölümdeki bu betimleme; anlatının sonraki vaka halkalarını sezdirecek, okuyucuyu buna hazırlayacak bir amaca da hizmet etmez. Pastoral bir betimlemeyle başlayan anlatı, ikinci bölümle vakaların hızlıca geliştiği, diyaloglarla ilerleyen bir anlatıya bürünür. Böylece vakaların gelişimi ilk bölümdeki kasaba tasvirini anımsamayı imkânsız kılar. Anlatıcı ilk bölümdeki betimlemeyle kasaba dekorunu okuyucunun zihninde oluşturmak istemiş ancak bu dekorun vaka ve kişilerle bağlantısını kurmayı tercih etmemiştir. İkinci bölümde dört arkadaş Mahmut, Naci, Sıtkı ve Orhan'ın “konuşa konuşa bağların ortasından geçen dereboyundan” (s. 9) dönüşleri ve Orhan'ın bu gezileri sevdiğine dönük vurgu dışında bir bağ kurmak oldukça güçtür. Nitekim ilk bölümden sonra anlatı çocukların haytalıkları, ailelerin bununla mücadelesini odağa alacak ve pastoral kasaba tasviri anlatıdaki vakalarla bütünlüğe kavuşmaktan uzaklaşacaktır.

Buna karşın Oğuz Dede'nin geçmişine gidilen ve ben anlatıcının kullandığı bölümlerde kasabanın geçmişi ile bugünü arasındaki uçurum, vakalar yanında betimlemelerle de verilmeye çalışılır. Kasabanın geçmişinin realist bir gözle betimlendiği bu bölümlerde kişilerin ruh halleri ve içinde bulundukları koşullar arasındaki uyum söz konusudur:

Nihayet köyümüz gözüktü. Ama tam bir yıkıntılar görüntüsüyle karşı karşıyaydık (s. 65).

Evimizin damı çökmüştü, Duvarlar dökülüyordu. Her yanı otlar kaplamıştı. Arabayı durdurdum, öküzleri arabadan çözdüm. Evin önünde otlamaya başladılar. Eskiden buralarda bir tek ot bile bitmezdi. Şimdi duvarlarda bile otlar bitmişti. Anam şaşkın ve üzgün bakıyordu (s. 66).

Mekânın tasviri ile kişilerin iç dünyası arasındaki uyum anlatıdaki vakaların gelişimiyle koşut halde ilerler. Oysa anlatının ilk bölümdeki tasvir ile anlatının ilerleyen bölümlerindeki kişi ve vakalar arasında bir bağ kurmak oldukça güçtür. Anlatının vurgusu “kasabanın doğası” üzerine değil geleneksel yaşamı göçlerle aşınan “kasabalının doğası”yla ilgilidir. Kasaba yaşamının gerçekliği ilk bölümdeki romantik betimlemeden hayli uzaktır. Yaşamını günlük hayatın kaygı ve gereklerine adanmış

ebeveynler bu telaş içinde çocuklarıyla yeterince ilgilenememektedir. Koşulların dayattığı bu kayıtsızlık vakaların gelişimini tetikleyen birincil etkindir. Şu hâlde ilk bölümdeki betimlemelerin anlatıcının kasabaya dışardan bir bakışı olduğu söyleyebilir.

“Sarkaç”ta üç şehrin tasvirinde de okuyucunun zihninde canlı bir şehir tasavvuru oluşturulmaya çalışılır. Süheyla’nın annesinin memleketi Erzurum; mimarisi, sokakları ile canlı bir tablo halinde çizilir. Şehrin tarihi kimliği, sokaklarının hareketliliği, doğası resmedilir. Akengin’in İlköğretmen Okulu ve eğitim enstitüsünü Erzurum’da okumasının bu canlı tasvirde etkili olduğu söylenebilir. Şehrin anlatımında anlatı kişisi Süheyla’nın bakışından ziyade yazarın geçmiş yaşantısının etkisinden de söz etmek mümkündür. Süheyla’nın şehirle kurduğu duygusal bağın güçlü durmasında da bu etken söz konusudur:

Cadde boyunca sıralanan ağaçların üzerindeki kar örtülerine bakarak, Erzurum’u, hâtıralarımın beyaz bir köşesine yerleştirmek istiyordum. Öğrenciler okullara doğru yürüyorlar. Karlar bir yandan eriyor, saçaklardan akan sırıltılara dönüşüyordu. Dükkân sahipleri radyolarını açıp, hoparlörlerle caddelere de dinletiyorlar. Örüklerini beline aşağı salkıtmış bir liseli kız geçiyor önümüzden, onu birkaç metre arayla, heyecanını gizlemekte zorlanan toy delikanlı izliyor. Mesafeli, mesafeli olduğu ölçüde de, damarlara sızan bir aşk başlangıcının geçit resmi ile uğurlanıyorum sanki bu şehirden (s. 60).

Annesinden ziyade babasıyla yakın ilişkiler kurmuş olan Süheyla Üsküp’te, köklerini arama duygusunun anaforuna kapılır. Bu pasajlarda karakterin yakaladığı duygu durumu ile şehrin tasviri uyumludur. Tarihi kimliği yanında babasının memleketi Üsküp, Süheyla’nın aşına olduğu bir şehir hüviyetine bürünür:

Ben bu yerleri görmüş, buralarda yaşamış gibiyim. Yüzüme vuran esintisi, gözüme takılan çimenleri ve çiçekleriyle, tanıdık, bildik bir mekânı soluyorum. Dağların ufkunda şekilden şekile giren beyaz bulutları, önceleri de seyretmiş, her yeni bulut şekline anlamlar ve hikâyeler eklemiş gibiyim. Sakin bir biçimde akıp giden Vardar’ın kıyısında, tam da bu parkta oturmuş, birlerini beklemişim sanki (s. 67).

Tasvir edilen diğer bir şehir Brüksel ise Süheyla’nın Batı algısını imler. Anlatıda olumsuz Batı imajı, Belçikalı Sonya’nın söylemleriyle desteklenir. Süheyla’nın benzer bir yaklaşımı da buna eklendiğinde Brüksel, Batı’nın sömürgeciliği sayesinde inşa edilmiş bir şehir görünümü arz eder. Güzel manzarası, görkemli yapılarıyla şehir, Süheyla için çirkinlikleri gizleyen bir makyajdır:

“Atomium’a gidiyoruz. Yeşil örtüsüyle beni avutan bu ülkenin, mutlu görünümü altında yatan çürümeleri günden güne anlıyorum.” (s. 78).

“Aşka Verilmiş Muhtıra”da Kızılay Meydanı, Gençlik Parkı, Anafartalar Caddesi, Çıkırıkçılar Yokuşu gibi mekânlarıyla Ankara; karakterlerin ruh haline, siyasi, ideolojik ve toplumsal gelişmelere göre betimlenir. 12 Mart Muhtırası sonrası Ankara geceleri “sesini soluğunu tutmuş bir şehirdi”r (s. 36). 12 Eylül’e giden süreçte “Ülkenin üstünde toplanan gerginlik bulutları çoğalıyor, hareket ediyor. Hepsi birleşerek Ankara göklerinde yoğunlaşıyor. Anarşi hareketleri eşliğinde sürdürülen siyaset çekişmeleri, birbirlerini parlatarak şimşeğe dönüşüyor, beklenmedik zamanlarda yıldırımlar düşüyor, ocaklar sönüyor, analar babalar evlat acısı karanlığına sürükleniyor”dur (s. 95). 1980 sonrası Özal dönemini imleyen Faruk Hoca’nın rüyasında “Ankara’ya lapa lapa kar yağıyor. Gittikçe yoğunlaşıyor. Bütün insanlar sokaklardan meydanlara akıyor. Kızılay’ın ortasında, çeşit çeşit renkli, kocaman, dev bir şemsiye açıl”ıyordur (s. 129).

Tasvirler, bu uyum yanında kişi-mekân zıtlığını da imler. Anafartalar Caddesi’nin hareketliliğiyle karşılaşan Selim, taşradan yeni gelmiş olmanın şaşkınlığını atamamıştır: “Şu akıp giden kalabalıklar içinde birbirleriyle selamlaşanlara rastlanmıyor, herkes kendi dünyasında ama dikkatli ve her an tetikte bir tavır içerisinde kimi aşağı kimi yukarı geçip gidiyordu.” (s. 8). Kar sularının sesinin “aylardan beri sürüp giden tekdüzeliğe karışan bir yaşama çeşnisi” kattığı Mamak Cezaevi’nde tutuklu bulunan Faruk’un “Donuk bakışları ufka yakın beyaz bulutlara mihlanmış gibi”dir (s. 16).

Akengin’in diğer romanlarına kıyasla “Aşka Verilmiş Muhtıra”da kişilerin fiziki portrelerinin öne çıkarıldığı görülür. Anlatıcı, kişilerin birbirlerini gözlemleyişine göre kişi tasvirlerini verir. Selim, Bahadır’ın “yanları ağarmış saçlarıyla Ankara kışı arasında bir an için benzerlik kurma duygusu” (s. 23) içindedir. Akile’nin “Beyazlığın esmerliğe ağır bastığı çehresinde, içinden yansıyan bir renk sez”emez (s. 27). Otelde karşılaştığı Prens Sabahattin’in kızı “Hem yoksul hem soylu bir kadın. Üstü başı alabildiğine eski fakat temiz. Bakışından, duruşundan, her şeye rağmen kendisinin önemli olduğu havası seziliyor. Yüzündeki çizgilerde uzadıkça uzayan karmaşık bir mektubun satırları sıralanıyordu”r. (s. 82). Seher ise İstanbul sokaklarına hayali gezisinde “Özenle taranmış biryantinli siyah saçları, bazen bir

heykeli andıran vakur hali, ince uzunlamasına çehresi, kemerli burnu ve hepsinden öte, kendisine tutkunluğunu yansıtan derinlikli kara gözleri...”ni (s. 51-2) anımsadığı Selim’le dolaşmaktadır.

Akengin’in romanlarının başlangıcındaki tabiat tasvirleri insanı saran bir dinginlik amaçlar. Bu tasvir anlayışı sadece romanların başlangıcında özgü değildir. Roman bölümlerinde veya vaka halkaları öncesinde tasvirlerle anlatıcı çevreyi kuşatmak ve oradan vaka ya da kişilere varmak ister. Bu bağlamda “Karınca Düşü”nde mekânların/şehirlerin çokluğu tasvire daha sık yönelen bir anlatımı doğurur. Memleketi Kars’tan yola çıkan Fazıl, gittiği yerlerin etkisi altındadır. Kimi zaman Fazıl’ın kimi zaman anlatıcının bakışıyla çizilen bu mekânlar lirik bir duyuşla betimlenir:

Kemah’a her gün “merhaba” diyen trenlerin kasabaya tünelden girişi ve istasyona süzülüşleri her zaman görülmeye değerdi. Tünelin üstündeki tepenin arkasında, kayalıklar ortasından fışkıran pınar suyunun çağlayan hali ise bütün dünyayı uzaklarda bırakan bir türküyü andırırdı (s. 14).

Tasvirin anlatıyla bütünlük oluşturmada kimi zaman sorunlar da göze çarpar. Fazıl’ın Antalya Otogarı’na inişiyle devreye sokulan tasvir bu açıdan dikkate değerdir. Tarihi kimliği odağına alan diğer şehir tasvirlerine karşın Antalya’da tatil için gelen insanların otogardaki telaşına odaklanılır:

Otogarın telaşlı, aceleci gelip gidenlerinin yüzlerinden tatil hikâyeleri yansıyor. Fazıl Bey, o hikâyeleri okumaya yöneliyor, kurgular yapıyor, bu çehrelerin arka planına inmeye çalışıyor. Yolcuların kılık kıyafetlerinden, yaşlarından, yüz ifadelerinden, sevinçli ya da telaşlı hallerinden, durgun veya dalgın görünmelerinden arka plan sahneleri çıkarıyordu (s. 64).

Bunda şehrin turistik bir merkez oluşu etkili olmuş görünse de yapılan tasvirin anlatı evreniyle bağı oldukça zayıftır. Anlatıcı bu durumu ortadan kaldırmak için Fazıl’ın “muhayyile sıçraması” yaşadığına vurgu yapma gereği duyar. Buna karşın tasvirle vakanın ilerleyişinin durdurularak anlatıya derinlik kazandırıldığını söylemek mümkün.

5.2.5.10. Mektup-Hatırat

Mendilow'a göre "Okuyucuyu bir hikâyedeki olayların içine sokmanın, onu yaşatmanın en tabii şekli, hikâyeyi hatıra ve mektup şeklinde yazmaktır."⁶⁴⁴ Vakanın gelişimine göre tam metnine ya da gerekli görüldüğü bölümlere yer verilen Akengin'in romanlarındaki mektup ve hatıralar anlatının kritik anlarında atmosfere katkısı yanında anlatı kişilerinin his ve düşüncelerini okuyucuya aracısız aktarma imkânı sunar.

"Dönüş Acıları"nda tüm metni verilmeyen mektuplar, romanı şekillendiren bir teknik olmaktan ziyade 1970'lerin yaygın bir haberleşme aracı olarak anlatıda kişilerarası iletişimi sağlar.

Romanda yer verilen ilk mektup Murat'ın, ablası Neriman'ın kaçırılmasını ağabeyi Şahin'e haber verişini konu eder. Anlatıda önce Şahin'in kayıplara karışmasının arkadaşlarında yarattığı tedirginlik açıklanır. Fahri, arkadaşını bulmak için çıktığı kasaba yolunda donma tehlikesi atlatmıştır. Bu tehlikeli yolculuktan sonraki pasajda Şahin'in Murat'tan aldığı mektuba geçilir. "Şahin mektubu bir daha bir daha okudu. Okudukça da dağ gibi bir delikanlı olmaya başladı." (s. 38) denilerek içeriğin tamamına Şahin'in vakıf olduğu işaret edilir. İlerleyen pasajlarda Şahin'i ablasını kaçıranlardan öç almaya götüren neden, mektuptan bir pasajla açıklanır: "Ağabey, evimizin büyük erkeği olmadığı için, sen yanımızda bulunmadığın için..." (s. 39). Mektubun tazyikiyle öç almak için kasabaya giden Şahin, hem ailenin hem de çevrenin ondan beklediği sorumluluğu yerine getirme niyetindedir. Ablasını kaçıranlara karşı kasabanın kendisinden bir eylem beklediği düşüncesini saplantı haline getirmiştir. Öç almak isterken masum bir insanı bıçaklayan Şahin, hapse düştükten sonra durumunu arkadaşlarına mektupla bildirir. Anlatıda mektubun içeriğine genel hatlarıyla değinildikten sonra Şahin'in yaşadıkları mektuptan pasajlarla aktarılır. Bu mektup Şahin'in hapse düşmesine giden yolun cevabı niteliğindedir. Romandaki diğer mektuplara nazaran bu mektuba genişçe yer verilmesi bir vaka çekirdeğini mektupla aktarma kaygısından ileri gelir. Ancak mektubun dili ve anlatım tarzı ile anlatının ki arasında belirgin bir uyum söz konusudur.

Almanya'daki Rüstem Usta'nın; eşi Şaziye ve oğlu Tayfur'a yazdığı mektuplardan aktarılan pasajlar ise aile içi meseleleri merkeze alır. Şaziye'nin eşine

⁶⁴⁴ P. Stevick, **Roman Teorisi**, s. 241.

yazdığı mektuplardan aktarılan ifadelerle bakıldığında Tayfur’u babasının yanına göndererek Almanya’dan gelecek parayı öz evlatlarıyla tüketmek niyetinde bir üvey anne profiliyle karşılaşırsınız: “Kocasını tahrik etmek için de: ‘Köyden kasabadan gelip ev tutan fukara çocuklara sığıntı oldu. Konu komşunun yanında bizi iki paralık etti. Tayfur artık buralarda kalmamalı...’ diyerek, fikrini ortaya koymuş oldu.” (s. 56).

Farklı şehirlerde okuyan Selda ve Ömer’in aşklarını filizlendiren mektupların ise anlatıdaki aşk temini derinleştirdiği görülür. Ancak Hamdi Bey, oğlu Ömer’e Selda’nın koroda şarkı söylemesinden dolayı evlenmelerine sıcak bakmadığını mektupla bildirecektir. Babası ile Selda arasında sıkışan Ömer, Selda’dan koroyu sözde bırakmasını ve bunun kasabada duyulmasını çıkar yol bulur. Oduncu Ali ise oğlu Fahri’nin “anarşistlerle düşüp kalktığına önce inanmamış” olsa da çözümü oğluna sitemkâr bir mektup yazmakta bulur. Mektubun tamamına yer verilip verilmediği konusunda netlik olmasa da anlatıda yer verilenler, oğlu anarşistlere katılmış bir ailenin taşrada nasıl bir toplumsal baskıya maruz kaldığını imler: “El içinde gezemez oldum. Çarşıdan geçerken herkesin bakışları sırtımdaki odun yükünden daha çok eziyor beni... Annen komşuların içine çıkamaz, yüzlerine bakamaz oldu. Kardeşlerin akranları içinde suçlu gibi gezerler.” (s. 200).

İçinde bulunduğu örgüte yönelik tereddütler taşıyan Fahri ise gelen mektubun etkisiyle örgütten ayrılacaktır. Bu bağlamda taşra ve şehir arasında gençlerle ailelerin iletişimini sağlayan mektupların bir baskı aracına dönüştüğünü söylemek mümkündür.

Deli Durmuş’un hatıra defteri ise ‘80 öncesi kaotik ortamın insanları cepheleştirdiği günlere yönelik bir eleştiri mahiyetindedir. Durmuş’un ölümünden sonra fark edilen hatıra defterinde, dönemin kaosa maruz kalan insanlar rüzgârda savrulan kâğıtlara benzetilir. Hayattaki tercihleri bakımından insanların yararsız, faydalı ve zararlı olmak üzere üç grupta toplandığı hatıratla sonuncular dönemin kargaşasının müsebbipleri olarak imlenir: “Bazıları da yanmıyor, çamurlaşmış bir çirkef topağı halinde kalıyor ve kötü bir koku çıkarıyorlar. Bunlar ölmeyen ölenlerdir; yaydıkları dumanlar gözlerimi hem acıtıyor hem de nemlendirir.” (s. 219).

“Yaralı Dağlar”da Münire ile Şeref’in üniversite yıllarında yaşadığı aşk araya mesafelerin girdiği dönemlerde mektuplaşmalarla yürümüştür. Şeref, köyün Mormenekşe Tepesi’ndeki ahlat ağacının gölgesinde Münire’ye mektuplar yazmış, gelen mektupları burada okumuş, zamanla ahlat ağacı mektuplaşmaların konusu

olmuştur. Emekli olup yıllar sonra gittiği köyünde ahlat ağacını tekrar gördüğünde Şeref; Münire'yi, mektuplaşmalarını ve ahlat ağacının buna tanıklığını anımsayacaktır: “İşte yine ona Münire’den selam getirmişti. Akşam serinliğinde göz göze gelen iki dost gibi selamlaştılar ahlat ağacıyla.” (s. 26).

Buna karşın Münire, Şeref’e ayrılmalarının en doğru karar olacağını bir mektupla bildirmek zorunda kalmıştır. Şeref, kulübeden yer almak için gelen Remzi’den babası Kuşçu Murat’ın yalanlarıyla Münire’nin ailesinin nasıl yanıltıldığını dinleyecek ve olayların akabinde Münire’nin yazdığı mektubu anımsayacaktır. Hatırladığı bölüm, Şeref’in Remzi’yi vurup yatalak bıraktığı yalanına inanan Münire’nin ailesinin evliliklerine katıyetle karşı çıkmasını, Münire’nin ise aile baskısına boyun eğip aşklarının “bir hicran perdesi ardında” kalmasını içerir. Şeref ise ailesinin durumunun da etkisiyle Münire’yi ikna edecek gücün yoksunluğu içinde çaresiz kalmış ve yaşamında önemli bir kırılmayı kabullenmiştir.

“Sarkaç”; çocukları Nedim ve Birgül’ün okumaları için Süheyla’nın yazdığı hatıratan oluşan bir romandır. Süheyla’yı buna iten, ailesinin yaşadığı talihsiz hadiseler olsa da babasının ona hatıratından bölümler okuduğu görülür. Süheyla için babasıyla dostlarının sohbetlerine tanıklık etmek ve babasının hatıratına sahip olmak bir hazine değeri taşır. Babasının hatıratını okudukça “satır aralarına sinmiş mesajları çöz”er (s. 62). Kendisi de benzer şekilde çocuklarına böyle bir miras bırakmaya karar vermiştir: “Davut Bey’le Sâfinaz Hanımın kızı Süheyla; bütün hülyalarını, mutlu sayılması gereken bir aile evinin bahçesinden derlemiş olan ben, çocuklarımla büyüyünce okumaları için yazıyorum.” (s. 13).

Süheyla’nın babasının hatıratından bölümlere de yer verilen pasajlarda Balkanlardan annesinin kucağında bir yetim olarak İstanbul’a gelen Davut’un cami avlularında geçen zorlu günlerinden sonra Ankara’da üniversite hocalığı sırasında öğrencisi Safinaz’la karşılaşmasıyla gelişen aşka yer verilir.

Sonra annesiz, büyümüş kocaman olmuş bir yetim olarak meslek hayatıma başladığım Ankara’nın kış mevsimleri daha başkaydı. Bu defa bozkırın ayazları ortasında, annesinin kucağını özleyen bir bebek gibiydim. Tâ ki Erzurum’un, saçları yayla kokan kömür gözlü güzeli benim oluncaya kadar (s. 63).

“Aşka Verilmiş Muhtıra”da Seher, babasına rağmen Selim’e “bağlılık dolu ve teselli edici mektup” yazmıştır. Anlatıda yer verilmeyen Seher’in bu mektubuna

Selim'in mektubu ise aile onuru için aşkından vaz geçen bir gencin vedası niteliğindedir:

Biz istemesek de bitti her şey. Esasen artık böyle bir yaranın ardından seni ümit etmek gibi bir lüksüm de kalmadı. Sana mutluluklar dilemekten başka bir elveda şekli de düşünemiyorum. Baban bir gün haksız çıksa bile, ailemin ve benim kırılan onurumuzu hiçbir aşkın tamir edebileceğine inanmıyorum (s. 20-1).

Bu mektuba rağmen Seher, Selim'le görüşmek için Ankara'ya gelecek; tutuklandığını öğrendiği Selim'e ulaşmayınca bir mektup yazacaktır. Akile ile evlenen Selim ise bürosunda yıllar sonra bu mektuba tesadüfen ulaşacaktır. Tamamına yer verilen mektupta aşkını yineleyen Seher, mektubunun son cümlesini Selim'den umduğu çabaya ayıracaktır: “Bundan sonra benim hareket imkânlarımın, şartlar ne olursa olsun, senin iradeni harekete geçirmen kadar geniş olamayacağını anlayacağına inanıyorum.” (s. 80). Ancak Selim'de bu irade hiçbir zaman harekete geçmeyecektir. Onun askere gidişi, Kıbrıs Barış Harekâtı'na katılması bu aşk girdabından kurtulmak isteğinden kaynaklanacaktır.

Kendisini politik ve sosyal gelişmelere veren Selim'le babasının mektuplaşmaları ise ideolojik yaklaşım ve dünyayı okumada nasıl değişim geçirdiklerini betimler. Selim, askerlik dönüşü soldan milliyetçi çizgiye geçmiş, gazetedeki yazıları nedeniyle bazı çevrelerin hedefi haline gelmiştir. Anlatıda önce iki aşkın sonra baba-oğulun mektupları, 2005'e gelindiğinde Selim'den devlet ricaline dönük mektuba evrilir. Selim'in dönemin başbakanına yazdığı ve tam metni peyderpey verilen mektup sivil muhtıra niteliğindedir: “Mektubu ya da sivil bir muhtırayı Büyük Postane'den göndermek üzere, dalgın, ağır adımlarla Posta Caddesi'ne yöneldi.” (s. 175). 1971'de muhtırayla yaşamı alt üst olan Selim 2005'teki mektubunda AB, Kıbrıs, üniter yapı, milliyetçilik gibi gündemleri öne çıkarır. Mektubu başbakana göndermeden önce yıllar sonra buluştuğu eski aşkı Seher'e okutur. Avrupa'da uzun yıllar yaşayan ve ülkeye dönen Seher, Selim'le aynı fikirdedir. Böylece muhtıra mağduru iki aşık, ülkenin yeni badirelere çekilmemesi için aynı sorumluluk duygusunda birleşmiştir.

2016'da yayımlanan “Karınca Düşü”nde mektupların yerini dönemin ruhuna uygun olarak e-postalar alır. Fazıl sadece şehirlere uğrayarak değil gönderdiği e-postalar yoluyla daha geniş bir kitleye ulaşır. Bu iletilerden kimi parçalara yer verilse de sadece Doktor Suat'ın Fazıl'a gönderdiği iletinin tümüne yer verilir ve Fazıl'ın

Suat'a e-posta gönderdiği belirtilir: "Fazıl Bey oradaki dostu Doktor Suat'a göndermiş olduğu iletide, müşterek dostları Kemalettin'den ve Kemah'taki o yıldızlı geceden söz etmişti." (s. 60).

Anlatıda tümüne yer verilen Suat'ın mektubu Fazıl'ın daha önce kendisine göndermiş olduğu e-postaya cevap niteliğindedir. Fazıl'ın e-postasını okuyan Suat'ın aynı kanalla cevap yazma ihtimali düşünüldüğünde anlatıcının Suat'ın metni için "mektup" ifadesi kullanarak elektronik iletiyi kastettiğini söylemek mümkündür. Anlatıcı, Fazıl'ın çağrıldığı mektuptan bahsetmeden önce "geceleri e-posta mektupları göndermiş, gelen e-postaları cevaplamıştı Fazıl Bey." (s. 60) der. Bu ifadelerden önce ise Suat'ın gönderdiği metne yer verilir. Şu halde bağlamdan hareketle de gönderinin e-posta olduğu sonucuna varılır.

Anlatının iki bölümünü oluşturan hatıralar ise Fazıl'ın notlarından oluşur. Ailesine bahsetmediği gönüllü babalar projesini hayata geçirmeyi amaçlayan Fazıl, terör örgütünün hedefi haline gelmiştir. Çalışmasının belli bir aşamaya geldiği günlerde Kars'ta terör örgütünün saldırısına uğrar. Yaralanmış ve İstanbul'da nekahet dönemi geçirmekte, eşi ise kendilerinden bir şeyler sakladığını düşünmektedir. Eşinin serzenişleri karşısında gezileriyle ilgili olarak "Bak sevgili karıcığım, ben yazmayı planladığım bir kitap için araştırmalar yapıyorum." (s. 122) diyerek onu yatıştırma yolunu seçer. Bu masum yalanı notlarından oluşan bir kitap yazma fikrini harekete geçirir. "Ve Notlar" ve son bölüm "Fazıl Bey'in Defterinden" Fazıl'ın bu notlarından oluşur. "Ve Notlar" ile "Fazıl Bey'in Defterinden" bölümleri arasında ise yazar anlatıcıya ait üç bölüm yer alır. "Ve Notlar", Fazıl'ın gönüllü babalar projesi için yaptığı gezilerde tuttuğu notları; "Fazıl Bey'in Defterinden" ise tutuklu kaldığı iki yıllık süreçte yazdıklarını içerir. İki bölüm için de notların tümünü ya da bir kısmını içerdiğine dair bir yargıda bulunmak güçtür. Anlatının son bölümü olan "Fazıl Bey'in Defterinden"ın son kısmı Fazıl'ın hapisten çıkacağı güne işaret eder. Hiçbirinde bir tarih ya da saat belirtilmeyen notlara genel olarak bakıldığında günlük ya da gınaşırı kaleme alınmaktan ziyade Fazıl'ın önemseydiği gelişmelere yönelik olduğu görülür.

Buna karşın bu iki bölümde verilen notlarda anlatıcı Fazıl'dır. Yazar anlatıcı aradan çekilmiş ve anlatı kişilerinden Fazıl aracısız okuyucuya hitap eder hâle gelmiştir. Bunun yanında bu iki bölüm; anlatının vaka halkalarını sekteye uğratmadığı gibi vaka halkalarının devamı niteliğindedir.

5.2.6. Üslup

Epik dönemde duygulara son derece basit düzeyde yer veren, kahramanın eylemine odaklanan bir anlatı geleneği söz konusudur. 17. yüzyılda ise romantiklerin etkisiyle insanın ruhsal durumuna eğilen bir edebî anlayış belirir. 19. yüzyılın ortalarında realist akımla insanın iç dünyasına daha derinlikli inildiği görülür. Epik anlatıda anlatıcı; kendisinin dışında olmuş, bitmiş bir olayın aktarıcısı iken modern çağda anlatıya iç dünyasının rengini verir.⁶⁴⁵ Lutwark’a göre 19. yüzyıl romanı; hikâye, deneme ve dramatik unsurları aynı üslupla aktarma eğiliminde olmakla birlikte karışık üslubun örneklerini de modern çağın bir üslup anlayışı olarak benimsemiştir.⁶⁴⁶ Roman, anlatım tekniklerindeki yenilikler sayesinde modern bir anlatı olarak yerini sağlamlaştırırken kimi değişimlere kapı aralar. Modern çağın anlatı biçimi olarak birikim ve değişimlerden istifade ederek biçim ve üslubunu inşa eder. Böylece üslup; anlatının geldiği nokta, sunduğu olanak ve çizdiği sınırlar ölçüsünde şekillenmekle birlikte nihai olarak yazarın duyuş ve düşünüş bütünlüğü içinde bir kimliğe kavuşmuştur.

Şiir; uyak, ölçü, ritim, mecaz, imge gibi çoğaltabileceğimiz unsurlarla nesirden ayrı gibi dursa da nesir; şiirin sahasına giren akıcılığı, ritmi, söylem yoluyla oluşan şiirsel yükü de taşıyabilmektedir.

Akengin, ilk romanı “Özlem Yokuşları”nı (1981) yazana değin şairliği ile öne çıkmıştır. Onun romana ilgisi 1973’te başlayıp 1980’e kadar yürüttüğü Hisar’ın Yeni Yayınlar köşesindeki eleştiri yazılarıyla filizlenir. Yeni çıkan eserlerin tanıtıldığı bu köşede şiir ve diğer türler yanında romanlara dönük değerlendirmeler öne çıkar. Hisar’ın kapandığı 1980 sonrası ise Akengin’de şiir yanında tiyatro ve radyo oyununa ama özellikle romana yönelim söz konusudur. Üslup açısından bu sürecin önemi, bir şair olarak romana geçiş yapmış olmasıdır. Henüz iki romanını yayımladığı ve romana yönelişinin edebiyat çevresinde konuşulduğu 1980’lerde Akengin, Boğaziçi dergisine verdiği mülakatta şiiri ile romanı arasındaki yakınlığa şöyle işaret eder:

Kendisinde şiirler bulduğum bir dünyayı, roman olarak ortaya koymak istiyorum. Bunun için romana yöneldim. Bana şiir yazdıran dünyanın bir de romanı var. Romanımdaki şiirsel üslup da buradan kaynaklanıyor.

⁶⁴⁵ Gennadiy Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, (Çev. Yılmaz Onay), Evrensel Basım Yayın, (3. Baskı), İstanbul, 2014.

⁶⁴⁶ P. Stevick, **Roman Teorisi**, s. 213-23.

(...)

Benim romanda peşinde olduğum şu: Kesinlikle, bir dünyayı şiir şeklinde vermek değil ama o dünyayı verince, bundan yansıyan şiirleri hissettirmeyi istiyorum. Yani o dünyanın şiir yönünü panoramik olarak vermek. Yoksa, üslûpta veya başka bir şekilde şiiriyetin peşinde koşmak gibi bir amacım olmadı⁶⁴⁷

1985'te verdiği mülakatında şiir ve romanda duyuş ortaklığına işaret etmekle birlikte üslup farklılığına vurgu yapan Akengin'in romana kıyasla şiirinde daha titiz, sıkı, işlenmiş bir dil peşinde olduğunu söyleyebiliriz. Roman tabiatı itibariyle böyle bir sıkılığı zorunlu kılmasa da romanlarının girişlerinde şiiriyet ve sıkı bir dil kurmanın peşinde olduğunu görürüz. Romanlarından ilk cümlelere yer verdiğimiz aşağıdaki pasajlarda görüleceği üzere genelde pastoral, kimi zaman lirik bir üslup kaygısı belirgindir:

Doğu Karadeniz Bölgemizin köylerini göreniniz varsa bilir: Bir yandan gür yeşillik, bir yandan ulaşım zorlukları, çile ile güzelliği bir araya getirmiştir⁶⁴⁸

Sonbahar, kasaba ortasından akıp giden dere suyunun azaldığı, Manifaturacı Hamdi Efendi'nin müşterilerinin çoğaldığı mevsimdi⁶⁴⁹

Bir eski zaman türküsünün taşırdığı bardak...

Böyle de denilebilirdi, iki kocaman valizi iki elinde, şehirlerarası otobüs terminaline giren Şeref Bey için⁶⁵⁰

Bir büyük köy sessizliği başlardı bu saatlerde. Dükkân kepenklerini indiren esnaf evine çoktan varmış olurdu. Kahvelerin en ıssız zamanıydı. Lokantalarda tek tük müşterilere rastlanırdı. Onlar da ya köyden gelip de şehirde işini bitirememiş olanlar, ya da uzun bir yolculuk sırasında yolu buraya düşenlerdi⁶⁵¹

Eğer annemin inanılması güç, fakat anlaşılması mümkün ve oldukça düşündürücü âkıbeti olmasaydı, hâtıralarımı yazma gereğini belki de duymazdım⁶⁵²

Ankara'ya yılın ilk kar yağdığı günün öğleden sonrası, uğranılan ilk saldırıyı püskürtmek için güneş ışınlarının dört koldan kuşatması başlamıştı. Anafartalar Caddesi cıvıl cıvıldı. Saçaklardan dökülen kar suları, kaldırımlarda eriyenlerle buluşuyor, telaşlı

⁶⁴⁷ Muhammed Sarıtaş, S. Kaplan, "Yahya Akengin: Şair Feveran Eden İnsandır", **Boğaziçi**, Sayı 35, Mayıs 1985, s. 18.

⁶⁴⁸ Y. Akengin, **Özlem Yokuşları**, s. 7.

⁶⁴⁹ Y. Akengin, **Dönüş Acıları**, s. 7.

⁶⁵⁰ Y. Akengin, **Yaralı Dağlar**, s. 7.

⁶⁵¹ Y. Akengin, **Oğuz Dede**, s. 7.

⁶⁵² Y. Akengin, **Sarkaç**, s. 13.

kalabalıkların adımları arasından süzülerek, yokuş aşağı çağlayan ince derecikleri andırıyordu⁶⁵³

Ovanın ortasında yürüyen adamı uzaktan görüp onu merak etmek her zaman herkes için söz konusu olamazdı. Burası Erzurum ovasıydı, çobanından, çiftçisinden, gezgininden nice insan bu düzlükte asırlarca yürümüşlerdi⁶⁵⁴

Anlatıcının mekân ve zamanın hatlarına odaklandığı, okuyucunun zihninde panoramik görüntü oluşturmaya çalıştığı bu girişlerde dingin bir atmosfer amaçlanır. Keza roman bölümlerinin baş ve sonlarında bu romantik, pastoral üsluba yaslanma eğilimi görülür. Bu pasajlar şiirindeki lirik dokunun romanda bir devamı niteliğinde olmakla birlikte romanlardaki kimi karakterler kanalıyla da benzer bir üslup oluşturulur.

Bununla birlikte Akengin, klasik dönem romanlarından bugüne tasvîrî üslubun zamanla gücünü yitirdiğinin bilincinde olarak romanlarını yazma çabasındadır. Çağın gerçekleri ve okuyucunun isterleriyle romanını ortak bir zeminde buluşturmada üslubun kritik önemde olduğunu görmüştür. Bu yüzden okuyucuyu yoracak uzun tasvir cümlelerinden mümkün olduğunca kaçınır ve vakanın dokusuna uygun betimlemelerini anlatıya serpiştirerek bir denge kurmayı amaçlar.

Akengin'in üslubunu belirleyen önemli bir unsur romanlarındaki anlatım teknikleridir. Özellikle özetleme, anlatma ve diyalog tekniklerinin ağırlıklı oluşu Akengin'i Lutwark'ın işaret ettiği karışık üsluba yöneltir. Karakterlerin statü ve sosyal durumları gözetilerek konuşturulduğu diyaloglarda üslup sadeleşir. Ancak olumlanan ana karakterlerin tahlilinde ekseriyetle müracaat edilen iç monolog ve iç çözümlemeler süslü söyleyiş kaygısı barındırır. İki tekniğin de birbirini takip ettiği durumlarda ise üslup, çeşitlilik arz eder:

Akşam güneşinin, apartmanların arkasına çekilip, kocaman binaların ufuksuz hale getirdiği şehrin ana bulvarına bakan piknikten kalktığında, biraz arkadaki, Tuna Caddesi'nin girişinde bodrum katında bulunan Sanat Sevenler Derneği'ni düşünüyordu. Gitse miydi⁶⁵⁵

Yukarıdaki pasajda iç çözümleme tekniğiyle oluşturulmuş tasvir ağırlıklı uzun ilk cümleden sonra “Gitse miydi?” cümlesiyle iç monolog tekniğinin imkânlarıyla kısa bir ifadeye başvurulur. İlk cümlede anlatıcı, ikinci cümlede ise karakterin zihni

⁶⁵³ Y. Akengin, *Aşka Verilmiş Muhtıra*, s. 7.

⁶⁵⁴ Y. Akengin, *Karınca Düşü*, s. 9.

⁶⁵⁵ Y. Akengin, *Aşka Verilmiş Muhtıra*, s. 21.

devrededir. Uzun bir cümleyi takip eden kısa bir cümle ile anlatının ritminde ani değişiklikler yaratılarak yeknesaklık kırılmıştır.

Akengin'in ilk romanı "Özlem Yokuşları" ve 1990'da yayımladığı "Oğuz Dede" romanlarında hitap ettiği okuyucu kitlesi çocuklardır. Bu önkoşul iki romanın dil ve üslubunda onu sadeliğe yöneltmiş görünmektedir. İlk roman denemesi "Özlem Yokuşları"nda anlatıya ilgiyi çekmek için yer yer meddah üslubuna da yönelir.

Sözü fazla uzatmamak için, biz buradan, bu akşamdan, başka günlere aylara ve yıllara geçeceğiz. Onları anlatacağız. Onların da hepsini değil, belli başlı kısımlarını size anlatacağız. Mustafa, profesör oldu mu? Gurbet arkadaşı Halil gibi, siz de Mustafa için "Profesör olur" mu diyorsunuz? Yoksa bu akşamdan ötesini mi merak ediyorsunuz? Takibedelim Mustafa'yı⁶⁵⁶

"Dönüş Acıları", "Aşka Verilmiş Muhtıra" ve "Karıncı Düşü" romanlarında ise ideolojik, politik ve sosyal meseleleri merkeze aldığı, işlediği tezin etkisiyle fikri inşanın güdümünde bir üsluba yöneldiğini söylemek mümkün. Üslubun tezin gölgesinde kaldığı bu romanlarda -özellikle son ikisinde- bahsi geçen dönemin değerlendirmeleri geniş yer tutar. Özetlemeyi ağırlıklı olarak kullanmak ise benzer yapıda bir üslupta ilerlemeyi zorunlu kılar. Bu durum olay ve olguları önceleyen ve okuyucuda estetik bir haz oluşturma gayretinden uzaklaşan bir üslubu doğurur. "Aşka Verilmiş Muhtıra" ve "Karıncı Düşü"nde bu yönde güçlü bir eğilim sezilir. Özellikle romanların ilk bölümlerinde daha titiz bir üslup arayışında olduğu; olay, kişi, zaman ve mekân unsurlarının bileşiminde kurduğu atmosferde üslup inşasına giriştiği görülür.

Karakterlerin dış dünyayla temaslarının iç dünyalarında yarattığı ruhsal durumları aktarırken kullanılan üslupta ise sadece anlatım, aktarım değil söylemin olanaklarıyla estetik haz yaratma gayreti taşır:

Yokuş aşağı şınıldayan kar suları yönünde yürümeye başladı. Annesi ve kardeşinin şu anda evde üşüyor olmadıklarını aklına getirdiği için güneş ışınlarına minnetle göz kırptı. Dolayısıyla pek acele etmemeli, Anafartalar Caddesi'nin ahengine kulak vermeliydi. Caddenin sesleri ona çocukluğunun kasabasını hatırlatıyordu. Tıpkı o zamanlardaki gibi, dükkânlardan radyoların ezgileri yansıyor. Ama o kasabada insanların çehrelerinde böyle tedirginlikler, hareketlerinde böylesi telaşlar pek olmazdı. Şu akıp giden kalabalıklar içinde birbirleriyle selamlaşanlara rastlanmıyor, herkes kendi dünyasında ama dikkatli ve her an tetikte bir tavır içerisinde kimi aşağı kimi yukarı geçip gidiyordu⁶⁵⁷

⁶⁵⁶ Y. Akengin, *Özlem Yokuşları*, s.60-1.

⁶⁵⁷ Y. Akengin, *Aşka Verilmiş Muhtıra*, s. 7-8.

Yukarıda pasajda görüldüğü üzere dış dünya, karakterin algısından verilirken kullanılan sözcükler, yapılan tekrarlar ve söz sanatları titizlikle örülmüş bir üsluba işaret eder. Aynı romanın ilerleyen bölümlerinden alınan aşağıdaki pasajda ise anlatım, aktarım, özetleme çabası üslup kayısının önüne geçtiğine şahit olunur:

Partisi bu seçimden güçlenerek çıkan Türkeş'in ise, tahmin edilenlerin aksine ılımlı, yapıcı bir yaklaşım sergilemesi dikkat çekiyordu. Bir süre sonra Ecevit-Türkeş koalisyonundan bile söz edilmeye başlanmıştı. Selim'in de aday gösterilip kazanamadığı partide Genel Başkan Türkeş'in sola ılımlı mesajlar vermeye başlaması iç tartışmalara da yol açıyordu.

Bahadır Bey böyle bir hükümet ortaklığının ülkedeki gerginliği aşağı çekeceği görüşünü savunanlardandı. Selim de bu görüşü destekliyordu. Ancak böyle bir ortaklığın, partinin kendi kendisini inkâr etmesi, misyonundan vazgeçmiş olması anlamına geleceğini ileri sürenler ağırlıktaydı.

Gelen kulis bilgilerine göre böyle bir yaklaşımı düşünmekle birlikte, neticede 'içime sindiremem' diyen Ecevit, olaya son noktayı koymuştu.

Faruk Hoca ise seçimler öncesi Necmettin Hoca'nın partisine kaydını yaptırmış, fakat kendisine kazanma ihtimali bulunmayan bir aday sırası verilmişti. Faruk Hoca'nın yine en çok devam ettiği yer, Hacıbayram cemaatindeki dostlarından sonra, Bahadır Bey'in 'sohbet akademisi' dediği buluşmalardı.

Ticaret işine son verdikten sonra, alacakları toplamak için çektiği çile, karşılaştığı tavırlar, gördüğü yüzüstlükler, tanık olduğu yalanlar bir yılını zehretmişti⁶⁵⁸

Pasajda görüldüğü üzere olgu ve vakaların salt bilgisine yer verilen özetlemede karakterlerin dünyasına girmekten uzak bir anlatımla karşılaşılır. Bitmiş olayların aktarıldığı ve ifade kalıplarının aynı ritimde ilerlediği bu anlatımda üslup, okuyucuyu metne çekmekten oldukça uzaktır. İfadenin kendisi üzerinde yoğunlaşmayı gerekli görmeyen bu tip üslup tercihinin romanın doğası gereği yer alması beklenebilir. Ancak anlatının önemli bir bölümünde bu yönde bir tercihe yaslanmak dikkatin anlatı ve kişilerinden uzaklaşmasını doğurur. Bu durum duygu ve düşüncelerin betimlendiği bir üsluptan geniş bir zaman dilimindeki gelişmelerin aktarıldığı daha nesnel, yalın bir üsluba geçişi doğurur.

Akengin'in birinci şahıs anlatıcısı tercih ettiği tek romanı "Sarkaç"ta üslubun aynı ritimde ilerlediği görülür. Anlatıdaki olayların geçmişte yaşanmış olması, ben anlatıcının mazisini belli bir deneyimin imkânlarıyla yazıya geçirmesi aynı üslupta ilerleyen bir anlatı ortaya çıkarmıştır. Bu yüzden diyaloglarda dahi anlatının diğer

⁶⁵⁸ Y. Akengin, *Aşka Verilmiş Muhtıra*, s. 111.

pasajlarıyla benzer bir söylem göze çarpar. Ben anlatıcının yetişme şartları, birikim ve ilgilerinin öne çıkarılmasıyla romanın üslubu ile anlatıcı evreni örtüşmüş görünmektedir. Ben anlatıcının iç dünyasını açması samimi bir üslubu da öne çıkarır. Aşağıdaki paragrafın günlük konuşma dilini anımsatan ilk cümlelerinden sonra niteleyici ifadelerle anlatım zenginleştirilmiş, yer yer şiirsel söyleyiş anıştırılmıştır:

Bir şeyler yapabilir miydim? İkisi de kendi bakış açılarından haklıydı. Duygularım babamdan, mantığım annemden yanaydı. Esasen, etrafımızdaki bütün bahçeli, tek ne iki katlı evler apartmana dönüşmüş, bizimki ortada bir eski konak yalnızlığına bürünmüştü. İstanbul'un devri sönmüş konaklarının hüznünü duyanlardanım. Okuduğum romanların etkisiyle olacak, ne zaman İstanbul'a yolum düşse, o tür evlerin bulunduğu semtlere gider, oralarda vaktiyle yaşayan benmişim gibi özlemle bakardım⁶⁵⁹

Akengin, romanlarının atmosferine uygun olarak ya da karakterlerin ilgileri dolayısıyla şiir, türkü, şarkı sözlerine de sıklıkla müracaat eder. Dolayısıyla montajlar anlatının atmosferi yanında üslubunu da etkileyen bir ögeye dönüşür. Bu anlamda “Yaralı Dağlar” romanı türkü sözlerinin yazgıya dönüştüğü trajik bir yaşamı merkeze alır. Bununla birlikte politik ve ideolojik gerilimlerden ziyade bireyin yaşama tutunma mücadelesine eğilse de “Sarkaç”taki üslup bütünlüğünden uzaktır. Bunda anlatıcı ve bakış açısı etkisi yanında Akengin’in yedi bölümden oluşan “Yaralı Dağlar” romanının son beş bölümünü, daha önce kaleme aldığı “Kulübe” tiyatrosundan hareketle yazması etkili olur. Bu yüzden “Yaralı Dağlar”ın ilk iki bölümü ile sonraki bölümler arasında gerek anlatım tekniği gerekse üslup tercihleri bağlamında belirgin farklar göze çarpar. Mazinin etkisinde yaşayan ana karakteri merkeze alan, onun ruhsal durumuna odaklanan ilk iki bölüm durağan bir atmosferde ilerlerken anlatının üslubu tasvir ve tahlil ağırlıklıdır. Üçüncü bölümün girişi Akengin’in roman başlangıçlarında olduğu şekliyle betimleme ağırlıklı olsa da tiyatro eserinde olduğu gibi anlatıya dâhil olan kişilerle diyalog ağırlıklı, konuşma dili hâkimiyetinde bir üslup devreye girer. İlk iki bölümde karakterin iç dünyası ile dingin bir ritimde ilerleyen roman, üçüncü bölümle dramatik anlatı olanaklarına teslim olmuş görünür. Romanın ilk iki bölümünde anlatıcının öne çıkması, sonraki bölümlerde ise nispeten geri çekilmesi üslubun şekillenmesinde diğer önemli bir belirleyendir.

⁶⁵⁹ Y. Akengin, **Sarkaç**, s. 19.

Akengin; romanlarında komik unsura, mizahi üsluba pek rağbet etmez. Ancak “Yaralı Dağlar” romanının tiyatrodan aktarılan bölümlerinde güldürü ögesinin etkin oluşu dikkat çeker. Akengin’in romanlarında ana karakterlerin çocukluktan yetişkinliğe uzanan yaşamlarında eğitim ve ilgileri nedeniyle entelektüel yanları öne çıkarılmaya çalışılır. Romanlarındaki çatışma unsuru ise belli bilinç seviyesine ulaşmış bu karakterlerle diğer kutuptakiler arasında yaşanır. Ancak Akengin, bu çatışma unsurunu ötekini hicvederek yapmaktan çoğu kez kaçınır. Bunda meseleyi ciddiye alması yanında, mizaç, hayat ve sanat görüşünün etkili olduğunu belirtmeliyiz. Bu tavrın istisnasına kısmen “Dönüş Acıları”nda ama daha ziyade “Yaralı Dağlar”da rastlarız. Her iki eserde de mizahi üslubu doğuran çatışma unsuru cehalettir. “Dönüş Acıları”nda Abdi ve Şaziye, “Yaralı Dağlar”da Kuşçu Murat ve Bahriye; insanî ilişkileri, söz ve tavırlarıyla komiği oluşturan tiplerdir. Romanlarında nadiren yerel söz ve söyleyişe kayan Akengin, bahsi geçen tipleri olumsuzlamak adına yerel söyleyişe yönelmekle kalmaz, kişilere sözcükleri yanlış telaffuz ettirerek mizahi bir üslup inşa eder. “Yaralı Dağlar”da Kuşçu Murat ve Bahriye, tartıştıkları kişileri küçümsemek için “vükela” sözcüğüne başvurduklarında esasında kendi cehaletlerini gizleme çabasındadırlar. Bahriye’nin insan ilişkilerindeki kabalığı, umursamazlığı bazı sözcükleri telaffuzunda kendisini gösterir. “Harta (harita)”, “gazata (gazete)”, “graliçe (kraliçe)”, “sürpiriz (sürpriz)” telaffuzlarında kendisini olduğundan farklı gösterme çabasının yarattığı kaba mizah vardır. Keza “Dönüş Acıları”nda Abdi’nin kullandığı “vükela”, “kardaş”, “şehirli”, “Alamanya” sözcükleri onu karikatürleştirilirken konuşmalarının sonundaki “yani mesela” ifadesiyle aylak tavrı öne çıkarılır. Abdi gibi kullandığı dille mizahlaştırılan bir diğer tip ise Tayfur’un üvey annesi Şaziye’dir. Onun geçmişine bakışta çizilen olumsuz imaj; Tayfur’un okumasına karşı oluşu ve öz-üvey evlat ayrımı yapışında somutlanır. Bu tipler anlatıdaki ana karakterlerin yaşamındaki sorun ve çatışmalara neden olan kişiler olmakla birlikte devreye sokulan mizahi üslup sayesinde anlatıdaki çatışmanın gergin havası yumuşatılır.

Akengin’in romanlarında üslup ilk romanlarından sonuncusuna değin bariz bir değişim geçirmez. Aşağıda yazılış tarihleri itibariyle aralarında 33 yıllık bir zaman dilimi bulunan iki romanın giriş bölümlerinden alınan pasajlara bakalım:

Bu renk cümbüşüne karışan kumaş kokuları, onun içindeki huzurun ve sevincin dükkâna, oradan kaldırımlara ve uzayıp giden dereye yansımaysıydı⁶⁶⁰

Erzurum ovasında sıcakların en yakıcı zamanlarıydı. Ama Karasu'nun çevresindeki taze biçilmiş çayırların havaya yaydığı rayiha insanları serinletiyor, âdeta yaşama sevinçlerini de tazelemiş oluyordu⁶⁶¹

İlkinin 1983'te yayımlanan "Dönüş Acıları" romanına, ikincisinin ise 2016'da yayımlanan "Karınca Düşü"ne ait olduğu pasajlarda dil, üslup ve oluşturulan atmosfer bakımından benzerlikler göze çarpar. Şerif Aktaş, "Edebiyatta Üslup ve Problemleri"⁶⁶² adlı eserinde yazarın mizacı, hayat tecrübesi ve yaratma faaliyetinin, üslubun önemli bir belirleyeni olduğunu ifade eder. Mehmet Kaplan ise Behçet Necatigil'in hayata bakış ve üslubunda ciddi bir değişiklik görmediğini ifade ederken onun mizacına vurgu yapar ve içe dönük mizaçların tabiatı itibarıyla hayat karşısında almış oldukları tavırda da bir değişikliğe ihtiyaç duymadıklarını belirtir. Kaplan; Necatigil dışında Ahmet Haşim, Yahya Kemal ve Tanpınar'ın da şahsi mizaçlarına uygun yarattıkları üslubu yaşamları boyunca sürdürdükleri görüşündedir.⁶⁶³ Akengin'in yaşamında politik, ideolojik ve nihayet edebî anlamda dikkat çekici bir çizgi değişiminden bahsedemeyiz. Yaşam ve sanat tecrübesinin belli değişimler yarattığı kabul edilebilir olmakla birlikte bunların muhafazakâr, millî duyarlılık eksenli olduğunu söylemeliyiz:

Tutuk kekeme bir Türkçe, tarihi birikimden nasipsiz, yeniliği doğru algılayamamış dil zevki ile dil ustalığını birbirinden ayırt etme noktasına erişemeyen roman yazarının üslubu, okuyucuyu bir yerde tıkanma haline getirip, elindeki kitabı kenara savurabilir. Unutulmamalı ki insanı okuyan durumuna getiren yazardır, eseridir. Billur gibi akıp giden bir dere suyunun seyrinden vazgeçmek için, bulanması gerekir, dili bulan roman kafayı da bulandırır. İnsanlarsa kafaları ve gönülleri bulansın diye okumazlar⁶⁶⁴

Tarihi birikime ve yeniliği doğru anlamaya dönük Akengin'in bu vurgusu, yaşayan dilin olanaklarından yararlanarak bir üslup kurma anlayışını doğurur. Bu yüzden üslubu yıkıcı değil; günün kabulleri, gerçekliği içinde kendisine alan açma, yer edinme, karşılık bulma amacı taşır. İmla ve noktalamada genel kullanımın devamı

⁶⁶⁰ Y. Akengin, **Dönüş Acıları**, s. 7.

⁶⁶¹ Y. Akengin, **Karınca Düşü**, s. 10.

⁶⁶² Şerif Aktaş, **Edebiyatta Üslup ve Problemleri**, Akçağ Yay., Ankara, 1986.

⁶⁶³ Mehmet Kaplan, **Edebiyatımızın İçinden**, Dergâh Yay., İstanbul, 1978, s. 236.

⁶⁶⁴ Yahya Akengin, "Romana Günümlüz Penceresinden Bir Bakış Denemesi", **Türk Yurdu**, Sayı 153-154, Mayıs-Haziran 2000, s. 32.

niteliğinde bir görüntü sergilemesi de aynı ölçüde yıkıcılıktan uzaktır. Ancak, şiirinde çoğu kez kaçındığı ideolojik ve politik söylem romanlarında belirgin bir izlek olarak karşımıza çıkar. Özellikle son iki romanındaki politik izleğin üslubu baskıladığı bir gerçektir. Bu nedenle üslupta yukarıda hedeflediği estetiğin gerisinde kalmış görünmektedir. Romanlarının başlangıcında kurma çabasında olduğu ve bunda da büyük ölçüde başarılı olduğu üslup, teze odaklanıldığı aşamada gölgelenir. Romanlarında şiirindeki hayat algısıyla örtüşen karakterler bulmak da mümkündür. Özellikle bu örtüşmenin sezildiği romanlarda üslupta müzikaliteyi ve üslup-karakter uyumunu yakaladığını söylemeliyiz. Bu açıdan anlatıcının karakterlerle olan ilişki, mesafe ve yakınlığının üslubu da belirlediğini söylemeliyiz. Özellikle ideolojik ve politik gerilimlerde olumlanan karakterin söyleminde ikna edici, haklılığı beyan edici bir söylem görülür. Tüm bu çabalar Akengin'in romanları açısından üslubun sadece estetik bir hazzı değil muhafazakâr, milliyetçi bir söylemi de içine aldığını vaz eder.

SONUÇ

1946'da Bayburt'un Güçlü köyünde doğan Yahya Akengin'in çocukluğu milliyetçi, muhafazakâr bir muhitte geçer. Aile büyükleri Birinci Dünya Savaşı'nda şehitler vermiş, Rus işgalinden ötürü Yozgat'a göç etmek durumunda kalmış ancak düşman unsurları çekilince köylerine dönebilmiştir. Mazinin bu acı hatıraları, dedesinin konağındaki dini-tasavvufi sohbetler, taşradaki âşıklık geleneğinin canlılığı Akengin'in ilgi, merak ve hassasiyetlerini önemli ölçüde belirlemiştir.

Henüz yedisinde köyünden, on üçünde Bayburt'tan kopan Akengin'in gurbet yolcuğu Erzurum'da öğrencilik; Zonguldak Eflani, Afyon Sultandağı ve Ankara'da öğretmenlik şeklinde ilerler. 1979'da Kültür Bakanlığı baş müşavirliği, 1985'te TRT Ankara Radyosu'nda Tiyatro ve Eğlence Yayınları Müdürlüğü ve sonrasında yayın değerlendirme müdürlüğü görevlerini yürüten Akengin, 2007'e emekliliğe ayrılır. 1995 genel seçimlerinde milletvekilliği adaylığını da hatırladığımızda onun sanatını ferdi, politik, ideolojik ve toplumsal değişimlerden bağımsız düşünmek olası değildir.

Şiire ilgisi ve şiir kabiliyeti öğrencilik yıllarında kendisini gösteren Akengin; Hisar dergisinin 1968 Eylül sayısında *Gelinlik* şiirinin yayımlanmasıyla dünya görüşü ve poetik tutumuyla koşutluk oluşturan bir edebiyat muhitine dâhil olur. Bu tarihten bir yıl sonra ilk şiir kitabı "İstesem"i çıkaran Akengin, bugüne değin on şiir kitabı yayımlamıştır. Ancak 1986'da yayımladığı beşinci kitabı "Ötelerden"den sonraki şiir kitaplarıyla şiir veriminde bir düşüş gözlenir. Nitekim "Ötelerden"den sonraki şiir kitaplarına, önceki kitaplarda yer almış şiirlerden de ekleme yoluna gittiği görülür.

Akengin'in ilk dönem şiirlerinde aşk ve buna bağlı hüznün dokusu ağır basar. Ankara'ya taşındıktan sonra ise şiirlerine yeni temaların sızması söz konusudur. Kent yaşamına, modern çağın kabullerine dönük eleştirilerini 1980 öncesinin kaotik ortamı takip eder. 1980'den 2000'lere uzanan süreçte tabiata yönelim önceye kıyasla yoğunluk kazanır. 2000 sonrası şiirinde ise daha önce belirli düzeyde tuttuğu milliyetçi söylemde yoğunlaşmaya gider. Bu bağlamda onun şiirinde bireysel duyarlılıktan toplumsal hassasiyetlere doğru bir eğilimden bahsetmek mümkündür.

Bu tematik yönelim; şiirinin biçim ve üslubunda da kimi değişimleri tetikler. Hisar'ın aruz, hece ve serbest nazma kucak açtığı ve fakat sağlam bir poetik zemin

arayışı içinde olduğu dönemde Akengin, serbest nazımda karar kılmış genç bir şairdir. İlk şiirlerinde serbest nazmın güçlüklerini aşmakta, ona işlerlik kazandırmakta zorlansa da 1980-1990 arası dönemde biçim, biçem ve içerikte belli bir bütünlüğe, olgunluğa ulaştığını söylemek mümkündür. İlk dönem şiirlerine kıyasla bireyin iç dünyasından ziyade toplumsal belleğe, milliyetçi hassasiyete uzandığı görülen son dönem şiirlerinde ise hece veznine ağırlık verir. Bununla birlikte serbest nazım şiirleri de dâhil olmak üzere onun şiirinde biçim, biçem, ritim, söz dizimi, içerik ve imgelem bağlamında gelenekten istifade etmeyi önceleyen bir poetik tutum belirgindir.

1985-1999 yılları arasında tiyatroya yöneldiği görülen Akengin bu türde; tarihi ve toplumsal izleğe ağırlık verir. Bu bağlamda romanlarında birer çerçeve anlatı halinde verdiği tarihi geçmişi tiyatrolarında ana izleğe dönüştürür. Osmanlı son döneminden Cumhuriyet'in kuruluşuna değin uzanan ulus mücadelesi ve onun aktörlerini tiyatrolarında öne çıkarır. Bununla birlikte ilk dönem tiyatrolarındaki tarihe yöneliş, sonraki eserlerinde yerini yakın döneme bırakır. Bu değişim; toplumsal hayata dönük gözlem yanında şiir, öykü ve romanlarında da örneklerine rastladığımız bireyin iç dünyasına, mazisine yönelim şeklinde belirir. Tarihi geçmişten toplumsala ve nihai olarak bireyin dünyasına evrilen tiyatrolarında buna bağlı olarak şahıs kadrosu, sahne, dekor, vaka zamanı ve olay örgüsünde sınırlamalar göze çarpar.

Akengin'in tiyatrolarını diğer eserlerinden belirgin ölçüde ayıran bir diğer nokta ise komiğe yer verişidir. Diğer türlerde güldürü unsurlarından kaçınan Akengin'in -seyirci ve sahne sanatlarının isterlerinin de etkisiyle- tiyatrolarında trajiğin yanında komiğe de önemli ölçüde yaslandığını ve bu öğeyi derinleştirmeye gayret ettiğini görürüz. Ancak eserlerinin sahnelenmesinde önüne türlü engellerin çıkması Akengin'in 1999 sonrasında bu türde eserler vermekten kaçınmasına yol açar. Nitekim 2000 yılında yazdığı "Hücumdadır Mezar Taşları: Alparslan ve Malazgirt" senaryosu sinemaya aktarılamadığı için senaryo yazmaktan da uzaklaşacaktır.

İlk romanını 1981'de yayımlayan ve 2016'da yayımladığı "Karıncı Düşü" ile yedi romanlık bir hacme ulaşan Akengin'in; şiir yanında özellikle romana yoğunlaştığını ve bu türde kalıcı ve sürekli eserler vermeye çalıştığını görürüz. Romanların vaka zamanlarının 1957-2015 arası dönemde geçmesi Akengin'in, tanıklık ettiği döneme ilişkin çözümlemeleri yeğlediğini gösterir. 1980 sonrası romana

yoğunlaşmasında edebiyat ve sanat ortamında, toplumsal ve politik yaşamdaki değişimlerin de etkisi söz konusudur. Özellikle 1980 askeri darbesi sonrası solla birlikte bedel ödeyen milliyetçi kanatta sitemkâr bir hava öne çıkar. Bu durum milliyetçi kalemlerde 1980 öncesindeki ülkücü refleksin haklılığını somutlamaya dönük bir çabayı tetikler. Akengin'in romanlarında da bu çabanın öne çıktığını söylemek mümkündür. Nitekim “Dönüş Acıları” ve “Aşka Verilmiş Muhtıra” romanlarında milliyetçi duyarlılık karşısında konumlandığı sol ve Marksist ideolojiye ciddi eleştiriler getirir.

Akengin, kendi olağan akışı içinde oluşmayan ülkedeki politik, ideolojik ve toplumsal her değişimi romanlarında Batı'nın yayılmacı politikasının aparatı olarak ele alır. Bu yaklaşım sadece 1980 öncesine hasredilmiş bir tavır değildir, 1980 sonrası gelişmelere de benzer bir duyarlılıkla yaklaştığını söylemeliyiz. Şiirlerinde de izlerine rastladığımız; yeni olana, düzeni ve iç huzuru bozana dönük tavır alışlar ekseriyetle kuşkunun gölgesinde derinleştirilir. Bu aşamada toplumsal ve siyasal deneyimin havuzu olan mazi/tarih; bugünü doğru okuma ve kuşkuları gidermenin en önemli zeminidir. Bu bağlamda 1957-2015 arasında öne çıkan kente göç, soğuk savaş koşullarının ideolojik gerilimleri, 1980 sonrasının toplumsal ve politik gelişmeleri mazinin tecrübesi ve milliyetçi hassasiyetin kuşatıcılığı üzerinden okunur.

Roman karakterlerinin taşra ile bağları bu hassasiyeti kabartan ve modern çağ kabullerine dönük kuşkuyu artıran diğer bir etmendir. Bu bağlamda Akengin'in romanlarında modern yaşamın kent insanını yozlaştırması karşısında taşra, kendi evreninde dingin bir yaşam hüviyetinde belirir. Şiirlerinde de izlerine rastladığımız kentin dayatmaları karşısında taşraya duyulan özlem romanlarında da karşımıza çıkar. Oysa taşrada yaşayanlar için kent hayal edilene, arzu duyulana ulaşmanın uzamıdır. Bu hayalle geldikleri kent -dönemin kaosunun da etkisiyle- onlara hoyrat davrandıkça taşra, dinginlik arayışının uzamı haline dönüşür. Bu yüzden belirli bir mekânda huzur bulamayışın yarattığı trajik halin Akengin'in şiir ve romanlarına güçlü bir duygu halinde yayıldığını söylemek mümkündür.

Toplumsal ve politik yoğunlaşmanın yanında Akengin'in romanlarında ferdin iç dünyası, yaşadığı aşklar, yalnızlık ve hüznün duygusu da belirgin izleklerdir. Aşk hüsrânının yükü altında ezilen karakterler ekseriyetle hüznü ve yalnız bir yaşama

meyyaldir. Bununla birlikte hayal dünyasında yaşattıkları aşk hatırası sayesinde yaşamını anlamlandırmakta, ayrılığın hüznünü kendilerini olgunlaştırıcı bir deneyim olarak görmekte ve maddi olana değer affetmekten ekseriyetle kaçınılmaktadırlar. Bu yaklaşımla şekillenen hayat görüşleri; dış dünyanın kabullerine sırt çevirmelerine ve toplumdan kendilerini soyutlamalarına yol açar.

Bu yüzden Akengin'in romanlarının ana karakterlerini; sosyal, politik ve ferdi sorunları eyleme geçerek onarmak isteyenlerle bunları kendi iç dünyasında çözümleme yolunu seçenler olarak sınıflandırmak mümkündür. Özellikle dış dünyayı onarma çabasının baskın olduğu romanlarda; tezin, fikrin öne çıkarılmasıyla karakterlerin iç dünyasının ikinci planda tutulduğu görülür. Bu tercihin yol açtığı anlatıcı egemenliği ise -diyaloglar istisna tutulmak kaydıyla- üslubun ciddi bir değişikliğe uğramadan anlatıya yayılmasına zemin hazırlar.

Daha önce öykü denemeleri yapmakla birlikte ilk öykü kitabını 2017'de yayımlayan Akengin bu kitaptan sonra yazdığı iki öyküsüyle birlikte yedi öykülük bir hacme ulaşır. Tematik olarak romanlarıyla önemli ölçüde koşutluk oluşturan öykülerinde hayatının sonbaharında insanların dünyasına odaklanıldığı görülür. Toplumda saygın bir konuma, yaşamında belli bir konfora ulaşmış bu karakterler; çocukluk ve gençlik yıllarının hatırasını canlı tutmakla birlikte ekseriyetle şimdide bir anlam arama, amaç edinme çabasıdadır. Akengin'in roman karakterlerinde ve ilk dönem şiirlerinde hayal kırıklıklarından ötürü şimdiyi yadsıma, hor görme eğilimi göze çarpar. Ancak öykülerinde karakterlerin maziye bakışlarında ve şimdiyi anlamlandırışlarında yaşamı olduğu gibi kabullenme hâkim bir duygudur. Bu anlamda mazi ve şimdinin yarattığı hayal kırıklıkları, aşk hüsranı, yoksulluk ve yoksunluklar öykülerde romantik bir duyuş seviyesinde kalır. Nitekim daha önceki eserlerinde aşk hüsrânının yarattığı hüznü derinleştiren Akengin, öykülerinde kavuşan âşıklar izleğine başvurur.

Akengin; şiiri ve kurmaca eserleri yanında hatıratları, süreli yayınlardaki yazılarıyla da dikkat çeker. 1995 seçimlerinde milletvekilliği adaylığı ve seçim sürecini anlattığı ilk hatıratını 1996'da yayımlar. Türkiye'nin politik iklimine dönük gözlem, tespit ve eleştirilerini dile getirdiği bu hatıratını 2010'da yayımladığı ikinci hatıratı takip eder. İlk hatıratında ülkenin politik iklimini odağa alan Akengin, ikinci

hatıratında çocukluktan yetişkinliğe edebiyat, sanat, kültür ve bürokrasideki anılarına yönelir. Bununla birlikte her iki hatıratda da engellenme, yok sayılma ve yıpratılmaya maruz kalmış bir yaşama tanık olunur.

Hisar'da ilk şiiri 1968'de yayımlanan Akengin, 1971'den itibaren derginin Yeni Yayınlar köşesinde yeni çıkan eserlerin tanıtım ve eleştirilerini üstlenmiştir. 1980'de derginin kapanmasıyla Akengin'i başta Millî Kültür, Boğaziçi, Türk Edebiyatı ve Türk Yurdu olmak üzere milliyetçi, muhafazakâr düşünceyi benimseyen dergilerde şiir ve yazılarıyla görürüz. Son dönem yazılarına baktığımızda ise ilk yazısı 2002'de yer alan Bizim Külliye dergisinin öne çıktığını söylemeliyiz. Bunlar arasında eserleri üzerinde en fazla yazıya yer veren dergiler ise Türk Edebiyatı ve Bizim Külliye'dir.

Sanatını estetik zevk ve eğiticilik vasfı üzerine kuran Akengin'de toplumsal huzur, düzen ve refaha; geleneğin birikimi ile çağın getirdikleri arasında bir denge kurularak ulaşılabileceği vurgusu belirgindir. Edebiyat yanında tarih, kültür, gelenek ve çağa ilişkin değerlendirmelerde bulunduğu süreli yayınlardaki yazıları bu bağlamda sanatta ve yaşamda gelenekle modernin uzlaşmasına dönük arayışlar içerir.

Akengin'in 1978'de Yazarlar Birliği, 1986'da İLESAM, 1996'da TÜRKSAV'da başlattığı çalışmalar; temelde kültür ve sanat eserlerine hak ettiği saygınlığı kazandırmayı, ortak kültür ve sanat zevki oluşturmayı ve bu yolla geleneğin birikimi ile çağın olanaklarını buluşturmayı amaçlar. Özellikle 1996'da kurduğu ve hâlihazırda başkanlığını yürüttüğü TÜRKSAV'daki faaliyetlerine bakıldığında ise ortak kültür ve sanat faaliyetleri sayesinde Türk Cumhuriyetleri ile bağları güçlendirmeyi öncelediği görülür.

Şiirle başladığı yolculuğunu tiyatro, roman ve öyküyle genişleten Akengin, bu süreçte ülkenin ideolojik, politik ve sosyal değişimlerini sanatının odağına alır. Çağın getirdiği bu değişim sürecinde bireyin yaşamı ise eserlerinin temel öğelerindendir. Onun sanatında bireyden toplumsala doğru yöneliş ise bu bağlamda sanatkâr duyarlılığın “ben”den “biz”e evrilmesine işaret eder.

KAYNAKÇA

A) YAHYA AKENGİN'E AİT KAYNAKÇA

1) Şiir Kitapları:

- . **Akşamla Gelen**, Hisar Yay., Ankara, 1973.
- . **Çağ Sürgünü**, Hisar Yay., Ankara, 1977.
- . **Eylül Kuşatması**, TÜRDAV Yay., Ankara, 2001.
- . **Hasat**, Berikan Yay., Ankara, 2004.
- . **İstesem**, Ayyıldız Matbaası, Ankara, 1969.
- . **Kırk Yıldan Şiirler**, Akçağ Yay., (2. Baskı), Ankara, 2014.
- . **Kimselere Anlatmadım**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 1988.
- . **Ötelerden**, Başbakanlık Basımevi, Ankara, 1986.
- . **Saatler ve Çehreler**, Ocak Yay., Ankara, 1982.
- . **Sözümüz Var**, Ecdad Yay., Ankara, 1994.

2) Romanları:

- . **Aşka Verilmiş Muhtıra**, Akçağ Yay., (3. Baskı), Ankara, 2009.
- . **Dönüş Acıları**, Akçağ Yay., (4. Baskı), Ankara, 2009.
- . **Karınca Düşü**, Akçağ Yay., Ankara, 2016.
- . **Oğuz Dede**, Berikan Yay., Ankara, 2004.
- . **Özlem Yokuşları**, MEB Yay., İstanbul, 1989.
- . **Sarkaç**, Türdav Yay., İstanbul, 2000.
- . **Yaralı Dağlar**, Akçağ Yay., (3. Baskı), Ankara, 2009.

3) Tiyatroları:

- . **Eski Çarıklar-Enver Paşa ve Büyük Ümitler-Aile Bağları**, Akçağ Yay., Ankara, 2009.
- . **Son Köylü-Kulübe-Sağlık Olsun**, Akçağ Yay., Ankara, 2009.

4) Öyküleri:

- . **Beş Hikaye Bir Destan**, Akçağ Yay., Ankara, 2017.

5) Senaryo:

- . **Hücumdadır Mezar Taşları: Alparslan ve Malazgirt**, Akçağ Yay., Ankara, 2009.

6) Hatıratları:

- . **Bir Semaverlik Muhabbet**, Akçağ Yay., (2. Baskı), Ankara, 2013.
- . **Siyasetname ya da Bir Seçim Hikayesi**, Bilgi-tek Yay., Ankara, 1996, s. 47,

7) Deneme:

- . **Gece Yarısı Yazıları**, Akçağ Yay., Ankara, 2015, s. 73.

8) Süreli Yayınlardaki Yazıları:

- . “Ak Sevda”, **Emre**, Sayı 69, Ocak 1970, s. 9.
- . “Allı Kızın Türküsü”, **Hisar**, Sayı 77, Mayıs 1970, s. 17.
- . “Akşamla Gelen”, **Hisar**, Sayı 104, Ağustos 1972, s. 17.
- . “Alparslan Türkeş’e Selam”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 283, Mayıs 1997, s. 28.
- . “Babamın Ardından”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 271, Mayıs 1996, s. 40.
- . “Barışmadın Benimle”, **Hisar**, Sayı 101, Mayıs 1972, s. 14.
- . “Benim Devletim”, **Hisar**, Sayı 129 (204), Eylül 1974, s. 28.
- . “Bir Dünyaya Doğru”, **Hisar**, Sayı 172 (247), Nisan 1978, s. 6.
- . “Bölünmüş Rüyalarda”, **Hisar**, Sayı 188 (263), Ekim 1979, s. 21.
- . “Bu Yalnızlığım”, **Hisar**, Sayı: 58, Ekim 1968, s. 23.
- . “Buğulu Camlar Önünde”, **Hisar**, Sayı 72, Aralık 1969, s. 27.
- . “Bunalım Durağı”, **Hisar**, Sayı 75, Mart 1970, s. 25.
- . “Bunalım Raporu”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 138, Nisan 1985, s. 19.
- . “Çağdışı”, **Hisar**, Sayı 106, Ekim 1972, s. 22.
- . “Çağırır Uzaklar”, **Hisar**, Sayı 133 (208), Ocak 1975, s. 17.
- . “Çanakkale’nin Martıları”, **Bizim Külliye**, Sayı 64, Haziran-Temmuz-Ağustos 2015, s. 73.
- . “Çay Esintileri”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 360, Ekim 2003, s. 13.
- . “Çöpçüler Ateş Yakmış”, **Hisar**, Sayı 191 (266), Ocak 1980, s. 16.
- . “Dağların Daveti”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 307, Mayıs 1999, s. 41
- . “Daha Kimselere Anlatmadım”, **Hisar**, Sayı 122 (197), Şubat 1974, s. 5.
- . “Dalgınlıkta Açan Güller”, **Hisar**, Sayı 118 (193), Ekim 1973, s. 19.

- . “Damarlarımdaki Şarkı”, **Hisar**, Sayı: 68, Ağustos 1969, s. 15.
- . “Deprem 99”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 313, Kasım 1999, s. 18.
- . “Dil Akademisi Anketi”, (Haz. İsa Kocakaplan), **Türk Edebiyatı**, Sayı 108, Ekim 1982, s. 57.
- . “Duyuşlar Mevsiminde”, **Hisar**, Sayı 96, Aralık 1971, s. 19.
- . “Dörtlük”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 83, Eylül 1980, s. 13.
- . “Duyuyor musun”, **Emre**, Sayı 54, Ekim 1968, s. 10.
- . “Edebiyat Aynası Önünde Biri”, **Hisar**, Sayı: 74, Şubat 1970, s. 34.
- . “Efsanenin Doğuşu ve Kimliklerin Yolunu Açmak”, **Türk Yurdu**, Cilt 23, Sayı 186, Şubat 2003, s. 18-9.
- . “Eylül Kapıda”, **Bizim Külliye**, Sayı 70, Aralık-Ocak-Şubat 2016-17, s. 6.
- . “Eylül Sularında”, **Hisar**, Sayı 81, Eylül 1970, s. 10.
- . “Fal”, **Hisar**, Sayı 115 (190), Temmuz 1973, s. 9.
- . “Gazelimsi”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 372, Ekim 2004, s. 45.
- . 1971, “Gel Gör Bizi Yunus Emre”, **Hisar**, Sayı 90, s. 9.
- . “Gelinlik”, **Hisar**, Sayı: 57, Eylül 1968, s. 23.
- . “Gemide”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 150, Nisan 1986, s. 34.
- . “Gençlik ve Şiir”, **Millî Eğitim**, Sayı 71, Ocak-Şubat-Mart 1987, s. 40.
- . “Gişelerde Biletleri Bulamadım”, **Hisar**, Sayı 180 (255), Aralık 1978, s. 21.
- . “Göç”, **Hisar**, Sayı 135 (210), Mart 1975, s. 33.
- . “Gizli Bahar”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 540, Ekim 2018, s. 37.
- . “Gönül Köşesi”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 186, Nisan 1989, s. 40.
- . “Gönül”, **Boğaziçi**, Sayı 31, Ocak 1985, s. 5.
- . “Güfteler”, **Emre**, Sayı 56, Aralık 1968, s. 18.
- . “Her Yerde Akşam”, **Bizim Külliye**, Sayı 29, Eylül-Ekim-Kasım 2006, s. 12.
- . “Hicret Duyguları”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 94, Ağustos 1981, s. 4.
- . “Hilalsiz Kalır Hudutlar”, **Hisar**, Sayı 174 (249), Haziran 1978, s. 9.
- . “Hüznündedir”, **Boğaziçi**, Sayı 34, Nisan 1985, s. 9.
- . “İnanmam Geldiğine Baharın”, **Hisar**, Sayı 124 (199), Nisan 1974, s. 27.
- . “Kahkaha”, **Hisar**, Sayı: 66, Haziran 1969, s. 7.
- . “Kar Yağmalı Dünyamıza”, **Hisar**, Sayı 146 (221), Şubat 1976, s. 7.
- . “Karlar”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 304, Şubat 1999, s. 33.

- . “Karanlığın Derin Saatlerinde”, **Hisar**, Sayı 93, Eylül 1971, s. 10.
- . “Karıncalar ve Biz”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 540, Ekim 2018, s. 47.
- . “Kış Albümünden”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 364, Şubat 2004, s. 19.
- . “Kıyıda”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 311, Eylül 1999, s. 10.
- . “Kuşan Eski Sevdaları”, **Hisar**, Sayı 178 (253), Ekim 1978, s. 25.
- . “Mecnun’un Elçileri”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 355, Mayıs 2003, s. 43.
- . “Millet Manzarası”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 339, Ocak 2002, s. 15.
- . “Nice Sözümüz Var Daha”, **Hisar**, Sayı 190 (265), Aralık 1979, s. 21.
- . “Olmadı”, **Hisar**, Sayı 83, Kasım 1970, s. 21.
- . “Onun Yolunda”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 232, Şubat 1993, s. 13.
- . “Ömrün Kenarında”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 96, Ekim 1981, s. 13.
- . “Ötelerden”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 155, Eylül 1986, s. 39.
- . “Pazarlar Dağılmış Sen Gezmişsin”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 44, Haziran 1977, s. 7.
- . “Romana Günümüz Penceresinden Bir Bakış Denemesi”, **Türk Yurdu**, Sayı 153-154, Mayıs-Haziran 2000, s. 32.
- . “Sana Gelirsem İstanbul”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 25, Ocak 1974, s. 26.
- . “Sarıkamış Şehitlerine”, **Bizim Külliye**, Sayı 59, Mart-Nisan-Mayıs 2014, s. 56.
- . “Sessizce”, **Hisar**, Sayı 155 (230), Kasım 1976, s. 17.
- . “Solmasaydı”, **Hisar**, Sayı: 61, Ocak 1969, s. 24.
- . “Sürer Gider”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 124, Şubat 1984, s. 34.
- . “Şafak Nöbetçisi”, **Hisar**, Sayı 138 (213), Haziran 1975, s. 15.
- . “Şehir Mahşerinde Hesaplaşmalar”, **Bizim Külliye**, Sayı 32, Haziran-Temmuz-Ağustos 2007, s. 14.
- . “Şiir Yârımdır”, **Bizim Külliye**, Sayı 67, Mart-Nisan-Mayıs 2016, s. 6.
- . “Şimdi Ankara”, **Hisar**, Sayı 170 (245), Şubat 1978, s. 14.
- . “Taşra Şairleri”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 11, Kasım 1972, s. 23.
- . “Taşralı Kız”, **Hisar**, Sayı 110 (185), Şubat 1973, s. 19.
- . “Temmuz Dağlarına Yağmur Bekliyorum”, **Hisar**, Sayı 127 (202), Temmuz 1974, s. 7.
- . “Topkapı’dan”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 103, Mayıs 1982, s. 9.

- . “TRT ölllerinde Bir Vaha: Anadolu’da Eski Türk Başkentleri”, **Hisar**, Sayı 271 (196), Haziran 1980, s.7.
- . “Turnam”, **Hisar**, Sayı 177 (252), Eylül 1978, s. 21.
- . “Türk Dünyası Marşı”, **Bizim Külliye**, Sayı 87, Mart-Nisan-Mayıs 2021, s. 8.
- . “Türk Müzik Dünyası Etrafında”, **Yeni Türkiye**, Sayı 57, Mart-Nisan 2014, s. 147-8.
- . “Yabancılaşma ve Sol Edebiyat”, **Bizim Külliye**, Sayı 24, Haziran-Temmuz-Ağustos 2005, s. 12-4.
- . “Yaşamak Üstüne Bir Çeşitleme”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 282, Nisan 1997, s. 30.
- . “Yaşlı Sokak”, **Bizim Külliye**, Sayı 43, Mart-Nisan-Mayıs 2010, s. 49.
- . “Yeniden”, **Hisar**, Sayı 200 (275), Ekim 1980, s. 13.
- . “Yeniden”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 318, Nisan 2000, s. 16.
- . “Yetişin Ey Bulutlar”, **Bizim Külliye**, Sayı 55, Mart-Nisan-Mayıs 2013, s. 5.
- . “Yıldızları Dinlemek”, **Bizim Külliye**, Sayı 75, Mart-Nisan-Mayıs 2018, s. 10.
- . “Yıllar, Mesafeler ve Aşk”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 344, Haziran 2002, s. 20.
- . “Yılların Akışına”, **Hisar**, Sayı 125 (200), Mayıs 1974, s. 17.
- . “Yolcu Gönüm”, **Hisar**, Sayı 108, Aralık 1972, s. 13.
- . “Yolumuz Aşka Doğru”, **Hisar**, Sayı 131 (206), Kasım 1974, s. 24.
- . “Zaman Çıkmazı”, **Hisar**, Sayı 163 (238), Temmuz 1977, s. 21.
- . “Zaman Şiiri”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 234, Nisan 1993, s. 19.
- . “Süleyman Nazif’in Torunları”, **Türkiye Gazetesi**, 13 Mart 1978, s. 2.

B) YARARLANILAN DİĞER KAYNAKLAR

- ADORNO, Theodor W., **Edebiyat Yazıları**, (Çev. Sabir Yücesoy, Orhan Koçak), Metis Yay., İstanbul, 2018.
- AKAY, Hasan, **Şiire Yeniden Bakmak (Bir Yapıçözümleme Girişimi)**, Akademik Kitaplar, İstanbul, 2009.
- AKBALIK, Esra, Halk Hikâyelerinde Bir İmaj Olarak Bağ ve Bahçenin Kadın ve Bedeni ile İlişkisi, **Millî Folklor**, Sayı 101, Bahar 2014, s. 118.
- AKDİK, Hazel Melek, **“Modern Türk Edebiyatında Tabiat Algısı: Servet-i Fünun Dönemi (1896-1901)”**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İzmir, 2018.

- ALPARSLAN, Gonca Gökarp, “**Türk Şiirinde Doğa Algısına Dair Betimleyici Bir Bakış**”, Kültür Ötesi Bir Gezin, (Der. Mustafa Pultar), Tetragon Yay., 2014.
- ANDREWS, Walter G., **Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı**, (Çev. Tansel Güney), İletişim Yay., (10. Baskı), İstanbul, 2018.
- ARGIN, Şükrü, **Taşraya Bakmak**, (Der. Tanıl Bora), İletişim Yay., İstanbul, 2005.
- AKSAN, Doğan, **Şiir Dili ve Türk Şiiri Dili: Dilbilim Açısından Bakış**, Bilgi Yayınevi, (2. Baskı), Ankara, 2016.
- AKTAŞ, Şerif, **Edebiyatta Üslup ve Problemleri**, Akçağ Yay., Ankara, 1986.
- . **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yay., Ankara, 1991.
- AKYÜZ, Kenan, **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2017.
- AYTAÇ, Gürsel, **Romancı Yönüyle Heinrich Böll**, DTCF Yay., Ankara, 1986.
- . **Thomas Mann’ın Der Zauberberg ve Lotte in Weimar Romanlarındaki Edebî Kişiliği**, DTCF Yay., Ankara, 1975.
- AYVAZOĞLU, Beşir, **Güller Kitabı**, Kapı Yay., (16. Baskı), İstanbul, 2020.
- BACHELARD, Gaston, **Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme**, (Çev. Olcay Kunal), YKY, İstanbul, 2006.
- BAKİLER, Yavuz Bülent, **Kılıçlar ve Kalemler**, Yakın Plan Yay., (4. Baskı), İstanbul, 2020.
- . **Şiirimizde Ana**, Kelebek Matbaacılık, İstanbul, 2004.
- . **Şiirimizde Ana**, Umut Matbaacılık, İstanbul, 2012.
- BATUR, Enis, “Aşk Üzerine Marazî Bir Deneme Daha”, **Cogito**, Sayı 4, Bahar 1995, s. 5-8.
- BAYRAM, Yavuz, “Klasik Türk Şiirinde Duyguların Dili: Çiçekler”, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Sayı 2/4, Fall 2007, s. 218.
- BELGE, Murat, **Sanat ve Edebiyat Yazıları**, İletişim Yay., İstanbul, 2009.
- . “12 Mart Romanlarına Genel Bir Bakış”, **Birikim**, Sayı 12, Şubat 1976, s. 8.
- BENETON, Philippe, **Muhafazakârlık**, (Çev. Cüneyt Akalın), İletişim Yay., İstanbul, 1991.
- BERGER, John, **Görme Biçimleri**, (Çev. Yurdanur Salman), Metis Yay., (6. Baskı), İstanbul, 1995.

- BERGSON, Henri, **Yaratıcı Tekâmül**, (Çev. M. Şekip Tunç), Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1986.
- BERK, İlhan, **Logos**, Yapı Kredi Yay., (5. Baskı), İstanbul, 2019.
- . **Poetika**, YKY, (6. Baskı), İstanbul, 2016.
- BERKES, Niyazi, **Türk Düşününde Batı Sorunu**, YKY, (2. Baskı), İstanbul, 2016.
- [BEYATLI], Yahya Kemal, **Çocukluğum, Gençliğim Siyasi ve Edebî Hatıralarım**, İstanbul Fetih Cemiyeti, (8. Baskı), İstanbul, 2017.
- . **Edebiyata Dâir**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., (11. Baskı), İstanbul, 2017.
- BEZİRCİ, Asım, **İkinci Yeni Olayı**, Gözlem Yay., (2. Baskı), İstanbul, Ocak 1987.
- BORA, Tanıl, **Cereyanlar: Türkiye'de Siyasi İdeolojiler**, İletişim Yay., (2. Baskı), İstanbul, 2017.
- . **Taşraya Bakmak**, (Der. Tanıl BORA), İletişim Yay., İstanbul, 2005.
- BORATAV, Pertev Naili, **Folklor ve Edebiyat II**, Bilgesu Yay., Ankara, 2017.
- BUDAN, Cem Yılmaz, **“Türk Romanında Şehirleşme Olgusu”**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Edirne, 2014.
- BURTON, Robert, **Melankolinin Anatomisi**, (Çev. Merve Tokmakoglu), Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2016.
- CAHOONE, Lawrence E., **Modernliğin Çıkmazı**, (Çev. Ahmet Demirhan, Erol Çatalbaş), İstanbul, 2001.
- CAN, Sabri Özcan, **Âşık Hicrani**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1987.
- CENGİZ, Metin, **İmge Nedir**, Şiirden Yay., (3. Baskı), İstanbul, Kasım 2018.
- CHATMAN, Seymour, **Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı**, (Çev. Özgür Yaren), De Ki Basım Yayım, Ankara, 2009.
- ÇINARLI, Mehmet, “Sahte Sultanlar”, **Hisar**, Sayı 3, Mart 1964, s. 3.
- . **Sanatçı Dostlarım**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1979.
- . “Toplumcu” Edebiyatın Topluma Faydası”, **Hisar**, Sayı 25, Ocak 1966, s. 5.
- . “Yeniden Çıkarken”, **Hisar**, Sayı 1, Ocak 1964, s. 3.
- DEMİREL, Şener, **“Mazmundan İmgeye Bir Yolculuk”**, Atatürk Üniversitesi Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 2, Sayı 2, 2007, s. 146.
- EAGLETON, Terry, **Şiir Nasıl Okunur**, (Çev. Kaya Genç), Ayrıntı Yay., İstanbul, 2015.

- ELÇİN, Şükrü, **Türk Edebiyatında Tabiat**, AKDITYK Yay., Ankara, 1993.
- ELİADE, Mircea, **Dinler Tarihine Giriş**, (Çev. Lale Arslan), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003.
- EMİROĞLU, Öztürk, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Hisar Topluluğu**, Akçağ Yay., (2. Baskı), Ankara, 2007.
- ERGİN, Muharrem, **Türk Dil Bilgisi**, Bayrak Basım/Yayım/Tanıtım, İstanbul, 2004.
- ERHAT, Azra, **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, (23. Baskı), İstanbul, 2015.
- FORSTER, Edward Morgan, **Roman Sanatı**, (Çev. Ünal Aytür), Adam Yay., İstanbul, 1985.
- FRANKL, Viktor E., **İnsanın Anlam Arayışı**, (Çev. Selçuk Budak), Okyanus Yay., (3. Baskı), İstanbul, 2009.
- FREUD, Sigmund, **Yas ve Melankoli**, (Çev. Aslı Emirsoy), Telos Yayınevi, İstanbul, 2014.
- FROMM, Erich, **İtaatsizlik Üzerine**, (Çev. Nurdan Soydan), Say Yay., (4. Baskı), İstanbul, 2017.
- . **Sevme Sanatı**, (Çev. Yurdanur Salman), Payel Yay., (10. Baskı), İstanbul, 1995.
- GASSET, Jose Ortega y, **Sevgi Üstüne**, (Çev. Yurdanur Sağlam), (9. Baskı), Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2017.
- GEÇER, İlhan, “Çağ Sürgünü, **Hisar**, Sayı 161 (236), Mayıs 1977, s. 20-1.
- . “Yeni Yayınlar: İsteseler”, **Hisar**, Sayı 71, Kasım 1969, s. 26.
- GÖKÇEK, Fazıl, “Serbest Müstezat/Serbest Şiir”, **Yeni Türk Edebiyatı**, Sayı 19, Nisan 2019, s. 33-40.
- GÖLPINARLI, Abdülbaki, **Divan Edebiyatı Beyanındadır**, Marmara Kitabevi, İstanbul, 1945.
- GÖNÜLAL, Yasemin Özcan, “Dil-Toplum İlişkisi Açısından Türkiye’de 1940 Sonrası Dil Tartışmaları Üzerine Bir Değerlendirme”, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Volume 6/1, Winter 2011, s. 1155-66.
- GÜRBİLEK, Nurdan, **Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi**, Metis Yay., (3. Baskı), İstanbul, 2001.
- . **Yer Değiştiren Gölge**, Metis Yay., İstanbul, 1995.
- . **Kötü Çocuk Türk**, Metis Yay., (4. Baskı), İstanbul, 2012.

- HAYBER, Abdülkadir, “Kitaplar: Çağ Sürgünü, Yahya Akengin”, **Töre**, Sayı 72, Mayıs 1977, s. 40-2.
- HİLAV, Selahattin, **Edebiyat Yazıları**, YKY, (2. Baskı), İstanbul, 1995.
- “Hisar’dan Biyografiler”, **Hisar**, Ocak 1971, Sayı 85, s. 17.
- İLHAN, Attila, **Hangi Edebiyat**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., (4. Baskı), İstanbul, 2015.
- İNCE, Özdemir, **Şiir ve Gerçeklik**, İmge Kitabevi, (4. Baskı), Ankara, 2011.
- . **Tabula Rasa**, İmge Kitabevi, (3. Baskı), Ankara, 2011.
- JAHN, Manfred, **Anlatımbilim Anlatı Teorisi El Kitabı**, (Çev. Bahar Dervişcemaloğlu), Dergâh Yay., İstanbul, 2015.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Türk Şiiri Modernizm Şiir**, Kapı Yay., (3. Baskı), İstanbul, 2015.
- KAPLAN, Mehmet, **Tevfik Fikret: Devir-Şahsiyet-Eser**, Dergâh Yay., (21. Baskı), İstanbul, 2017.
- . **Edebiyatımızın İçinden**, Dergâh Yay., İstanbul, 1978.
- . **Şiir Tahlilleri I Tanzimat’tan Cumhuriyete**, Dergâh Yay., (16. Baskı), İstanbul, 1998.
- . **Şiir Tahlilleri II Cumhuriyet Devri Türk Şiiri**, Dergâh Yay., (26. Baskı), İstanbul, 2017.
- KARAER, Mustafa Necati, “Yeni Yayınlar: Şiir Tahlilleri”, **Hisar**, Sayı: 24, Aralık 1965, s. 2.
- KARAKOÇ, Sezai, **Edebiyat Yazıları I**, Diriliş Yay., (2. Baskı), İstanbul, 1988.
- KOLCU, Ali İhsan, **Modern Türk Şiiri I Şiir Tahlilleri: Modern Türk Şiirinin Tematik Panoraması**, Salkımsöğüt Yay., Konya, 2007.
- . **Öykü Sanatı**, Salkımsöğüt Yay., Ankara, 2005.
- . **Türkçe’de Batı Şiiri**, Salkımsöğüt Yay., (2. Baskı), Erzurum, 2008.
- . **Cumhuriyet Edebiyatı I: Şiir**, Salkımsöğüt Yay., (2. Baskı), Erzurum, 2009.
- . **Cumhuriyet Edebiyatı II: Hikaye ve Roman**, Salkımsöğüt Yay., (2. Baskı), Erzurum, 2009.
- MOLLAER, Fırat, Klasik Muhafazakârlıktan Tekno-Muhafazakârlığa: Tanım Sorunları, Temeller ve Değişmeler, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Ağustos, Eylül-Ekim 2011, s. 69.

- MORAN, Berna, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III: Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya**, (Haz. N. Aksoy, O. Berk), İletişim Yay., (2. Baskı), İstanbul, 1994.
- NAMLI, Taner, “Röportaj: Yahya Akengin ile”, **Bizim Külliye**, Sayı 23, Mart-Nisan-Mayıs 2005, s. 51-3.
- NARLI, Mehmet, **Roman Ne Anlatır: Cumhuriyet Dönemi 1920-2000**, Akçağ Yay., (2. Baskı), Ankara, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich, **Tarih Üzerine**, (Çev. Nejat Bozkurt), Say Yay., (6. Baskı), İstanbul, 2000.
- ORHANOĞLU, Hayrettin, “1950 Sonrası Türk Şiirinde Tabiat ve Dünya Algıları”, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Volume 5/3, Summer 2010, Trabzon, s. 1750.
- OKTAY, Ahmet, **Metropol ve İmgelem**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2002.
- ORTAYLI, İlber, **Avrupa ve Biz**, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul, (16. Baskı), İstanbul, 2019.
- ORUÇ, Osman, “Yahya Akengin Şiirine Tematik Bir Yolculuk”, Bayburt Araştırmaları: Tarih-Kültür-Dil-Edebiyat, (Ed. T. Kabak, F. Güzel), Akademisyen Kitabevi, Ankara, 2020.
- OZANSOY, Munis Faik, “Yeni Şiir”, **Hisar**, Sayı 45, Ocak 1954, s. 3.
- ÖZBAY, Hüseyin, “Yahya Akengin'in Görüşleri: Şiirde Kolay Bir Tavrı Benimseyemedim”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 120, Ekim 1983, s. 47.
- ÖZBEK, Meral, **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İletişim Yay., İstanbul, 1991.
- ÖZDENÖREN, Rasim, **Ruhun Malzemeleri**, İz Yay., (2. Baskı), İstanbul, 1997.
- . **Yazı, İmge ve Gerçeklik**, İz Yay., İstanbul, 2018.
- ÖZÜNLÜ, Ünsal, **Edebiyatta Dil Kullanımları**, Multilingual Yay., İstanbul, 2001.
- ROUSSEAU, Jean Jacques, **İlimler ve Sanatlar Hakkında Nutuk I**, (Çev. Sabahattin Eyüboğlu), Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1989.
- POSPELOV, Gennadiy, **Edebiyat Bilimi**, (Çev. Yılmaz Onay), Evrensel Basım Yayın, (3. Baskı), İstanbul, 2014.

- SARITAŞ, M., KAPLAN S., “Yahya Akengin: Şair Feveran Eden İnsandır”, **Boğaziçi**, Sayı 35, Mayıs 1985, s. 15-19.
- SARLO, Beatriz, **Geçmiş Zaman: Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma**, (Çevirenler: Peral Bayaz Charum, Deniz Ekinci), Metis Yay., İstanbul, 2012.
- SAYAR, Kemal, **Hüzün Hastalığı**, Timaş Yay., (4. Baskı), İstanbul, 2012.
- SEVER, Sedat, **Çocuk ve Edebiyat**, Tudem Yayınevi, (9. Baskı), İzmir, 2017.
- SCHOPENHAUER, Arthur, **Aşka ve Kadımlara Dair: Aşkın Metafiziği**, (Çev. Ahmet Aydoğan), Say Yay., (10. Baskı), İstanbul, 2018.
- SİMMELE, Georg, **Bireysellik ve Kültür**, (Çev. Tuncay Birkan), Metis Yay., İstanbul, 2009.
- . **Modern Kültürde Çatışma**, (Çev. T. Bora-N. Kalaycı-E. Gen), İletişim Yay., (4. Baskı), İstanbul, 2006.
- STANZEL, Franz K., **Roman Biçimleri**, (Çev. Fatih Tepebaşılı), Çizgi Kitabevi, Konya, 1997.
- STENDHAL, **Aşk Üzerine**, (Çev. M. Mukadder Yakuboğlu), Mor Yay., Ankara, 1998.
- STEVIĆ, Philip, **Roman Teorisi**, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., (4. Baskı), Ankara, 2017.
- SUBAŞI, Necdet, “Kültürel Mirasın Çeşitliliği ve Seçicilik Sorunu”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Sayı 25, Kasım-Aralık-Ocak 2003-2004, s. 135.
- SÜREYA, Cemal, **Şapkam Dolu Çiçekle: Toplu Yazılar I**, (Haz. Selahattin Özpallabıyıklar), YKY, (7. Baskı), İstanbul, 2017.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, (Haz. Abdullah Uçman), YKY, (2. Baskı), İstanbul, 2007.
- . **Beş Şehir**, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1969.
- . **Edebiyat Üzerine Makaleler**, (Haz. Zeynep Kerman), Dergâh Yay., (2. Baskı), İstanbul, 1977.
- . **Yaşadığım Gibi**, (Haz. Birol Emil), Dergâh Yay., (3. Baskı), İstanbul, 2000.
- TEBER, Serol, **Melankoli: Normal Bir Anomali**, Say Yay., (4. Baskı), İstanbul, 2009.
- . **Tevfik Fikret’in Melankolik Dünyası: Aşyan’daki Kâhin**, Okyanus Yay., İstanbul, 2002.
- TEKİN, Mehmet, **Roman Sanatı Romanın Unsurları I**, Ötüken Yay., İstanbul, 2018.

- THOMSON, George, **İnsanın Özü**, (Çev. Celal Üster), Payel Yayınevi, (5. Baskı), İstanbul, 1998.
- TOZLU, Necdet, “**Ağlar Baba Divanı**”, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale, 2002.
- ULUDAĞ, Hilal, “**Yahya Akengin’in Tiyatroları ve Tiyatroculuğu**”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2020.
- UYAR, Tomris, “Aşk ve Sevda Üzerine Çeşitlemeler”, **Cogito**, Sayı 4, Bahar 1995, s. 71.
- UYAR, Turgut, **Korkulu Ustalık**, (Haz. Alaattin Karaca), Yapı Kredi Yay., (5. Baskı), İstanbul, 2018.
- UYTUN, Mehmet Göktürk, **Resimli Malazgirt Şiirleri Antolojisi**, Ayyıldız Matbaası, Ankara, 1971.
- YALÇIN, Nevzat, “Dönüş Acıları Romanının Düşündürdükleri”, **Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi**, Aralık 1985, C: L, S: 408, s. 423-426.
- YARDIM, Mehmet Nuri, “Yahya Akengin’le Konuşma: Divan Edebiyatı Yeni Meş’aleler Tutuşturacaktır”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 359, Eylül 2003, s. 28-34.
- YILMAZTÜRK, M. Fahri, **Bayburt’un Manevi Bekçileri**, Bayburt Eğitim Kültür ve Hizmet Vakfı Yay., İstanbul, 2009.

C) SÜRELİ YAYINLAR BİBLİYOGRAFYASI

1) Yahya Akengin’in Süreli Yayınlarda Yer Alan Şiirleri

Akpınar

AKENGİN, Y., “Bir Destan”, **Akpınar**, Sayı 72, Kasım-Aralık 2017, s. 19-23.

Bay

AKENGİN, Y., “Türkçe’nin Süvarisi”, **Bay Kültür Sanat**, Sayı 118, 2005, s. 19.

———. “Bugün Olmasa da Yarın”, **Bay Kültür Sanat**, Sayı 118, 2005, s. 21.

Bizim Külliye

- AKENGİN, Y., “Yolcu Gönüm”, **Bizim Külliye**, Sayı 11, Ekim-Kasım-Aralık 2001, s. 34.
- . “Birileri Var”, **Bizim Külliye**, Sayı 13, Nisan-Mayıs-Haziran 2002, s. 61.
- . “Her Yerde Akşam”, **Bizim Külliye**, Sayı 29, Eylül-Ekim-Kasım 2006, s. 12.
- . “Aziz Şehir”, **Bizim Külliye**, Sayı 35, Mart-Nisan-Mayıs 2008, s. 9.
- . “Zakkum”, **Bizim Külliye**, Sayı 41, Eylül-Ekim-Kasım 2009, s. 51.
- . “Yaşlı Sokak”, **Bizim Külliye**, Sayı 43, Mart-Nisan-Mayıs 2010, s. 49.
- . “Karanlığın Derin Saatlerinde”, **Bizim Külliye**, Sayı 47, Mart-Nisan-Mayıs 2011, s. 8.
- . “Yetişin Ey Bulutlar”, **Bizim Külliye**, Sayı 55, Mart-Nisan-Mayıs 2013, s. 5.
- . “Sarıkamış Şehitlerine”, **Bizim Külliye**, Sayı 59, Mart-Nisan-Mayıs 2014, s. 56.
- . “Çanakkale’nin Martıları”, **Bizim Külliye**, Sayı 64, Haziran-Temmuz-Ağustos 2015, s. 73.
- . “Şiir Yârimdir”, **Bizim Külliye**, Sayı 67, Mart-Nisan-Mayıs 2016, s. 6.
- . “Eylül Kapıda”, **Bizim Külliye**, Sayı 70, Aralık-Ocak-Şubat 2016-17, s. 6.
- . “Yıldızları Dinlemek”, **Bizim Külliye**, Sayı 75, Mart-Nisan-Mayıs 2018, s. 10.
- . “Türk Dünyası Marşı”, **Bizim Külliye**, Sayı 87, Mart-Nisan-Mayıs 2021, s. 8.

Boğaziçi

- AKENGİN, Y., “Gönül”, **Boğaziçi**, Sayı 31, Ocak 1985, s. 5.
- . “Hüznündedir”, **Boğaziçi**, Sayı 34, Nisan 1985, s. 9.
- . “Temmuz Dağlarına Yağmur Bekliyorum”, **Boğaziçi**, Sayı 44, Şubat 1986, s. 27.
- . “Hanende Feza”, **Boğaziçi**, Sayı 46, Nisan 1986, s. 5.

Doğuş Edebiyat

- AKENGİN, Y., “Yerli Yerinde”, **Doğuş Edebiyat**, Sayı 26, Mayıs 1982, s. 17.
- . “Yollarda”, **Doğuş Edebiyat**, Sayı 31, Ekim 1982, s. 15.

Emre

- AKENGİN, Y., “Duyuyor musun”, **Emre**, Sayı 54, Ekim 1968, s. 10.

- . “Güfteler”, **Emre**, Sayı 56, Aralık 1968, s. 18.
- . “Ak Sevdâ”, **Emre**, Sayı 69, Ocak 1970, s. 9.

Filiz

AKENGİN, Y., “Çilem”, **Filiz**, Cilt 4, Sayı 11, Nisan 1971, s. 14.

Hisar

- AKENGİN, Y., “Gelinlik”, **Hisar**, Sayı: 57, Eylül 1968, s. 23.
- . “Bu Yalnızlığım”, **Hisar**, Sayı: 58, Ekim 1968, s. 23.
- . “Solmasaydı”, **Hisar**, Sayı: 61, Ocak 1969, s. 24.
- . “Kahkaha”, **Hisar**, Sayı: 66, Haziran 1969, s. 7.
- . “Damarlarımdaki Şarkı”, **Hisar**, Sayı: 68, Ağustos 1969, s. 15.
- . “Buğulu Camlar Önünde”, **Hisar**, Sayı 72, Aralık 1969, s. 27.
- . “Yılbaşı Gecesi”, **Hisar**, Sayı 73, Ocak 1970, s. 1.
- . “Bunalım Durağı”, **Hisar**, Sayı 75, Mart 1970, s. 25.
- . “Allı Kızın Türküsü”, **Hisar**, Sayı 77, Mayıs 1970, s. 17.
- . “Eylül Sularında”, **Hisar**, Sayı 81, Eylül 1970, s. 10.
- . “Olmadı”, **Hisar**, Sayı 83, Kasım 1970, s. 21.
- . “Düşten Sonra”, **Hisar**, Sayı 85, Ocak 1971, s. 19.
- . “Gel Gör Bizi Yunus Emre”, **Hisar**, Sayı 90, Haziran 1971, s. 9.
- . “Karanlığın Derin Saatlerinde”, **Hisar**, Sayı 93, Eylül 1971, s. 10.
- . “Duyuşlar Mevsiminde”, **Hisar**, Sayı 96, Aralık 1971, s. 19.
- . “Barışmadın Benimle”, **Hisar**, Sayı 101, Mayıs 1972, s. 14.
- . “Akşamla Gelen”, **Hisar**, Sayı 104, Ağustos 1972, s. 17.
- . “Çağdışı”, **Hisar**, Sayı 106, Ekim 1972, s. 22.
- . “Yolcu Gönlüm”, **Hisar**, Sayı 108, Aralık 1972, s. 13.
- . “Taşralı Kız”, **Hisar**, Sayı 110 (185), Şubat 1973, s. 19.
- . “Erenler Tutmuş Elimizden”, **Hisar**, Sayı 113 (188), Mayıs 1973, s. 27.
- . “Fal”, **Hisar**, Sayı 115 (190), Temmuz 1973, s. 9.
- . “Dalgınlıkta Açan Güller”, **Hisar**, Sayı 118 (193), Ekim 1973, s. 19.
- . “Mevsimlerden Uzakta”, **Hisar**, Sayı 120 (195), Aralık 1973, s. 25.
- . “Daha Kimselere Anlatmadım”, **Hisar**, Sayı 122 (197), Şubat 1974, s. 5.

- . “İnanmam Geldiğine Baharın”, **Hisar**, Sayı 124 (199), Nisan 1974, s. 27.
- . “Yılların Akışına”, **Hisar**, Sayı 125 (200), Mayıs 1974, s. 17.
- . “Temmuz Dağlarına Yağmur Bekliyorum”, **Hisar**, Sayı 127 (202), Temmuz 1974, s. 7.
- . “Benim Devletim”, **Hisar**, Sayı 129 (204), Eylül 1974, s. 28.
- . “Yolumuz Aşka Doğru”, **Hisar**, Sayı 131 (206), Kasım 1974, s. 24.
- . “Çağırır Uzaklar”, **Hisar**, Sayı 133 (208), Ocak 1975, s. 17.
- . “Göç”, **Hisar**, Sayı 135 (210), Mart 1975, s. 33.
- . “Şafak Nöbetçisi”, **Hisar**, Sayı 138 (213), Haziran 1975, s. 15.
- . “Tekmil”, **Hisar**, Sayı 143 (218), Kasım 1975, s. 17.
- . “Kar Yağmalılı Dünyamıza”, **Hisar**, Sayı 146 (221), Şubat 1976, s. 7.
- . “Annem”, **Hisar**, Sayı 148 (223), Nisan 1976, s. 23.
- . “Oyun”, **Hisar**, Sayı 150 (225), Haziran 1976, s. 17.
- . “Sarı Çiçek”, **Hisar**, Sayı 153 (228), Eylül 1976, s. 20.
- . “Sessizce”, **Hisar**, Sayı 155 (230), Kasım 1976, s. 17.
- . “Gidiyor”, **Hisar**, Sayı 157 (232), Ocak 1977, s. 24.
- . “Umutsuz Selam”, **Hisar**, Sayı 157 (232), Ocak 1977, s. 24.
- . “Sorar Benden”, **Hisar**, Sayı 157 (232), Ocak 1977, s. 24.
- . “Zaman Çıkmazı”, **Hisar**, Sayı 163 (238), Temmuz 1977, s. 21.
- . “Güz Ağzından”, **Hisar**, Sayı 167 (242), Kasım 1977, s. 16.
- . “Ve Birgün”, **Hisar**, Sayı 168 (243), Aralık 1977, s. 19.
- . “Şimdi Ankara”, **Hisar**, Sayı 170 (245), Şubat 1978, s. 14.
- . “Bir Dünyaya Doğru”, **Hisar**, Sayı 172 (247), Nisan 1978, s. 6.
- . “Hilalsiz Kalır Hudutlar”⁶⁶⁵, **Hisar**, Sayı 174 (249), Haziran 1978, s. 9.
- . “Turnam”, **Hisar**, Sayı 177 (252), Eylül 1978, s. 21.
- . “Kuşan Eski Sevdaları”, **Hisar**, Sayı 178 (253), Ekim 1978, s. 25.
- . “Gişelerde Biletleri Bulamadım”, **Hisar**, Sayı 180 (255), Aralık 1978, s. 21.
- . “Çoruh Nehrine Şiir”, **Hisar**, Sayı 181 (256), Ocak-Şubat 1979, s. 8.
- . “Alinyazısına Şiir Demeye”, **Hisar**, Sayı 183 (258), Nisan 1979, s. 17.
- . “Bölünmüş Rüyalara”, **Hisar**, Sayı 188 (263), Ekim 1979, s. 21.
- . “Nice Sözümüz Var Daha”, **Hisar**, Sayı 190 (265), Aralık 1979, s. 21.

⁶⁶⁵ Akengin, 1982’de yayımladığı “Saatler ve Çehreler” kitabına bu şiiri *Hilalsiz Kalmasın Hudutlar* başlığı ile alır.

- . “Çöpçüler Ateş Yakmış”, **Hisar**, Sayı 191 (266), Ocak 1980, s. 16.
- . “İsimsiz Hasretler”, **Hisar**, Sayı 193 (268), Mart 1980, s. 12.
- . “Bir Gül Bir Çiçek”, **Hisar**, Sayı 198 (273), Ağustos 1980, s. 15.
- . “Yeniden”, **Hisar**, Sayı 200 (275), Ekim 1980, s. 13.
- . “Bıraksalar”, **Hisar**, Sayı 202 (277), Aralık 1980, s. 15.

Kemalist Atılım

AKENGİN, Y., “Annem”, **Kemalist Atılım**, Sayı 31, Şubat 1986, s. 7.

Millî Kültür

- AKENGİN, Y., “Türküsüz Sevdalar Kimin Aklında”, **Millî Kültür**, Cilt 2, Sayı 9, Şubat 1981, s. 45.
- . “Erzurum”, **Millî Kültür**, Sayı 70, Mart 1990, s. 31.
 - . “Allı Kızın Türküsü”, **Millî Kültür**, Sayı 54, Eylül 1986, s. 4.
 - . “O Mısralar”, **Millî Kültür**, Sayı 55, Aralık 1986, s. 33.
 - . “Gecede”, **Millî Kültür**, Cilt 3, Sayı 5, Ekim 1981, s. 27.
 - . “Söyler”, **Millî Kültür**, Cilt 3, Sayı 9, Şubat 1982, s. 11.

Töre

AKENGİN, Y., “Uzaklardan”, **Töre**, Sayı 136, Eylül 1982, s. 42.

Türk Edebiyatı

- AKENGİN, Y., “Taşra Şairleri”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 11, Kasım 1972, s. 23.
- . “Mevlana Denizine Çağrı”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 15, Mart 1973, s. 15.
 - . “Sana Gelirsem İstanbul”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 25, Ocak 1974, s. 26.
 - . “Pazarlar Dağılmış Sen Gezmişsin”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 44, Haziran 1977, s. 7.
 - . “Derinlik Çizgileri”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 77, Mart 1980, s. 18-19.
 - . “Dörtlük”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 83, Eylül 1980, s. 13.
 - . “Hicret Duyguları”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 94, Ağustos 1981, s. 4.
 - . “Ömrün Kenarında”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 96, Ekim 1981, s. 13.
 - . “Topkapı’dan”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 103, Mayıs 1982, s. 9.

- . “Kuşlarla”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 107, Eylül 1982, s. 27.
- . “Bir Akşamdı”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 110, Aralık 1982, s. 46.
- . “Sabadan”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 115, Mayıs 1983, s. 31.
- . “Türkçe’nin Süvarisi”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 117, Temmuz 1983, s. 95.
- . “Sürer Gider”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 124, Şubat 1984, s. 34.
- . “Bunalım Raporu”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 138, Nisan 1985, s. 19.
- . “Gemide”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 150, Nisan 1986, s. 34.
- . “Ötelerden”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 155, Eylül 1986, s. 39.
- . “Gönül Köşesi”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 186, Nisan 1989, s. 40.
- . “Annem”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 202, Ağustos 1990, s. 71.
- . “Diriliş”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 222, Nisan 1992, s. 7.
- . “Onun Yolunda”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 232, Şubat 1993, s. 13.
- . “Zaman Şiiri”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 234, Nisan 1993, s. 19.
- . “İkibin’e Doğru”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 252, Ekim 1994, s. 28.
- . “Sevdalı Selam”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 259, Mayıs 1995, s. 13.
- . “Babamın Ardından”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 271, Mayıs 1996, s. 40.
- . “Yaşamak Üstüne Bir Çeşitleme”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 282, Nisan 1997, s. 30.
- . “Alparslan Türkeş’e Selam”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 283, Mayıs 1997, s. 28.
- . “Gül Dalı”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 283, Mayıs 1997, s. 30.
- . “Hayat Su”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 293, Mart 1998, s. 18.
- . “Gel Git”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 296, Haziran 1998, s. 19.
- . “Bir Günlük”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 303, Ocak 1999, s. 18.
- . “Karlar”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 304, Şubat 1999, s. 33.
- . “Birileri Var”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 305, Mart 1999, s. 15.
- . “Yolcu”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 306, Nisan 1999, s. 12.
- . “Dağların Daveti”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 307, Mayıs 1999, s. 41.
- . “Kıyıda”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 311, Eylül 1999, s. 10.
- . “Deprem 99”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 313, Kasım 1999, s. 18.
- . “Yeniden”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 318, Nisan 2000, s. 16.
- . “Millet Manzarası”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 339, Ocak 2002, s. 15.
- . “Dağlara”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 343, Mayıs 2002, s. 46.

- . “Yıllar, Mesafeler ve Aşk”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 344, Haziran 2002, s. 20.
- . “Mecnun’un Elçileri”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 355, Mayıs 2003, s. 43.
- . “Ufuklar”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 359, Eylül 2003, s. 39.
- . “Çay Esintileri”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 360, Ekim 2003, s. 13.
- . “Zaman”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 362, Aralık 2003, s. 15.
- . “Arzuhal”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 363, Ocak 2004, s. 43.
- . “Kış Albümünden”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 364, Şubat 2004, s. 19.
- . “Gazelimsi”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 372, Ekim 2004, s. 45.
- . “Sarıkamış Şehitlerine”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 540, Ekim 2018, s. 27.
- . “Gizli Bahar”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 540, Ekim 2018, s. 37.
- . “Karıncalar ve Biz”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 540, Ekim 2018, s. 47.

Uçan Türk

AKENGİN, Y., “Türk Pilotunun Sesi”, **Uçan Türk**, Cilt 10, Sayı 119, Şubat 1964, s. 5.

2) Yahya Akengin’in Süreli Yayınlarında Yer Alan Yazıları

Akpınar

AKENGİN, Y., “Tarık Buğra’ya Dair”, **Akpınar**, Sayı 69, Mayıs-Haziran 2017, s. 5-6.

Bay

- AKENGİN, Y., “Romana Günümüz Penceresinden Bir Bakış Denemesi”, **Bay Kültür Sanat**, Sayı 118, 2005, s. 13-4.
- . “Necip Fazıl’ı Anlamak”, **Bay Kültür Sanat**, Sayı 118, 2005, s. 17-9.
- . “Nasıl Bir Çocuk Edebiyatı”, **Bay Kültür Sanat**, Sayı 118, 2005, s. 20-1.
- . “Sinema Günleri 85’in Ardından”, **Bay Kültür Sanat**, Sayı 118, 2005, s. 22-4.
- . “Arif Nihat Asya’dan Çizgiler”, **Bay Kültür Sanat**, Sayı 118, 2005, s. 29.

Bizim Külliye

AKENGİN, Y., “Bir Antoloji Çarpıklığına Alet Olmak”, **Bizim Külliye**, Sayı 12, Ocak-Şubat-Mart 2002, s. 48-9.

- . “Yabancılaşma ve Sol Edebiyat”, **Bizim Külliye**, Sayı 24, Haziran-Temmuz-Ağustos 2005, s. 12-4.
- . “Mankurt”, **Bizim Külliye**, Sayı 27, Mart-Nisan-Mayıs 2006, s. 39-40.
- . “Şiir İncelemesi”, **Bizim Külliye**, Sayı 28, Haziran-Temmuz-Ağustos 2006, s. 59.
- . “Dil Kervanı”, **Bizim Külliye**, Sayı 30, Aralık-Ocak-Şubat 2006-7, s. 18-20.
- . “Şiir Bir Tutkudur”, **Bizim Külliye**, Sayı 31, Mart-Nisan-Mayıs 2007, s. 12-3.
- . “Şehir Mahşerinde Hesaplaşmalar”, **Bizim Külliye**, Sayı 32, Haziran-Temmuz-Ağustos 2007, s. 14-5.
- . “Hem Hümanist Hem Milliyetçi”, **Bizim Külliye**, Sayı 34, Aralık-Ocak-Şubat 2007-08, s. 20-1.
- . “Biraz Burukluk Biraz Tebessüm”, **Bizim Külliye**, Sayı 36, Haziran-Temmuz-Ağustos 2008, s. 32-4.
- . “Hem Şeytan Taşlamaya Hem de İbadete Vakit Bulan Yazar”, **Bizim Külliye**, Sayı 37, Eylül-Ekim-Kasım 2008, s. 25-7.
- . “Türler ve Zevkler”, **Bizim Külliye**, Sayı 38, Aralık-Ocak-Şubat 2008-09, s. 13-4.
- . “Tarih Edebiyatla Soluk Alır”, **Bizim Külliye**, Sayı 39, Mart-Nisan-Mayıs 2009, s. 18.
- . “Bahtiyar Vahabzade’nin Acılı Fakat Hoş Sedası”, **Bizim Külliye**, Sayı 40, Haziran-Temmuz-Ağustos 2009, s. 76-7.
- . “Mekânda Ruh”, **Bizim Külliye**, Sayı 43, Mart-Nisan-Mayıs 2010, s. 47-8.
- . “Felsefe, İnsan ve Edebiyat Üzerine Bir Deneme”, **Bizim Külliye**, Sayı 46, Aralık-Ocak-Şubat 2010-11, s. 27-8.
- . “Gece Yarısı Yazıları”, **Bizim Külliye**, Sayı 47, Mart-Nisan-Mayıs 2011, s. 6-7.
- . “Ne İçindedir Edebiyat Siyasetin Ne de Büsbütün Dışında”, **Bizim Külliye**, Sayı 48, Haziran-Temmuz-Ağustos 2011, s. 66-7.
- . “Gelişmiş Yerli Olmak”, **Bizim Külliye**, Sayı 49, Eylül-Ekim-Kasım 2011, s. 18-9.
- . “Edebiyat Biraz da Mistisizmdir”, **Bizim Külliye**, Sayı 50, Aralık-Ocak-Şubat 2011-12, s. 31-2.

- . “Bir Söylencedir Edebiyat”, **Bizim Külliye**, Sayı 51, Mart-Nisan-Mayıs 2012, s. 53-4.
- . “Yörük Değirmenler Gibi”, **Bizim Külliye**, Sayı 52, Haziran-Temmuz-Ağustos 2012, s. 67-8.
- . “Edebiyat-Estetik-Ölüm”, **Bizim Külliye**, Sayı 54, Aralık-Ocak-Şubat 2012-13, s. 62-3.
- . “Gelenekle Yenilik Arasında”, **Bizim Külliye**, Sayı 58, Aralık-Ocak-Şubat 2013-14, s. 27-8.
- . “Duygulandırmak Düşündürmektir”, **Bizim Külliye**, Sayı 59, Mart-Nisan-Mayıs 2014, s. 57-8.
- . “Edebiyatla Tarihin Akıbalığı”, **Bizim Külliye**, Sayı 60, Haziran-Temmuz-Ağustos 2014, s. 31-2.
- . “İki Yazar İki Kitap”, **Bizim Külliye**, Sayı 60, Haziran-Temmuz-Ağustos 2014, s. 95-6.
- . “Yollar ve İzler”, **Bizim Külliye**, Sayı 61, Eylül-Ekim-Kasım 2014, s. 32-3.
- . “Şiirin Yelpazeleri”, **Bizim Külliye**, Sayı 65, Eylül-Ekim-Kasım 2015, s. 30-1.
- . “Şairler Anneler ve Estetik”, **Bizim Külliye**, Sayı 66, Aralık-Ocak-Şubat 2015-16, s. 60-1.
- . “Güvercinleri de Vurdular”, **Bizim Külliye**, Sayı 68, Haziran-Temmuz-Ağustos 2016, s. 9.
- . “Ressamın Gün Batımı”, **Bizim Külliye**, Sayı 71, Mart-Nisan-Mayıs 2017, s. 31-3. [öykü]
- . “Mavi Mezar”, **Bizim Külliye**, Sayı 72, Haziran-Temmuz-Ağustos 2017, s. 11-3. [öykü]
- . “Selami’nin Aynaları”, **Bizim Külliye**, Sayı 73, Eylül-Ekim-Kasım 2017, s. 16-8. [öykü]
- . “Hünkâr Nine”, **Bizim Külliye**, Sayı 74, Aralık-Ocak-Şubat 2017-18, s. 31-4. [öykü]
- . “Medeniyet, Kültür ve Edebiyata Dair Birkaç Not”, **Bizim Külliye**, Sayı 76, Haziran-Temmuz-Ağustos 2018, s. 30-1.
- . “Azerbaycan’da Bir Şölen Yaşadık”, **Bizim Külliye**, Sayı 77, Eylül-Ekim-Kasım 2018, s. 96-7.

- . “Sinema Deyince Aklıma Gelenlerden”, **Bizim Külliye**, Sayı 78, Aralık-Ocak-Şubat 2018-19, s. 26-7.
- . “Yazarlık ve Ödüller”, **Bizim Külliye**, Sayı 79, Mart-Nisan-Mayıs 2019, s. 22-3.
- . “Yahya Akengin’den Mehmet Çınarlı’ya”, **Bizim Külliye**, Sayı 83, Mart-Nisan-Mayıs 2020, s. 52-3.
- . “Edebiyat ve Mimarlık”, **Bizim Külliye**, Sayı 84, Haziran-Temmuz-Ağustos 2020, s. 36-7.
- . “Korona Günlükleri”, **Bizim Külliye**, Sayı 85, Eylül-Ekim-Kasım 2020, s. 54-61. [öykü]
- . “Hikâye’nin Hikâyesi”, **Bizim Külliye**, Sayı 86, Aralık-Ocak-Şubat 2020-21, s. 26-7.
- . “Kalplerdeki İzlerden Bilinmek”, **Bizim Külliye**, Sayı 88, Haziran-Temmuz-Ağustos 2021, s. 50-1.

Boğaziçi

- AKENGİN, Y., “Her Şeyden Önce Musiki”, **Boğaziçi**, Sayı 30, Aralık 1984, s. 21.
- . “Struga Dedikleri -I- Hicretin Bakıyyesi Hicranlı Duygular”, **Boğaziçi**, Sayı 41, Kasım 1985, s. 19-20.
- . “Struga Dedikleri -II- Irmak mı Yoksa Üstünde Yüzen Kuğular mı Daha Nazlı?”, **Boğaziçi**, Sayı 42, Aralık 1985, s. 39-40.
- . “Struga Dedikleri -III- Zincire Vurulmuş Minber Önünde Altın Çelenk Ödülü”, **Boğaziçi**, Sayı 43, Ocak 1986, s. 28-9.
- . “Struga Dedikleri -IV- Bir Büyülü Söz: Ottomon”, **Boğaziçi**, Sayı 44, Şubat 1986, s. 26-7.
- . “Struga Dedikleri -V- Türk Kahvesinde Ana Beni Eversene”, **Boğaziçi**, Sayı 45, Mart 1986, s. 34-5.
- . “Üç Kitap ve T. S. Eliot’den Düşünceler”, **Boğaziçi**, Sayı 47, Mayıs 1986, s. 30-1.
- . “Yazar Kuruluşları Meselesine Aralanan Bir Pencereden”, **Boğaziçi**, Sayı 49, Temmuz-Ağustos 1986, s. 14-5.

Doğuş Edebiyat

AKENGİN, Y., “Uzun Vuran Gölge”, **Doğuş Edebiyat**, Sayı 17, Haziran 1983.

———. “Yeni Yayınlar”, **Doğuş Edebiyat**, Sayı 33, Aralık 1982, s. 36-7.

———. “Yeni Yayınlar”, **Doğuş Edebiyat**, Sayı 17-18. Ağustos-Eylül 1983, s. 38-9.

Hisar Yeni Yayınlar Köşesindeki Yazıları

AKENGİN, Y., “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 113 (188), Mayıs 1973, s. 33-34.

———. “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 114 (189), Haziran 1973, s. 26-27.

———. “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 115 (190), Temmuz 1973, s. 27-28.

———. “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 116 (191), Ağustos 1973, s. 28.

———. “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 117 (192), Eylül 1973, s. 28-29.

———. “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 118 (193), Ekim 1973, s. 24-25.

———. “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 119 (194), Kasım 1973, s. 27-28.

———. “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 121 (196), Ocak 1974, s. 26-27.

———. “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 122 (197), Şubat 1974, s. 32-33.

———. “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 124 (199), Nisan 1974, s. 30-31.

———. “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 125 (200), Mayıs 1974, s. 30-31.

———. “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 126 (201), Haziran 1974, s. 29-30.

———. “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 127 (202), Temmuz 1974, s. 28-29.

———. “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 128 (203), Ağustos 1974, s. 33-34.

———. “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 129 (204), Eylül 1974, s. 34.

———. “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 130 (205), Ekim 1974, s. 31-32.

———. “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 131 (206), Kasım 1974, s. 35-36.

———. “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 132 (207), Aralık 1974, s. 27-28.

———. “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 133 (208), Ocak 1975, s. 34-35.

———. “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 134 (209), Şubat 1975, s. 35-36.

———. “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 135 (210), Mart 1975, s. 48-49-50.

———. “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 136 (211), Nisan 1975, s. 32-33-34.

———. “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 137 (212), Mayıs 1975, s. 31-32.

———. “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 139 (214), Temmuz 1975, s. 32-33-34.

———. “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 140 (215), Ağustos 1975, s. 33-34.

———. “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 144 (219), Aralık 1975, s. 26-27.

- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 145 (220), Ocak 1976, s. 28-29.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 146 (221), Şubat 1976, s. 33-34.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 147 (222), Mart 1976, s. 31-32-33.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 148 (223), Nisan 1976, s. 34-35-36.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 149 (224), Mayıs 1976, s. 32-33-34-35.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 150 (225), Haziran 1976, s. 27-28.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 151 (226), Temmuz 1976, s. 27-28-29.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 152 (227), Ağustos 1976, s. 33-34.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 153 (228), Eylül 1976, s. 29-30-31.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 155 (230), Kasım 1976, s. 33-34.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 156 (231), Aralık 1976, s. 26.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 157 (232), Ocak 1977, s. 30.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 158 (233), Şubat 1977, s. 22-3.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 159 (234), Mart 1977, s. 24-5.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 161 (236), Mayıs 1977, s. 23-4-5.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 162 (237), Haziran 1977, s. 34-5.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 163 (238), Temmuz 1977, s. 28-9.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 165 (240), Eylül 1977, s. 25.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 166 (241), Ekim 1977, s. 28-9.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 167 (242), Kasım 1977, s. 27.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 168 (243), Aralık 1977, s. 23-4.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 170 (245), Şubat 1978, s. 32-33-34.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 171 (246), Mart 1978, s. 30-31.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 172 (247), Nisan 1978, s. 25.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 173 (248), Mayıs 1978, s. 35.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 175 (250), Temmuz 1978, s. 34-35-36.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 177 (252), Eylül 1978, s. 27-28.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 178 (253), Ekim 1978, s. 2, 36.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 179 (254), Kasım 1978, s. 19.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 181 (256), Ocak-Şubat 1979, s. 31-32.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 182 (257), Mart 1979, s. 24-25.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 183 (258), Nisan 1979, s. 30.

- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 186 (261), Temmuz 1979, s. 29-30.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 188 (263), Ekim 1979, s. 19.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 190 (265), Aralık 1979, s. 34.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 191 (266), Ocak 1980, s. 27.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 192 (267), Şubat 1980, s. 26.
- . “Yeni Yayınlar”, **Hisar**, Sayı 196 (271), Haziran 1980, s. 29-30.

Hisar’da Yeni Yayınlar Köşesi Dışındaki Yazıları

- AKENGİN, Y., “Edebiyat Aynası Önünde Biri”, **Hisar**, Sayı 74, Şubat 1970, s. 34.
- . “Sinemada Bir Olay: Memleketim”, **Hisar**, Sayı 144 (219), Aralık 1975, s. 20-21.
- . “Şiir Üzerine”, **Hisar**, Sayı 194 (269), Nisan 1980, s. 16-17.
- . “TRT Çöllerinde Bir Vaha: Anadolu’da Eski Türk Başkentleri”, **Hisar**, Sayı 196 (271), Haziran 1980, s. 7.
- . “Hışır’ın Hanı”, **Hisar**, Sayı 197 (272), Temmuz 1980, s. 17-18.

Kemalist Atılım

- AKENGİN, Y., “Tarih ve Gençlik”, **Kemalist Atılım**, Sayı 30, Ocak 1986, s. 7-8.

Millî Eğitim

- AKENGİN, Y., “Gençlik ve Şiir”, **Millî Eğitim**, Sayı 71, Ocak-Şubat-Mart 1987, s. 39-41.
- . “Türk Tiyatrosu ve Tiyatro Yazarlığı”, **Millî Eğitim**, Sayı 98-99-100, Haziran-Temmuz-Ağustos 1990, s. 44-5.

Millî Kültür

- AKENGİN, Y., “Kral Lear ve Bütün Oğullarım”, **Millî Kültür**, Cilt 2, Sayı 10, Mart 1981, s. 47-8.
- . “A. Turan Oflazoğlu ile Bir Sohbet”, **Millî Kültür**, Cilt 2, Sayı 11, Nisan 1981, s. 30-1.
- . “Ahmet Muhip Dıranas’ın Şiirinde Tabiat”, **Millî Kültür**, Sayı 73, Haziran 1990, s. 28-9.

- . “Dördüncü Murat’ın Düşündürdükleri”, **Millî Kültür**, Cilt 3, Sayı 1, Haziran 1981, s. 55.
- . “Dil Çıkmazı”, **Millî Kültür**, Cilt 3, Sayı 2, Temmuz 1981, s. 56.
- . “Erzurum Kongresi”, **Millî Kültür**, Cilt 3, Sayı 3, Ağustos 1981, s. 18-19.
- . “Kültür Bakanlığı Yayınlarından”, **Millî Kültür**, Cilt 3, Sayı 3, Ağustos 1981, s. 55-6.
- . “Kitaplar Arasında”, **Millî Kültür**, Cilt 3, Sayı 4, Eylül 1981, s. 57-60.
- . “Kitaplar Arasında: Yazarlar, Gazeteler ve Tarih”, **Millî Kültür**, Cilt 3, Sayı 6, Kasım 1981, s. 51-2.
- . “Tiyatro: İntihar”, **Millî Kültür**, Cilt 3, Sayı 7, Aralık 1981, s. 55.

Sanat Çevresi

- AKENGİN, Y., “Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel’le Kalkınmanın Kültürel Boyutu”, **Sanat Çevresi**, Sayı 178, Ağustos 1993, s. 30-1.

Tercüman

- AKENGİN, Y., “Arif Nihat Asya’yı Anarken”, **Tercüman**, 5 Ocak 1976, s. 2.
- . “Hangi Kültür Düşmanlığı”, **Tercüman**, 31 Ocak 1976, s. 2,7.
- . “Süleyman Nazif’in Torunları”, **Tercüman**, 13 Mart 1978, s. 2.

Töre

- AKENGİN, Y., “Bir Milyon İğne”, **Töre**, Sayı 139, Aralık 1982, s. 13.
- . “Çiçekler Büyür” Hakkında”, **Töre**, Sayı 139, Aralık 1982, s. 89.

Türk Edebiyatı

- AKENGİN, Y., “Çağları İçinde Türk Destanları”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 90, Nisan 1981, s. 38.
- . “Nasıl Bir Çocuk Edebiyatı”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 111, Ocak 1983, s. 24.
- . “Yahya Kemal’de Gurbet, Aşk ve Hasret”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 134, Aralık 1984, s. 52-4.
- . “Sinema Günleri 85’in Ardından”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 140, Haziran 1985, s. 59-60.

- . “Gül Tepesinde Gül Baba”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 288, Ekim 1997, s. 29-30.
- . “Notaların Kanadında Harput”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 314, Aralık 1999, s. 36.
- . “Bir Film Bir Oyun ve Bir Yazar”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 317, Mart 2000, s. 28-9.
- . “Türkiye’de Demokratik Hukuk Devleti Sancıları ve Avrupa Birliği”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 323, Eylül 2000, s. 18-9.
- . “Tarihte Bir Feryad: Haray”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 325, Kasım 2000, s. 46-7.
- . “Memleket Kürsüsünde Kabaklı Hoca”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 329-330, Mart-Nisan 2001, s. 140.
- . “Üsküp’ten Yeni İzlenimlerle”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 351, Ocak 2003, s. 24-5.
- . “Mısra Kervanlarının Biri Hüzünlü Diğeri Neşeli İki Yolcusu”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 365, Mart 2004, s. 46-7.
- . “Arif Nihat Asya’dan Çizgiler”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 370-371, Ağustos-Eylül 2004, s. 39.
- . Ali Naili Erdem’in Penceresinden Siyaset Manzaraları”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 373, Kasım 2004, s. 68-9.
- . “Şiirin Sesi”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 220, Şubat 1992, s. 44.
- . “Hoş Sada Bırakanlar”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 312, Ekim 1999, s. 39-41.

Türk Yurdu

- AKENGİN, Y., “Dilimiz Sılamızdır”, **Türk Yurdu**, Cilt 21, Sayı 162-163, Şubat-Mart 2001, s. 34-35.
- . “Romana Günümüz Penceresinden Bir Bakış Denemesi”, **Türk Yurdu**, Cilt 20, Sayı 153-154, Mayıs-Haziran 2000, s. 31-2.
- . “Efsanenin Doğuşu ve Kimliklerin Yolunu Açmak”, **Türk Yurdu**, Cilt 23, Sayı 186, Şubat 2003, s. 18-9.
- . “Kerkük’te Türkmen Kurultayı”, **Türk Yurdu**, Cilt 23, Sayı 195, Kasım 2003, s. 17-20.
- . “Cengiz Aytmatov, Türk Dünyası ve Mankurtlaşma”, **Türk Yurdu**, Cilt 28, Sayı 253, Eylül 2008, s. 47-8.
- . “Temeli Kültür Olan Cumhuriyet’in İdealleri ve Şairleri”, **Türk Yurdu**, Cilt 31, Sayı 285, Mayıs 2011, s. 89-91.

———. “Milliyetçilik ve Türk Milletinin Varolma Mücadelesi”, **Türk Yurdu**, Cilt 32, Sayı 295, Mart 2012, s. 587-8.

Yeni Türkiye

AKENGİN, Y., “Türk Dünyası ve Edebiyat”, **Yeni Türkiye**, Sayı 53-54, Temmuz-Ağustos 2013, s. 857-60.

———. “Türk Dünyasında Ortak Dil Meselesi”, **Yeni Türkiye**, Sayı 55, Kasım-Aralık 2013, s. 588-90.

———. “Türk Müzik Dünyası Etrafında”, **Yeni Türkiye**, Sayı 57, Mart-Nisan 2014, s. 147-8.

Yüce Erek

AKENGİN, Y., “Dilimiz Sılamız”, **Yüce Erek**, Sayı 22, Şubat 2001, s. 5-6.

3) Süreli Yayınlarıdaki Röportajları

“Bir Anket”, **Millî Kültür**, Cilt 2, Sayı 9, Şubat 1981, s. 34-8.

KOCAKAPLAN, İsa, “Dil Akademisi Anketi”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 108, Ekim 1982, s. 57-8.

AYGÜN, Ahmet, “Yahya Akengin’le Bir Konuşma”, **Doğuş Edebiyatı**, Sayı 11, Şubat 1983, s. 22-24.

ÖZBAY, Hüseyin, “Yahya Akengin’in Görüşleri: Şiirde Kolay Bir Tavrı Benimseyemedim”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 120, Ekim 1983, s. 46-7.

SARITAŞ, M., KAPLAN, S., “Yahya Akengin: Şair Feveran Eden İnsandır”, **Boğaziçi**, Sayı 35, Mayıs 1985, s. 14-19.

“Şiir Festivali ve Yahya Akengin”, **Kemalist Atılım**, Sayı 29, Aralık 1985, s. 7.

KAPTAN, Ethem, “Beyaz Sinema Etrafında”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 209, Mart 1991, s. 35.

M., Y., “Yahya Akengin ile Röportaj”, **Bizim Külliye**, Sayı 3, Ekim-Kasım-Aralık 1999, s. 13-7.

YARDIM, Mehmet Nuri, “Yahya Akengin’le Konuşma: Divan Edebiyatı Yeni Meş’aleler Tutuşturacaktır”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 359, Eylül 2003, s. 28-34.

- NAMLI, Taner, “Röportaj: Yahya Akengin ile”, **Bizim Külliye**, Sayı 23, Mart-Nisan-Mayıs 2005, s. 51-3.
- HASTAOĞLU, Betül, “Yahya Akengin ile Şiir Üzerine”, **Mavi**, Sayı: 20-21, Temmuz 2010, s. 30-3.
- CEBECİ, Tuğba, “Usta Türk Şair ve Yazarı Yahya Akengin’le Bir Söyleşi”. **Ortanca**, Sayı 27, 2010, s. 7-10.
- YILDIRIM, Hıdır, **Akif İnan ile Sohbet**, Eğitim-Bir Sen Yay., Ankara, 2016, s. 51-64.
- AVŞAR, İmdat, “Ben Hep Solumla Kavgalı Oldum Ama Darbeleri de Daha Çok Sağımdan Aldım”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 540, Ekim 2018, s. 28-33.

4) Süreli Yayınlarda Yahya Akengin Hakkında Yazılanlar

Bay

- BAYMAK, Osman, “9. Uluslararası Balkanlar Türk Kültürü 2004 Hizmet Ödülü Şair-Yazar Yahya Akengin’e Verildi”, **Bay Kültür Sanat**, Sayı 118, 2005, s. 3-5.
- TURAL, Prof. Dr. Sadık, “Yeni Millî Edebiyat Akımı Şairlerinden Yahya Akengin”, **Bay Kültür Sanat**, Sayı 118, 2005, s. 7-12.

Hisar

- GEÇER, İlhan, “Yeni Yayınlar: İstesen”, **Hisar**, Sayı 71, Kasım 1969, s. 26.
- “Hisar’dan Biyografiler: Yahya Akengin”, **Hisar**, Sayı 85, Ocak 1971, s. 17.
- MARDİN, Yusuf, “Akşamla Gelen’le Aklıma Gelenler”, **Hisar**, Sayı 116 (191), Ağustos 1973, s. 26.
- HALMAN, Talat Sait, “Migration”,⁶⁶⁶ **Hisar**, Sayı 139 (210), Temmuz 1975, s. 24.
- GEÇER, İlhan, “Çağ Sürgünü”, **Hisar**, Sayı 161 (236), Mayıs 1977, s. 20-1.
- GÖÇGÜN, Önder, “Yahya Akengin’in Şiiri”, **Hisar**, Sayı 169 (244), Ocak 1978, s. 17-18-19.
- YALÇIN, Alemdar, “Hisar Şairlerinin Otuz Yılı”, **Hisar**, Sayı 195 (270), Mayıs 1980, s. 14-19.

⁶⁶⁶ Akengin’in *Göç* şiirinin Talat Sait Halman tarafından yapılan İngilizce çevirisidir. Hisar’ın ilgili sayısında şiirin orijinal dildeki metnine de yer verilmiştir.

Türk Edebiyatı

- BOZLAK, Mustafa, “Kitaplar”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 83, Eylül 1980, s. 46-8.
- TÜRKSOY, Necmettin, “Hisar’ın Künyesi”, **Türk Edebiyatı**, Ekim 1983, Sayı 120, s. 38.
- GEÇER, İlhan, “Dönüş Acıları”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 124, Şubat 1984, s. 74.
- AKTAŞ, Şeref, “Yahya Akengin’in Yaralı Dağlar’ı”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 177, Temmuz 1988, s. 71-2.
- ÖZTÜRK, Hasan, “Yahya Akengin’in Romanları”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 224, Haziran 1990, s. 28-31.
- ÖZDEMİR, Ahmet, “Geniş Zamanların, Çoğulların Şairi Yahya Akengin”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 359, Eylül 2003, s. 35-6.
- AKDAĞ, Mehmet Zeki, “Şair Doğan Dostum Akengin’e”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 359, Eylül 2003, s. 31.⁶⁶⁷
- ELİBOL, Sadettin, “Tezli Roman ve Yahya Akengin’in Sarkaç’ı”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 359, Eylül 2003, s. 37.
- DÖNMEZ, İlknur, Yahya Akengin’in Eserleri ve Dünyasına Bir Yolculuk”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 359, Eylül 2003, s. 38-40.
- KORKMAZ, Ramazan, “Bir Yürek İnsanı; Yahya Akengin”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 540, Ekim 2018, s. 24-7.
- KOCAKAPLAN, İsa, “Beş Hikâye Bir Destan”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 540, Ekim 2018, s. 34-9.
- ANAR, “Bayburtlu Yahya Bey”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 540, Ekim 2018, s. 40-1.
- YARDIM, Mehmet Nuri, “Ankara’nın İstanbul’a Bakan Dost Yüzü”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 540, Ekim 2018, s. 42-5.
- KOZLU, Zeynep Gözde, “Soylu Hüzünler Peşinde Bir Romancı: Yahya Akengin”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 540, Ekim 2018, s. 46-8.

Boğaziçi

- POYRAZ, Cengiz, “Dönüş Acıları İçin”, **Boğaziçi**, Sayı 30, Aralık 1984, s. 40-1.

⁶⁶⁷ Mehmet Zeki Akdağ’ın Yahya Akengin’le ilgili şiiridir.

“Ötelerden”, **Boğaziçi**, Sayı 54, Ocak 1987, s. 42.⁶⁶⁸

Bizim Külliye

ARAZ, Rıfat, “Yahya Akengin’in ‘Birileri Var’ Şiirinde Ödenen ve Beklenen Altın Nesiller Terminal Köşesinde Uyur Sabaha Dersi Var”, **Bizim Külliye**, Sayı 13, Nisan-Mayıs-Haziran 2002, s. 61-8.

ERDİ, İslam Beytullah, “Aşka Verilmiş Muhtıra”, **Bizim Külliye**, Sayı 28, Haziran-Temmuz-Ağustos 2006, s. 44-6.

YUSUF, Namık, “Kitapvitrin”, **Bizim Külliye**, Sayı 43, Mart-Nisan-Mayıs 2010, s. 93-94.⁶⁶⁹

KAZAZOĞLU, Ömer, “Gel Gitme Gençliğim Ömür Bildiğim”, **Bizim Külliye**, Sayı 45, Eylül-Ekim-Kasım 2010, s. 72-3.

SATOĞLU, Abdullah, “Hisar Dergisi ve Hisarcılara Dair”, **Bizim Külliye**, Sayı 65, Eylül-Ekim-Kasım 2015, s. 109-111.

SATOĞLU, Abdullah, “Edebiyat ve Siyasetin Pervasız İsmi: Yahya Akengin”, **Bizim Külliye**, Sayı 73, Eylül-Ekim-Kasım 2017, s. 92-4.

ORUÇ, Osman, “Yahya Akengin’in Tiyatrolarında Yabancılaşma Olgusu”, **Bizim Külliye**, Sayı 78, Aralık-Ocak-Şubat 2018-19, s. 97-102.

Kümbet

AKAR, Hasan, “Türk Dünyası Aşığı Bir Kültür Adamı Yahya Akengin”, **Kümbet**, Sayı 29, Temmuz-Ağustos-Eylül 2013, s. 11-7.

Töre

HAYBER, Abdülkadir, “Kitaplar: Çağ Sürgünü, Yahya Akengin”, **Töre**, Sayı 72, Mayıs 1977, s. 40-2.

KAYIHAN, Hasan, “Akengin ve İnsana Saygı”, **Töre**, Sayı 76, Eylül 1977, s. 30-1.

Doğuş Edebiyat

GEÇER, İlhan, “Saatler ve Çehreler”, **Doğuş Edebiyat**, Sayı 11, Şubat 1983, s. 20-21.

⁶⁶⁸ Akengin’in “Ötelerden” şiir kitabıyla ilgili bir tanıtım yazısıdır.

⁶⁶⁹ Akengin’in eserleriyle ilgili bir tanıtım yazısıdır.

- “Yahya Akengin İçin Ne Dediler?”, **Doğuş Edebiyat**, Sayı 11, Şubat 1983, s. 24-26.
- YALÇIN, Alemdar, “Yahya Akengin’in Şiirinde Hayal Unsurları”, **Doğuş Edebiyat**, S. 38. Mayıs 1983, s. 14-6.

Diğer Süreli Yayınlar Yahya Akengin Hakkında Yazılanlar

- SAKALLI, Fatih. “Sükûnet Aradığınız Fakat Kaçamadığınız Yer: Kulübe”, **Edebice**, Kış 2019, Sayı 17, s. 6- 8.
- SAKALLI, Fatih, “Yahya Akengin’in ‘Aile Bağları’ Adlı Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme”, **Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi**, 2016/1, s. 129-140.
- GÜRSOY, Adem, “Yahya Akengin’in Tiyatro Eserlerinde Yer Alan Halk Kültürü Unsurları”, **The Journal of Turkic Language and Literature Surveys (TULLIS)**, 2019, 4 (1), s. 1-24.
- EMİROĞLU, Öztürk, “Kaynağını Gelenekten Alan Hisarcılar”, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Volume 4/I-II, Winter 2009, s. 1309-1331.
- YİVLİ, Oktay, “Yahya Akengin’in Şiiri”, **Erdem**, Sayı 52, 2008, s. 277-284.
- YALÇIN, Nevzat, “Dönüş Acıları Romanının Düşündürdükleri”, **Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi**, Aralık 1985, C: L, S: 408, s. 423-426.
- ULUDAĞ, Hilal, Yahya Akengin’in ‘Kulübe’ ve ‘Son Köylü’ Oyunları Üzerine Mukayeseli Bir İnceleme, **Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi**, 2019 (2), s. 45-64.
- TEKE, Tuğba, “Yahya Akengin’in Şair Kimliği ve Poetikası”, **Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt:1, Sayı: 1, Haziran 2016, s. 113-128.

5) Yahya Akengin Hakkında Yazılmış Tezler

- HASTAOĞLU, Betül, “Yahya Akengin’in Hayatı, Şiirleri ve Sanatı Üzerine Bir Araştırma”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep, 2010.
- KOZLU, Zeynep Gözde, “Yahya Akengin’in Romanlarında Yapı ve Tema”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2017.

ULUDAĞ, Hilal, “**Yahya Akengin’in Tiyatroları ve Tiyatroculuğu**”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2020.

ÖZKÜÇÜK, Serpil Öztürk, “**Yahya Akengin’in Romanlarında Yapı ve İzlek**”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep, 2021.

6) Yahya Akengin’in Eserlerinin İlk Baskıları:

Şiirleri:

- . **İstesem**, Ayyıldız Matbaası, Ankara, 1969.
- . **Akşamla Gelen**, Hisar Yay., Ankara, 1973.
- . **Çağ Sürgünü**, Hisar Yay., Ankara, 1977.
- . **Saatler ve Çehreler**, Ocak Yay., Ankara, 1982.
- . **Ötelerden**, Başbakanlık Basımevi, Ankara, 1986.
- . **Kimselere Anlatmadım**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 1988.
- . **Sözümüz Var**, Ecdad Yayınevi, Ankara, 2004.
- . **Eylül Kuşatması**, Türedav Basım ve Yayımlar Ticaret ve Sanayi Anonim Şirketi, Ankara, 2001.
- . **Hasat**, Berikan Yayınevi, 2004.
- . **Kırk Yıldan Şiirler**, Akçağ Yay., Ankara, 2009.

Romanları:

- . **Özlem Yokuşları**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1981
- . **Dönüş Acıları**, Birlik Yay., Ankara, 1983
- . **Yaralı Dağlar**, Akçağ Yay., Ankara, 1987
- . **Oğuz Dede**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 1990
- . **Sarkaç**, Türedav Yay., İstanbul, 2000.
- . **Aşka Verilmiş Muhtıra**, Asil Yay., Ankara, 2004.
- . **Karınca Düşü**, Akçağ Yay., Ankara, 2016 .

Tiyatroları:

- . **Enver Paşa ve Büyük Ümitler**, Mesaj Yay., Ankara, 1985.

- . **Eski Çarıklar, Aile Bağları**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1987.
- . **Son Köylü, Kulübe, Sağlık Olsun**, Akçağ Yay., Ankara, 2009.

Radyo Oyunları: 1987-1992 yılları arasında kaleme alınan oyunların yazılış önceliğine göre sırlanışı:

- . **Ceylan Vurmak**
- . **Torosların Öbür Yüzü**
- . **Nene Hatun**
- . **Plevne Günleri**
- . **Şirket Koltuğu**

Hatıratları:

- . **Siyasetnâme ya da Bir Seçim Hikâyesi**, Bilgitek Yay., Ankara, 1996.
- . **Bir Semaverlik Muhabbet**, Bilgeoğuz Yay., İstanbul, 2010.

Senaryo:

- . **Hücumdadır Mezar Taşları**, Akçağ Yay., Ankara, 2009.

Deneme:

- . **Gece Yarısı Yazıları**, Akçağ Yay., Ankara, 2015.

Öyküleri:

- . **Beş Hikaye Bir Destan**, Akçağ Yay., Ankara, 2017. [Bu kitapta yer alan öyküler yazılış önceliğine göre şu şekildedir: Hünkâr Nine, Gün Batımında Ressam, Mavi Mezar, Selami'nin Aynaları, Altıncapı]
- . **“Korona Günlükleri”**, Bizim Külliye, Sayı 85, Eylül-Ekim-Kasım 2020, s. 54-61.
- . **Bestekâr** [2021 yılında yazılan öykü henüz yayımlanmamıştır.]

DİZİN

A

A. Nihat Asya · 34
 Abdullah Gül · 40, 41, 527
 Abdullah Satoğlu · 40, 42
 Abdullah Şanal · 33
 Abdülhak Hamit · 314
 Abdürrahim Karakoç · 33
 Adorno · 257
 Ağlar Baba · 7, 8, 9, 501
 Ahmet Edip Uysal · 24
 Ahmet Kabaklı · 34, 84
 Ahmet Necdet Sezer · 40
 Ahmet Oktay · 53, 215, 216, 335
 Ahmet Sonel · 38
 Aile Bağları · 59, 60, 62, 63, 105, 110, 114, 115, 118, 490, 520, 522
 Akşamla Gelen · 15, 22, 53, 78, 79, 80, 82, 89, 90, 91, 93, 94, 96, 98, 99, 100, 131, 192, 201, 212, 213, 216, 220, 226, 227, 234, 243, 246, 317, 319, 320, 328, 329, 335, 344, 490, 491, 503, 517, 521
 Alemdar Yalçın · 32
 Ali Canip Yöntem · 315
 Ali Haydar Öner · 41
 Ali İhsan Kolcu · III, 64, 94, 313, 427
 Ali Naili Erdem · 25, 515
 Alişan Efendi · 6, 7, 9, 12, 13
 Alparslan Türkeş · 99, 100, 102, 193, 194, 233, 491, 506
 Altınkapı · 70, 71, 72, 73, 74, 181, 183, 187, 522
 Andrews · 245
 Aşka Verilmiş Muhtıra · 15, 22, 39, 65, 66, 69, 123, 164, 176, 249, 253, 260, 267, 280, 281, 284, 286, 288, 300, 308, 352, 353, 358, 363, 366, 368, 369, 375, 376, 378, 383, 387, 395, 402,

407, 413, 416, 422, 427, 434, 443, 449, 458, 462, 469, 473, 478, 479, 480, 487, 490, 519, 521

Attila İlhan · 333
 Aziz Nesin · 37, 38

B

Bachelard · 330, 338
 Bahtiyar Vahapzade · 39
 Baudelaire · 207, 238
 Behçet Necatigil · 483
 Beneton · 219, 222
 Berkes · 219
 Bestekâr · 70, 71, 72, 73, 74, 186, 187, 188, 522
 Beş Hikâye Bir Destan · 70, 73, 113, 173, 175, 178, 180, 181, 235, 237, 518
 Bir Semaverlik Muhabbet · 11, 14, 15, 16, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 31, 32, 36, 37, 38, 40, 43, 44, 45, 48, 49, 50, 53, 110, 148, 154, 196, 200, 201, 204, 296, 302, 379, 491, 522
 Boğaziçi · 34, 35, 54, 57, 58, 63, 69, 70, 88, 103, 476, 477, 489, 492, 500, 502, 510, 516, 518, 519
 Boratav · 239
 Bozkurt Kuruç · 48

C

Cahoone · 231, 232
 Cem Duna · 28
 Cemal Süreya · 325, 331, 332
 Cemil Meriç · 34, 202
 Cenap Şhabettin · 240
 Cengiz Aytmatov · 39, 40, 200, 202, 515
 Cengiz Dağcı · 39, 200
 Ceylan Vurmak · 131, 522
 Coşkun Ertepinar · 22, 38

Ç

Çağ Sürgünü · 18, 22, 23, 53, 54, 80, 81, 82, 83, 84,
85, 89, 91, 96, 98, 100, 101, 217, 221, 228, 235,
317, 320, 347, 490, 497, 498, 517, 519, 521

D

D. Mehmet Doğan · 36
Dede Paşa · 8, 9
Demirtaş Ceyhun · 38
Dönüş Acıları · 65, 67, 68, 69, 91, 118, 119, 121,
123, 141, 142, 148, 154, 174, 197, 198, 249,
257, 263, 268, 271, 275, 278, 282, 286, 296,
349, 354, 360, 364, 366, 368, 372, 377, 381,
384, 389, 390, 399, 404, 410, 415, 418, 425,
429, 433, 438, 446, 453, 459, 471, 477, 479,
482, 483, 487, 490, 501, 518, 520, 521
Dursun Yıldırım · 38

E

Eagleton · 327, 330
Eliade · 246, 247
Emine Işımsu · 38, 65, 158
Emrah · 9, 83
Enis Batur · 205
Enver Paşa · 59, 60, 61, 62, 88, 105, 108, 109, 110,
113, 114, 136, 171, 293, 490, 521
Enver Paşa ve Büyük Ümitler · 59, 60, 61, 62, 105,
110, 113, 114, 490, 521
Ercüment Behzat · 315
Eski Çarıklar · 48, 59, 60, 61, 62, 105, 110, 113,
114, 490, 522
Eylül Kuşatması · 93, 94, 95, 96, 98, 103, 214, 218,
247, 317, 322, 337, 346, 435, 490, 521

F

Fakir Baykurt · 158
Faruk Nafiz Çamlıbel · 76, 207
Frankl · 230
Freud · 225, 364
Fromm · 77, 205, 216, 223

G

Gasset · 207, 208, 209
Gazi Osman Paşa · 62
Gece Yarısı Yazıları · 16, 39, 43, 45, 201, 204, 491,
508, 522
Georg Simmel · 82, 212, 223
Gökalp · 219, 240, 315, 495
Gölpınarlı · 219, 238, 325
Gültekin Samanoğlu · 47
Gün Batımında Ressam · 70, 71, 72, 73, 74, 175,
522

H

Hacı Ali Polat · 41
Halil Sıvgın · 26
hareket · 63, 72, 116, 138, 139, 157, 180, 218, 227,
237, 241, 262, 263, 265, 288, 289, 293, 294,
303, 306, 308, 325, 349, 351, 359, 364, 366,
375, 390, 396, 410, 424, 469, 474
Hasan Cemal Güzel · 26
Hasat · 96, 97, 230, 317, 322, 490, 521
Haşim · 17, 79, 84, 176, 240, 314, 315, 319, 332,
335, 341, 483
Haşmet Özsoy · 33
Hep O Şarkı · 15, 393
Hisar · I, IV, 15, 16, 18, 19, 20, 22, 24, 25, 28, 29,
30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 41, 43, 46, 47,
48, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 63, 75, 76, 77, 78, 79,
80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 101, 102, 131, 148,
197, 198, 199, 200, 206, 208, 209, 211, 212,

213, 220, 221, 228, 229, 234, 242, 247, 294, 316,
318, 319, 320, 321, 333, 334, 335, 339, 342,
476, 485, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 496,
497, 498, 499, 503, 504, 505, 511, 512, 513,
517, 518, 519, 521, 531
Hücumdadır Mezar Taşları · 189, 486, 491, 522
Hünkâr Nine · 70, 71, 72, 73, 74, 119, 173, 174,
175, 184, 187, 189, 509, 522

I

İlhan Geçer · 20, 29, 30, 31, 32, 76, 77, 80
İrşâdi · 9
İsmail Kılınçoğlu · 33
İsmail Parlâtır · 198, 538
İsmet Paşa · 19, 377, 401
İstesin · 31, 53, 75, 76, 77, 78, 89, 91, 98, 99, 100,
206, 207, 211, 212, 213, 218, 220, 226, 227,
233, 236, 240, 241, 282, 317, 319, 334, 338,
341, 343, 344, 485, 490, 497, 517, 521
İvo Andrić · 203

K

Karacaoğlan · 9, 83, 278, 384, 429, 431
Karıncı Düşü · 66, 69, 168, 256, 261, 286, 292,
294, 311, 353, 359, 375, 379, 383, 396, 402,
408, 413, 422, 427, 435, 444, 450, 458, 463,
464, 470, 474, 478, 479, 483, 486, 490, 521
Kemal Gökçe · 24, 26
Kenan Akyüz · 314
Kenan Evren · 25, 27, 167, 309
Kerim Aydın Erdem · 28
Kırk Yıldan Şiirler · 96, 98, 99, 104, 317, 348, 490,
521
Kimselere Anlatmadım · 81, 89, 90, 91, 96, 192,
233, 248, 317, 322, 326, 347, 490, 491, 503, 521
Kıralk Konak · 15, 254
Koca Bey · 6

Korona Günlükleri · 70, 71, 72, 74, 184, 186, 510,
522
Kulûbe · 59, 60, 61, 62, 63, 118, 119, 123, 124, 125,
126, 127, 133, 149, 153, 269, 272, 405, 406,
410, 420, 431, 446, 455, 481, 490, 520, 522
Kübra Altay · 33

L

Lutwark · 476, 478

M

M. Akif İnan · 23
Mavera · 23, 36
Mavi Mezar · 70, 71, 72, 73, 74, 119, 177, 178, 182,
184, 186, 509, 522
Mehmet Akif · II, 88, 105, 172, 220, 315, 435, 533
Mehmet Çınarlı · 20, 29, 32, 34, 46, 47, 51, 52, 316,
333, 334, 510
Mehmet Emin Yurdakul · 314
Mehmet Kaplan · 34, 43, 46, 76, 79, 325, 483
Mendilow · 471
Mevlüt Uluğtekin Yılmaz · 49
Milli Yol · 16, 29
Millî Yol · 29
Mollaer · 222
Munis Faik Ozansoy · 22, 47, 333
Mustafa İsen · 40
Mustafa Kutlu · 158
Mustafa Miyasoğlu · 158
Mustafa Necati Karaer · 46, 47, 49
Mustafa Necati Sepetçioğlu · 28, 38
Mükerrem Taşçioğlu · 26, 27

N

Naciye Sultan · 105, 108, 109
Namık Kemal · 314
Nazım Hikmet · 200, 240, 291, 315, 335, 434

Nebi Hazri · 39
 Necdet Evliyagil · 33
 Necip Fazıl · 34, 197, 220, 291, 335, 434, 435, 436, 507
 Nene Hatun · 14, 59, 62, 131, 134, 135, 136, 137, 374, 522
 Nevzat Yalçın · 148, 198
 Nietzsche · 235, 236, 237
 Nurdan Gürbilek · 212, 213, 222
 Nureddin Akengin · 7
 Nusret Demiral · 193

O

Oğuz Dede · 50, 65, 66, 67, 68, 119, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 174, 266, 269, 277, 279, 351, 356, 362, 365, 369, 374, 382, 384, 393, 400, 406, 411, 412, 420, 426, 432, 440, 441, 442, 447, 456, 457, 461, 466, 467, 477, 479, 490, 521
 Orhan Kemal · 158
 Orkun · 16, 29
 Osman Sınav · 189
 Osman Türkay · 200

Ö

Ömer Seyfettin · 315
 Ötelerden · 87, 88, 89, 90, 91, 214, 217, 222, 223, 224, 229, 233, 243, 317, 321, 322, 336, 337, 344, 347, 348, 485, 490, 493, 506, 519, 521
 Özdemir İnce · 240, 330
 Özdenören · 33, 333, 464
 Özlem Yokuşları · 63, 66, 67, 68, 137, 141, 155, 262, 275, 278, 295, 349, 354, 360, 362, 363, 366, 372, 380, 384, 387, 389, 398, 403, 409, 415, 417, 423, 428, 437, 445, 452, 453, 459, 465, 476, 477, 479, 490, 521

P

Peyami Safa · 28, 34, 158, 220
 Plevne Günleri · 59, 62, 131, 135, 136, 137, 522

R

Recaizade Mahmut Ekrem · 314
 Recep Bilginer · 38
 Reşat Genç · 38
 Rıza Tevfik · 315
 Robert Burton · 224, 225
 Rousseau · 212, 238

S

Saatler ve Çehreler · 18, 53, 64, 84, 85, 86, 89, 91, 96, 97, 99, 101, 209, 225, 228, 229, 317, 321, 347, 490, 504, 519, 521
 Sadık Tural · 38
 Sağlık Olsun · 59, 60, 61, 63, 118, 119, 123, 127, 130, 490, 522
 Sait Halim Paşa · 105, 107, 109
 Samim Kocagöz · 158
 Sarkaç · 68, 69, 125, 159, 176, 253, 259, 269, 271, 273, 281, 283, 285, 299, 307, 351, 353, 357, 363, 367, 374, 376, 377, 385, 393, 400, 402, 406, 409, 412, 421, 433, 442, 448, 457, 461, 468, 473, 477, 480, 481, 490, 518, 521
 Schopenhauer · 205, 209
 Selami'nin Aynaları · 70, 71, 72, 74, 180, 509, 522
 Semiha Ayverdi · 158
 Serol Teber · 225, 228
 Sevgi Soysal · 67, 158, 499
 Sevinç Çokum · 43, 49, 65, 197
 Siyasetname ya da Bir Seçim Hikâyesi · 9, 10, 26, 27, 28, 102, 121, 142, 192
 Siyavuşgil · 238, 239
 Son Havadis · 16

Son Köylü · 59, 60, 61, 62, 63, 118, 119, 121, 123,
126, 127, 133, 490, 520, 522
Sözümüz Var · 85, 91, 92, 93, 95, 96, 99, 218, 317,
322, 490, 493, 504, 521
Stendhal · 205, 500
Süleyman Demirel · 24, 40, 199, 514
Süleyman Nazif · 23, 108, 494, 514
Süleyman Saim Tekcan · 15

Ş

Şinasi · 314
Şirket Koltuğu · 59, 60, 131, 522
Şule Yüksel Şenler · 158

T

Talat Paşa · 105, 108, 109
Tanıl Bora · 99, 211, 215, 222, 495
Tanpınar · 95, 224, 232, 238, 239, 331, 379, 483
Tanık Buğra · 34, 43, 48, 65, 197, 507
Tercüman · 16, 18, 23, 34, 514
Tevfik Fikret · 228, 314, 325, 397, 434, 435, 436,
498, 500
Tevfik Koraltan · 25
Tomris Uyar · 205
Torosların Öbür Yüzü · 59, 60, 131, 522
Turgut Özal · 26, 102, 193
Turgut Uyar · 332
Türk Dili · 1, 16, 29, 34, 52, 148, 159, 198, 240, 339,
494, 496, 501, 520, 540

U

Umberto Eco · 203
Uzun Emin Ağa · 6

V

Varlık · 16, 29, 34, 52, 334, 339
Vehbi · 7, 11
Vehbi Hayyati · 7

Y

Yahya Kemal · 47, 95, 99, 163, 192, 202, 224, 315,
316, 325, 341, 435, 451, 483, 496, 514
Yakup Kadri · 148, 198, 393
Yaralı Dağlar · 49, 59, 60, 67, 68, 69, 119, 121, 123,
125, 133, 137, 149, 177, 178, 186, 214, 249,
251, 257, 266, 269, 271, 276, 278, 279, 281,
282, 285, 306, 350, 353, 356, 361, 365, 367,
373, 381, 390, 392, 399, 405, 410, 416, 419,
425, 430, 440, 442, 446, 454, 460, 465, 472, 477,
481, 482, 490, 518, 521
Yaşar Faruk İnal · 32
Yavuz Bülent Bakiler · 43, 44, 197, 204
Yeni İstanbul · 16
Yunus Emre · 40, 79, 80, 89, 202, 220, 433, 492,
503

Z

Zeki Alan · 33
Zihni · 9, 41, 42, 108, 218, 380, 416

EKLER

Ek 1: Erzurum İlköğretmen Okulu yılları



Ek 2: Erzurum Eğitim Enstitüsü yılları Akengin ve sınıf arkadaşı Ali Kemal Temuçin ile birlikte...



Ek 3: Ankara Etlik Lisesinde görevliyen...



Ek 4: Yahya Akengin, Hisar topluluğu şair, yazar ve çalışanlarıyla



Ek 5: Isparta, kısa dönem yedek subaylık eğitimi günlerinden...



Ek 6: Yazarlar Birliği üyeleriyle birlikte Mehmet Akif Ersoy'un evini ziyaret.



Ek 7: 1968. Afyon Sultandağı öğretmenliğinde bir piknikten.



Ek 8: 1970'ler. Yahya Akengin ve eşi Sabahat Akengin.



Ek 9: 1980'ler. Yahya Akengin iki oğlu ile Alanya tatilinde.



Ek 10: İLESAM'ın Türk Dünyası Edebiyatına Hizmet Ödülü programından bir kare.



Ek 11: 1989 Erzurum, Şiir gecesi için yaptıkları seyahatten. Soldan itibaren: Yahya Akengin, Zeki Ömer Defne, Turan Oflazoğlu, İsmail Parlatur.



Ek 12: Kazakistan, Siri Derya nehri kıyısında Kıpçak Kurultayı'nda Türkiye'yi temsilen yaptığı bir konuşmadan...

ÖZ GEÇMİŞ