

T.C.  
NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**KIRKOR CEYHAN'IN ESERLERİNİN OLUŞUMSAL  
YAPISALCI YÖNTEM IŞIĞINDA İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Aybike ALADAĞ

Danışman  
Yrd. Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı  
Nevşehir  
Ağustos-2014

T.C.  
NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**KIRKOR CEYHAN'IN ESERLERİNİN OLUŞUMSAL  
YAPISALCI YÖNTEM IŞIĞINDA İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Aybike ALADAĞ

Danışman  
Yrd. Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı  
Nevşehir  
Ağustos-2014

Bütün hakları saklıdır.


Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

©Aybike Aladağ, 2014

## BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Aybike ALADAĞ



## KLAVUZA UYGUNLUK ONAYI

“Kirkor Ceyhan’ın Eserlerinin Oluşumsal Yapısalcı Yöntem Işığında İncelenmesi”  
adlı yüksek lisans tezi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler  
Enstitüsü Lisansüstü Tez Kılavuzu’na uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan:

Tez Danışmanı

Aybike ALADAĞ

Yrd. Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT



Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Başkanı

Doç. Dr. Tuncay BÜLBÜL

Yüksek Lisans Tezleri için “Kabul ve Onay” Sayfası

Yrd. Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT danışmanlığında Aybike ALADAĞ tarafından hazırlanan “Kirkor Ceyhan’ın Eserlerinin Oluşumsal Yapısalıcı Yöntem Işığında İncelenmesi” adlı bu çalışma, jürimiz tarafından Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

25.10.2014

**JÜRİ:**

Danışman : Yrd. Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT

Üye : Doç. Dr. Münir Sarıca

Üye : Doç. Dr. Tuncay Bülbul

Üye : Yrd. Doç. Dr. Oktay Yücel

Üye : Yrd. Doç. Dr. Hacım Erdoğan



**ONAY:**

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 09.09.2014 tarih ve 2014.35.425 sayılı Kararı ile onaylanmıştır.

09 / 09 / 2014

Doc. Dr. Alper ASLAN  
Enstitü Müdürü  


## ÖZET

### KIRKOR CEYHAN'IN ESERLERİNİN OLUŞUMSAL YAPISALCI YÖNTEM IŞIĞINDA İNCELENMESİ

Aybike ALADAĞ

Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili Ve  
Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans, Ağustos 2014

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT

Bu çalışma, Kirkor Ceyhan'ın öykülerinin Lucienn Goldmann'ın oluşumsal yapısalcı yöntemine göre incelenmesini içermektedir. Oluşumsal yapısalcı yöntem, sanat eserinin öznesinin birey değil, toplum olduğu fikrinden hareketle oluşturulmuştur. Yazar, içinde yaşadığı toplumun bir parçası olduğu için eserlerinde toplumsal, ekonomik ve sosyal yapıyı yansıtır. Anlamlı bir bütün olan sanat eserinin anlaşılmasında yapıya ait unsurlarının yanında metni çevreleyen, metin dışı unsurların da incelenmesi gereklidir. Bu bağlamda, oluşumsal yapısalcı yöntem için yani metnin yapısal unsurlarının incelendiği ve aşkın yani metni çevreleyen unsurların araştırıldığı iki aşamadan oluşur. Goldmann'ın anlama ve açıklama aşaması dediği bu iki süreç birbirinden ayrı düşünülemez.

Bu çalışmada oluşumsal yapısalcı yöntemin seçilmesinde Kirkor Ceyhan'ın eserlerinin toplumsal yönünün güçlü olması belirleyici olmuştur. Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Araştırmada elde edilen sonuçlar sonuç bölümünde yer almaktadır. Çalışmanın ek kısmında ise Kirkor Ceyhan'ın oğlu Arsen Ceyhan ile yapılmış bir röportaj bulunmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Oluşumsal Yapısalcı Yöntem, Kirkor Ceyhan, Edebiyat Sosyolojisi

## **ABSTRACT**

### **KIRKOR CEYHAN'S WORKS EXAMINATION IN THE LIGHT OF GENETIC COMPOSITIONS AND STRUCTURAL METHODS**

Aybike ALADAĞ

Nevşehir Hacı Bektaş Veli University, Institute of Social Sciences, Turkish Language  
and Literature Department, M.A., August 2014

Supervisor: Asst. Prof. Şamil YEŞİLYURT

This study, Kirkor Ceyhan stories of Lucienn Goldmann's includes Structural Genetics according to the method of examination. Genetic structuralist method, not the subject of the work of art is created with the idea of the individual in society. Author, is part of the community in which he lives in the works reflects the social, economic, and social structure. A meaningful work of art belonging to the structure in understanding all aspects of the examination of the non-text element that surrounds the text is required. In this context, the structural elements of the text, namely genetic structuralist method is examined and the immanent transcendent that centers the text elements are investigated two stages. Goldmann's understanding and description phase, it is unthinkable that these two processes separate.

Kirkor Ceyhan's strong social aspect of the work of this study has been decisive in the selection of the method of genetic structuralism. Work consists of three parts. The results obtained in the research results is located in. In addition to the study of Kirkor Ceyhan's son has an interview with Arsen Ceyhan.

**Key Words:** Genetic structuralist, Kirkor Ceyhan, Sociology of literature,



## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT .....	iv
İÇİNDEKİLER .....	v
ÖN SÖZ.....	viii
GİRİŞ .....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ ve OLUŞUMSAL YAPISALCILIK

1.1. Edebiyat Sosyolojisi.....	10
1.2. Lucien Goldmann ve Oluşumsal Yapısalcılık.....	14

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. ANLAMA AŞAMASI (İÇKİN ÇÖZÜMLEME)

2.1. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	32
2.1.1. Bakış Açısı ve Türleri .....	32
2.1.2. Anlatıcı.....	35
2.1.2.1. Benöyküsel Anlatıcı: Öykü Başkişisinin Sınırlı Bakış Açısı .....	37
2.1.2.2. İçöyküsel Anlatıcı: İkinci Derecede Bir Kahramanın Sınırlı Bakış Açısı.....	41
2.1.2.3. Dışöyküsel/Hâkim Anlatıcı: Sınırsız Bakış Açısı .....	46
2.2. Kişiler Dünyası .....	48
2.2.1. Kişilerin Özellikleri .....	48
2.2.1.1. İsim/Kimlik Sembolizasyonu.....	51
2.2.1.2. Cinsiyet ve Yaş Grupları.....	54
2.2.1.3. Dil ve Üslup Özellikleri .....	63
2.2.1.4. İyiler Kötüler Ekseninde Zıt Kahramanlar.....	66
2.2.1.5. Kişileri Tanıtma Yöntemleri .....	74
2.2.1.5.1. Kişinin Kendi Kendini Tanıtması .....	74

2.2.1.5.2. Kişinin Başka Bir Öykü Kişisi Tarafından Tanıtılması .....	76
2.2.1.5.3. Kişinin Vaka Dışı Biri Tarafından Tanıtılması .....	79
2.2.1.6. Meslek Gruplarına Göre Kişiler.....	80
2.2.1.7. Kişilerin Kıyafetleri .....	89
2.3. Mekân.....	93
2.4. Zaman.....	108
2.4.1. Öykü ve Öyküleme Zamanları.....	109
2.4.2. Geriye Dönüş/Mazi Koridoru .....	114
2.4.3. Tarihsel/ Sosyal Zaman.....	116
2.5. Üslup .....	118
2.5.1. Dil Malzemesi.....	119
2.5.1.1. Atasözleri Deyimler ve Veciz İfadelerden Faydalanma .....	121
2.5.1.2. Türkçe Olmayan Söz ve Söz Grupları .....	123
2.5.1.3. Konuşma Dilinin İmkânlarından Yararlanma.....	124
2.5.2. Anlatım Teknikleri.....	129
2.5.2.1. Sahne Tekniği .....	129
2.5.2.2. Özet Tekniği.....	133
2.5.2.3. Betimleme .....	137
2.5.2.4. İç Konuşma .....	143
2.5.2.5. İç Çözümleme .....	145
2.5.2.6. Mektup Tekniği.....	148
2.5.2.7. Montaj Tekniği.....	158

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. AÇIKLAMA AŞAMASI (AŞKIN ÇÖZÜMLEME)

3.1. Kirkor Ceyhan ve Dönemi .....	165
3.2. Eserlerin Ortaya Çıkmasında Etkili Olan Tarihî Koşullar .....	172
3.3. Toplumsal Yapı ve İlişkiler.....	179
3.4. Sembol Çözümleme.....	191

<b>SONUÇ.....</b>	<b>198</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>208</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>212</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>222</b>

## ÖN SÖZ

Kirkor Ceyhan; Birinci Dünya Savaşı, İkinci Dünya Savaşı, Ermeni Tehciri, Cumhuriyet'in kuruluş yılları gibi Türk toplumunu ve dolayısıyla Türk edebiyatını derinden etkileyen tarihî olayları gerçekçi bir tutumla eserlerine taşımıştır. Savaşların toplum hayatına yansımaları, ekonomik krizler, rejim değişikliği ile gelen reformlar Anadolu'nun küçük bir ilçesi olan Zara özelinde ele alınmaktadır. Anadolu gerçekliğini yansıtması bakımından son derece dikkate değer olan eserlerde metnin anlamı kişiler üzerinden üretilir. Bu sebeple eserlerin kişi kadrosu oldukça geniştir. Öykülerde yer alan kişilerin başından geçenler, onların düşünceleri, sosyal ve ekonomik durumları, dünya görüşleri detayları ile okura aktarılır.

Dostu Kemal Tahir başta olmak üzere Sabahattin Ali, Nazım Hikmet, Aziz Nesin, Orhan Kemal gibi Türk yazarlardan etkilenen Ceyhan'ın kütüphanesinde dünya edebiyatından da Dostoyevski, Tolstoy, Gogol, Turgenyev, Çehov, Balzac, Flaubert, Stendhal, Dickens, Steinbeck, Hemingway, Dos Passos, Norman Mailer gibi yazarlar yer almaktaydı. Bunun yanı sıra yazarın özellikle Kemal Tahir ve Faulkner'den etkilendiğini söylemek gerekir.

Kirkor Ceyhan, babasından ve yakın akrabalarından dinlediği yaşanmış olayları kurgusal dünyaya taşıyarak okura ulaştırır. Ceyhan'ın eserleri kronolojik olarak şu şekildedir: *İt Yatağında Ekmek Ufağı*, *Teneke Bağlayanlar*, *Cennet Kimin? Seferberlik Türküleriyle Büyüdüm*, *Atını Nalladı Felek Düştü Peşimize*, *Kapıyı Kimler Çalıyor*. Yazarın, ilk üç kitabı *İt Yatağında Ekmek Ufağı*, *Teneke Bağlayanlar*, *Cennet Kimin?*' yazarın kendi imkânlarıyla çoğaltmış olduğu eserleridir. *Cennet Kimin?* 1996 yılında Aras Yayınları tarafından *Seferberlik Türküleriyle Büyüdüm* adıyla basılmıştır. İsimleri farklı ancak içerikleri bire bir aynıdır.

Kirkor Ceyhan hakkında yapılan çalışmalar yetersiz denecek düzeyde azdır. Yapılan iki yüksek lisans tezinden biri Sabancı niversitesi'nde Aleattin arıkcı tarafından İngilizce olarak yapılan *Anifestations of gendercidal trauma in the short stories of Kirkor Ceyhan/Kirkor Ceyhan'ın Kısa Hikyelerindeki Cinsiyet Odaklı Travma eşitlemeleri* isimli tezdır. Bu çalışmada 1915'in çalkantılı döneminde Ermenilerin yaşadıkları travmalar ele alınmıştır.

Diğer yüksek lisans çalışması ise Murat Yusuf önem tarafından yapılan *Türkçe Yazan Ermeni Yazarlarda Türk ve Ermeni İmajı (Zaven Biberyan, Kirkor Ceyhan, Agop Arslanyan, Mıgırdiç Margosyan, Markar Esayan)* isimli çalışmadır. Bu çalışmada ise Ceyhan'ın hikâyelerinde Türkler hakkında söylenmiş genellikle övgü dolu değerlendirmeler ve Ermenilerle ilgili söylenmiş sözler seçilerek imaj çalışması yapılmaya çalışılmış; yayınevine ulaşılamadığı için eserlerle ilgili bilgi verme problemi ile karşılaşılmıştır.

Bu iki yüksek lisans tezi dışında Ceyhan ile ilgili bazı makaleler de mevcuttur. Bugüne kadar Ceyhan ile ilgili yapılan çalışmaların ve söylenmiş sözlerin odağında onun Ermeni olması bulunmaktadır. Ceyhan, ilk kitaplarının Ermeni kimliğini afişe eden bir yayınevi tarafından basılmasını istemeyecek kadar bu tartışmalardan uzak bir yazardı. Dolayısıyla onun eserlerine bu anlamda bakmak, Kirkor Ceyhan'ı büyük anlamda eksik bırakmak olacaktır.

Ceyhan, toplumumuzda tartışmalı konulardan biri olan Tehcir meselesini savaştan çıkmış, yoksulluğun ve açlığın hat safhada olduğu, nizamın ve düzenin bozulduğu bir dönemin şartlarını gözeterek ele almıştır. Ceyhan'ın ailesi tehciri yaşamış, dönemin o ağır ve acı dolu koşullarına tanıklık etmiştir. Böylesi acılara tanıklık eden yazarın eserlerinin odak noktası olan soğukkanlı ve nefretten uzak tutumu önemlidir. O, eserlerinde toplumsal sorunların merkezine eğitimsizliği

yerleştirmiş, bu sorunları etnik ve dinî aidiyetlerle değil toplumun eğitim düzeyi ile açıklamaya çalışmıştır. Bu bağlamda işlediği konuları bireysel düzeyden toplumsal düzeye taşıyan yazarın eserlerine siyasi tartışmaların uzağında bilimsel olarak yaklaşmak ilk hedefimiz olmuştur.

Çalışmamızda, Kirkor Ceyhan'ın eserleri Fransız düşünür Lucien Goldmann'ın oluşumsal yapısalcı yöntemi ışığında incelenmiştir. Bu yöntemin seçilmesinin en önemli sebebi, edebî eserleri layıkıyla anlamak için onları sadece yapısal olarak analiz etmenin yeterli olmayacağı; aynı zamanda ait olduğu ve içinden çıktığı toplumun koşullarını da dikkate alarak değerlendirmenin doğru olacağı kanaatinden ileri gelmektedir. Kirkor Ceyhan'ın eserlerinin bu metodun ortaya koyduğu ilkelerle örtüşmesi, oluşumsal yapısalcı inceleme yöntemini metin tahlili odaklı bu çalışmanın merkezine koymayı gerekli kılmıştır.

Birinci bölümde edebiyat sosyolojisi ve oluşumsal yapısalcı yöntem hakkında bilgi verilmiştir. İkinci bölümde ise yöntem gereği eserlerin yapısal unsurları anlama aşaması başlığında incelenmiş, üçüncü bölümde de eserleri kuşatan tarihsel ve toplumsal yapı açıklama aşaması başlığı altında ele alınmıştır. Çalışmada ulaşılan neticelerin yer aldığı sonuç bölümü ve yararlanılan kaynakları içeren kaynakça verilmiş; Kirkor Ceyhan'ın oğlu Arsen Ceyhan ile yapılan röportaj da ekte sunulmuştur.

Bu çalışma boyunca paylaştığı fikirler ve bilgileriyle yardımını esirgemeyen Kirkor Ceyhan'ın oğlu Arsen Ceyhan'a, Arsen Ceyhan'a ulaşmamı sağlayan yazarın torunu Olivier Ceyhan'a, yazarın ulaşmakta zorluk çektiğim eserlerini kişisel kütüphanesinden göndererek çalışmaya katkı sağlayan Sivas Kalem Sahaf'tan Hasan Kaya'ya, , benimle bilgilerini ve kütüphanesini cömertçe paylaşan Doç. Dr. Mümtaz Sariçiçek'e, çalışmamın bütün aşamalarında heyecanıma ortak olan, umutsuzluğa

düştüğüm anlarda ise destek veren aileme ve arkadaşlarıma, beni bu çalışma için yüreklendiren ve yardımlarını esirgemeyen danışman hocam Yrd. Doç. Dr. şamil Yeşilyurt'a teşekkürü borç bilirim.

Aybike ALADAĞ,

Nevşehir, 2014

## GİRİŞ

Sanat eseri, içinden çıktığı toplumu yansıtmaya bakımından aynı zamanda toplumsal bir üründür bu doğrultuda edebî eseri toplumdan ayrı soyut bir olay olarak görmek mümkün değildir. Eseri meydana getiren yapısal unsurlar yani vaka, zaman, mekân, kişiler ve üslup bir amacı gerçekleştirmek üzere bir araya gelen bir bütünün parçaları olarak düşünülmelidir. Yazarın eseriyle ulaşmak istediği amaç ise toplumsal yapıda gizlidir. Buradan hareketle sanatsal yaratının toplumun değişimi, gelişimi ve yapısıyla ilişkili olarak oluştuğunu ve dolayısıyla toplumun ifadesi olduğunu söylemek mümkündür.

Guy Michaud, edebiyatın toplumun ifadesi olmasının ne anlama geldiğini şu şekilde ifade etmektedir: “Edebiyat kendi ruhu ve ruhsal yapıları içinde toplumu ifade eder. Böyle olunca bir dönemin yazınsal eserleri içinde, sadece çağdaş ortak duyarlılığın durumu değil, sadece toplumsal bir sınıfın ya da grubun eğilimleri değil, ortak bilincin gerçek kompleksleri, şu veya bu insanın veya insan gruplarının ruhsal zeminin oluşturacak olan arketip imajlar ve bir düşünceler ağının az veya çok bozulmuş ifadeleri ortaya çıkarılabilecektir” (alıntılayan Alver 63).

Yazar eserini kullandığı dilin imkânlarıyla meydana getirir. Bir sanat eserini nasıl dilden ayrı düşünemezsek, kullanılan dili de toplumdan ayrı düşünemeyiz. İşte bu noktada toplumun değişimi ve gelişimi ile ilişkili olan dil, eserin asıl öznesinin toplum olmasında başlıca etkidir. Yazarın hayal gücü içinde bulunduğu ve aynı dili kullandığı toplumsal kaynaklardan beslenmektedir. Böylece en başta dil aracılığıyla eser topluma bağlıdır. Antony Giddens, dilin toplumsal bir kurum olduğunu şöyle ifade etmektedir:



Toplum, kurumsallaştırılmış davranış biçimleri bütünü ya da sistemidir. Toplumsal davranışın kurumsallaştırılmış biçimlerinden söz etmek, uzun zaman ve mekân dilimlerinde sürekli olarak tekrarlanan -veya modern toplumsal kuram terminolojisinde olduğu gibi, toplumsal olarak yeniden üretilen- inanç ve davranış biçimlerinden bahsetmektedir. Toplumsal yaşamın temellerinden biri olduğundan, dil bu tür kurumsallaştırılmış bir etkinlik ya da kurum için mükemmel bir örnek teşkil eder. Hepimiz yaratıcı bir şekilde kullansak da, bireyler olarak hiçbirimizin yaratmadığı bir dil konuşuyoruz. (8)

Yazar, dili ne kadar yaratıcı kullanırsa kullansın eserin okuyucu tarafından anlaşılması ancak yazar ve okuyucunun ortak toplumsal dil zemininde gerçekleşir. Çünkü anlamın bağlayıcılığı vardır. Eagleton *Edebiyat Kuramı*'nda anlamın bağlayıcılığı hakkında şunları söylemektedir: “Kullandığım kelimelerle aklıma ne eserse onu ifade edemem, dilin anlamı toplumsal bir meseledir: Dil bana ait olmadan önce içinde bulunduğum topluma aittir gerçekten de” (84).

O halde eserin toplumsal bir ürün olmasından hareketle, edebî çalışmaları edebiyatla ortak öznesi insan olan sosyolojiden ayrı düşünemeyiz. Her iki disiplinin de toplumu dönüştürme amacı vardır. Böylesi temel prensipte birleşen iki alanın birbirinin imkânlarından faydalanması kaçınılmaz olup iki alan için de fayda sağlamaktadır. Sosyoloji hakkında görüşler ileri süren Swingewood, edebiyat ile sosyoloji ilişkisini şu şekilde ifade eder: “En temel noktada, yani muhtevada, sosyoloji ve edebiyat benzer bir taslağı paylaşırlar. Sosyoloji aslında toplum içindeki insanın sosyal kurum ve süreçlerin bilimsel ve nesnel bir incelemesidir. Bir toplum nasıl mümkün olur, nasıl işler, nasıl hayatiyetini sürdürür türünden sorulara cevap

arar. Sosyoloji gibi edebiyat da öncelikle insanın toplumsal dünyasıyla, ona uyumuyla ve onu değiştirme arzusuyla ilgilenir” (alıntılayan Alver 78).

Edebiyat araştırmacısının amacı, kullandığı eleştiri yöntemiyle birlikte incelediği eseri daha anlaşılır kılmaktır. Eserin anlaşılmasını sağlamak için çeşitli disiplinlerden faydalanmak gerekli olabilir. Ayrıca edebî çalışmaları sadece metinle sınırlı görmek metnin anlaşılması noktasında bütünsellikten uzak, sığ kalan bir düşüncedir. Bu konuyla ilgili Köksal Alver şunları söylemektedir:

Edebiyat sosyolojisi, salt edebi metinlerin yorumu ile açıklanamaz. Edebiyatın kendisi sadece metin olarak varlık kazanmaz çünkü. Metin ile birlikte farklı olguların ortaya çıkmasına neden olur. “Edebiyat ilişkileri” kavramıyla karşılayabileceğimiz bu tür ilişkiler, yazar/edebiyatçı-toplum, yazar/edebiyatçı-okur, metin-okur, kitap-yayıncı, metin-ideoloji vb. değişik bağlantıların kurulmasına dayanır. Dolayısıyla edebiyat sosyolojisi edebî metinlerin merkezî önemini teslim etmekle birlikte kendi varlık alanını ve işlemlerini söz konusu metinlerin uzandığı temel noktalarda da aramaya çalışır.

*(Edebiyat Sosyolojisi 7)*

Edebiyat sosyolojisi, hem edebiyat hem de sosyoloji çalışmalarına katkı sunar. Daha açık bir ifadeyle edebiyat toplumu anlamada, toplumsal ortam ve koşullar da edebî eseri anlamada disiplinlerarası bir işleve sahiptir. Esere sanatsal bir üretim olarak yaklaşan edebiyat sosyolojisi söz konusu üretimi hazırlayan tarihî, ekonomik ve toplumsal koşulları da göz önünde bulundurur. “Sosyolojik eleştiri edebiyatın kendi başına var olmadığı, toplum içinde doğduğu ve toplumun bir ifadesi olduğu ilkesinden hareket eder. Yazarı, eseri ve okuru toplum belirlediğine göre,

yapılacak iş, bir bilim adamı gibi davranmak ve bu koşullar üzerine eğilerek sanatla ilgili sorunları açıklamaktır” (Moran, *Edebiyat Kuramları* 74).

Edebî eserin diğer yöntemlerin yanı sıra sosyolojinin yöntemlerinden faydalanılarak incelenmesi gerektiğini, ilk olarak 18. yüzyılda Giambatissa Vico dile getirmiştir. “Türlerin neden ve nasıl ortaya çıktıkları sorusuna, sınıflandırmaların ötesine geçen, analitik bir yaklaşımla cevap vermeyi deneyen ilk düşünür Giambattista Vico'dur. 1725'te Yeni Bilim başlığıyla yazdığı kitapta Vico'nun "yeni bilim"den kastettiği, sosyoloji bilimidir. Vico'ya göre edebiyat da toplumsal bir kurumdur; bu yüzden yeni bilimin, yani sosyolojinin imkânları ve analitik kategorileriyle incelenmeliydi” (Parla 36).

18. yüzyıldaki bu gelişmelere ek olarak özellikle 19. yüzyılda edebiyatın toplumsal hayatla ilişkisi üzerinde durulduğunu görmekteyiz. Toplumsal kurumlarla edebiyat arasındaki etkileşimi vurgulayan Mme de Stael; yapıtın temsilcilik yönünü öne çıkaran ve yapıtın oluşumunda sosyolojik birçok koşulun etkili olduğunu dile getiren H.Taine; toplumsal eleştiri geleneğine sahip Marksist öğretide yetişen sanatçılardan Plehanov ve sanatı sosyal gerçekliğin yansıması olarak gören George Lukacs, toplum-eser ilişkisi ışığında eserin incelenmesini işaret eden fikir öncüleridir.

Lucien Goldmann (1913-1970), Marksist düşünceyi farklı yorumlayan Lukacs'ın fikirlerinden etkilenmiş, sosyolojiyi eleştirel bir yöntem olarak kullanmıştır. “Lukacs'ın, Marksist eleştirinin ‘yeni-Hegelci’ ekolü içerisindeki asıl tilmizi Romanyalı eleştirmen Lucien Goldmann'dır. Goldmann, yazarın ait olduğu grup ya da toplumsal sınıfın düşünce yapısını (ya da dünya görüşünü) somutlaştıran edebî metnin yapısını çözümlenmekle ilgileniyordu” (Eagleton, *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi* 47).

Edebî eserin toplumun yansımasından başka bir şey olmadığını ileri süren Lucien Goldmann, yöntemini yazar-toplum-eser ilişkisi üzerinden geliştirmektedir. Böylelikle eserin incelenmesinde metin kadar metnin içinden çıktığı toplumun dinamikleri ve bunların metne ne kadar yansıtıldığı da önem kazanmaktadır. Böylece Goldmann'ın yöntemi toplum-eser, toplum-yazar, yazar-eser ilişkisini inceleyen diyalektik ve dinamik bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Goldmann'ın felsefi zeminini, Marksist felsefeyle Hegel felsefesinin ortak noktası olan "bütünsellik" kavramı oluşturur. Marks'ın tarih felsefesi insanı bir bütün olarak çözümler, insan evriminin tarihini, gelişimin çeşitli dönemlerinde bütünlüğe kısmen ulaşma ya da ulaşamama olgusu ile birlikte bir bütün olarak düşünür. Tüm insani ilişkileri yöneten gizli yasaları ortaya çıkarmaya çalışır. (Lukacs, *Avrupa Gerçekçiliği* 12) Goldmann da Marksist felsefede olduğu gibi insan davranışının bir bütün olduğunu bu davranışların maddi ve manevi yanlarını birbirinden ayrı olarak ele almanın bilgi açısından yanıltıcı olduğunu düşünür. Bu yüzden araştırmacının gerçeğe parçalı olarak ulaşacağını bilse dahi her zaman bütünsel ve somut gerçeği araması gerektiğini ifade eder. (*İnsan Bilimleri ve Felsefe* 41)

Oluşumsal yapısalılık ve Marksist edebiyat eleştirisi, insan davranışlarının temellerini toplumsal yapıyla açıklar ve bu davranışların bir bütün olarak ele alınmasını dolayısıyla insan eyleminin bir ürünü olan sanat eserine de bütünsel olarak yaklaşmak gerektiğini ileri sürer. Bu yaklaşımın temelini diyalektik materyalizm oluşturmaktadır. Goldmann'a göre bir sanatçının yapıtları bütünsel bir dünya görüşünün anlatımından başka bir şey değildir; böylece sanat eserinde araştırılması gereken asıl unsur, bu dünya görüşüdür.

Goldmann'a göre filozof, yeni bir dünya görüşünün dağınık ve parçalı öğelerini açıklığa kavuşturarak bu yeni dünya görüşünden açık seçik birlik ve bütünsellik meydana getirmeyi ilk olarak başaran deha düzeyindeki düşünürdür. (*Diyalektik Araştırmalar* 40) Burada görüldüğü üzere bütünsellik, Goldmann'a göre açık seçik olmakla paralel bir durumu ifade etmektedir. Eserin anlaşılması yani açık seçik bir anlama kavuşturulabilmesi için araştırmacının bireyin parçalı bilincinden değil, toplumun bütünsel bilincinden yola çıkması gerekir. Edebî yapının karmaşıklığına vurgu yapan Goldmann, bu karmaşık yapının toplumla ilişkisi göz ardı edilerek anlaşılmasının mümkün olmayacağına işaret eder.

Hiç şüphe yok ki, bu oldukça karmaşık bir yapıdır ve böylesine bir yapıyı; öylesine birinin, günün birinde, işin içine çevresindeki sosyal yaşamı hiçbir şekilde karmadan keşfettiğini düşünmek oldukça saçmadır. Diyalektik açıdan böylesine karmaşık olan edebî bir yapı, yüzyıllar boyunca, birbirinden farklı ülkelerde, birbirinden farklı yazarların eserlerinde, içinde bulunulan dönemin içeriğini yansıtıyordu ama yazarlar, bu yansımayı yaratmayı, romanın yapısı ile sosyal yaşam arasında ne bir benzeşiklik ne de tutarlı bir bağıntı kurmadan başarmış olsalardı, işte asıl bu şaşırtıcı olurdu. (Goldmann 24-25)

Goldmann, edebî yapının yalnızca metin merkezli yapısal eleştiri yöntemleri incelendiğinde hep bir tarafının eksik kalacağını onun edebiyat sosyolojisinin yöntemleriyle çözümlenmesi gerektiğini düşünür. Eserde ortaya çıkarılması gereken asıl şey, toplumun yazar aracılığıyla metne yansıyan değer yargıları ve dünya görüşüdür. Yazar, eserle toplum arasında bir *dolayımlayıcı* görevini üstlenmektedir.

Goldmann'ın oluşumsal yapısalcı yöntemini daha iyi anlamak için, yöntemin oluşumsal ve yapısalcı kısımlarının ne anlama geldiğini açıklamak gerekir. Oluşumsal (kalıtsal) ve yapısalcı kavramlarını Eagleton şu şekilde izah etmektedir:

Goldmann eleştirel yöntemini “kalıtımsal yapısalcılık” olarak adlandırır ve bu ifadedeki her iki sözcüğü de anlamak oldukça önemlidir. Yapısalcılık; çünkü Goldmann belli bir dünya görüşünün içerdiklerinden daha ziyade bu dünya görüşünün gösterdiği kategorilerin yapısının içeriğiyle ilgilenir. Bu nedenle, birbirinden tamamen farklı iki yazar belki de aynı kolektif zihin yapısına dâhil olabilir. Kalıtımsal; çünkü Goldmann bu zihinsel yapıların tarihsel olarak nasıl üretildiğiyle; yani aslını söylemek gerekirse bir dünya görüşü ile onun doğmasına neden olan tarihsel koşullar arasındaki ilişkilerle ilgilenir. (*Marksizm ve Eleştiri* 48)

Goldmann’ın oluşumsal yapısalcı yöntemine göre öncelikle eserin *içkin anlamı* incelenir. Yani, metni meydana getiren yapısal unsurlar bu aşamada çözümlenir. Bu anlama aşamasında, bir yandan yapı ve olgular çözümlenirken diğer taraftan eserin oluştuğu koşullar saptanır. İkinci aşama olan *açıklama aşamasında* ise yapıt ile toplum arasındaki diyalektik ilişki açıklanmaya çalışılır. Goldmann, her iki aşamayı şu şekilde açıklamaktadır:

Yazın toplumbiliminde araştırmacı, incelediği yapıtı anlayabilmek için, ilk elde metnin tümünü içeren yapıyı ortaya koymaya çalışmalıdır. Metnin oluşumunu açıklarken, ortaya koyduğu yapının yapıtta işlevsel bir niteliği bulunup bulunmadığını, yani belli bir durumda bireysel ya da kolektif öznenin anlamlı davranışını içerip içermediğini de göstermelidir. Anlamanın, inceleme nesnesine içkin anlamlı bir yapıyı ortaya koymak olduğunu söyledim. Açıklama, bu yapının çevreleyici daha geniş bir yapı içine yerleştirilmesinden başka bir şey değildir. Böylece ilkinin ikinci yapıya ilişkin işlevsel niteliği de kavranmış olur. Araştırmacı, çevreleyen yapıyı tüm ayrıntılarıyla

değil, yalnızca incelediği yapının oluşumunu aydınlatıcı yönleriyle ele almalıdır. (Alıntılaman Gürsel 28)

Goldmann, bu açıklamasıyla yöntemin çalışma sınırlarını da belirtmiştir. İlk aşamada metnin çözümlenip bunların oluşturulmasındaki toplumsal yön ortaya konurken açıklama aşamasında eserin dış unsurları yani simgesel dünyası, eserdeki dünya görüşü, yazarın ideolojisi, toplumsal koşullar gibi yapıyı çevreleyen yapı ele alınır. Açıklama aşaması, Goldmann'ın da belirttiği gibi eseri aydınlatan yönler ile sınırlandırılmalıdır. Çalışmada, açıklama aşamasında ele alınması gereken tarihî ve toplumsal koşullara Ceyhan'ın eserlerinde ele alındığı kadar ve eserlerini aydınlatacak ölçüde değinilecektir.

Kirkor Ceyhan'ın eserlerinde, toplumun bütününe ilgilendiren toplumsal olaylar ele alınmakta, örneklem olarak seçilen bireyden hareketle toplumsal saha işaret edilmektedir. Toplumsal, düşünsel ve tarihsel yönü güçlü olan bu eserlerin sosyolojiyi dışlayan bir yöntemle incelenmesi eserlerin edebî değerlerini ve toplumsal yönlerini bütün olarak anlamada yetersiz kalacaktır. Bundan dolayı çalışmada oluşumsal yapısalcı yöntemin çözümleme aşamaları uygulanacaktır.

Kirkor Ceyhan'ın eserlerinde vermek istediği mesaj veya yazarın eseri yazarak gerçekleştirmek istediği amaç, eserlerin özü olarak kabul edilirse yazarın amacını gerçekleştirmek için kullandığı teknikler ve beslendiği toplumsal kaynakların araştırılması eserin anlamını ortaya çıkarmada etkili olacaktır. Buradan hareketle, tezin ilk bölümünde, kullanılacak yöntem olan oluşumsal yapısalcılık ve yöntemin bağlı olduğu çalışma alanı edebiyat sosyolojisi hakkında bilgi verilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde ise Kirkor Ceyhan'ın eserlerinin yapı kısımları çözümlenmiştir. Eserlerdeki bakış açıları ve anlatıcı, kişiler dünyası, mekân, zaman ve üslup unsurları incelenerek yapısal çözümlenme tamamlanmıştır. Yapının önemli

bir parçası olan vaka örgüsü ile alakalı unsurlar ise diğerk yapı unsurları ile olan münasebetleri ölçüsünde ilgili kısımlarda ele alınmıştır. Üçüncü bölümde ise, eserlerin oluşumunda etkili olan tarihî ve toplumsal koşullar incelenmiştir.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ ve OLUŞUMSAL YAPISALCILIK

#### 1.1. Edebiyat Sosyolojisi

Sosyoloji, sürekli değişen ve dönüşen toplumsal yaşamı çeşitli yönleriyle ele alan, topluma dair olanı ayrıntılarıyla inceleyen bir bilim dalıdır. Toplumu açıklamada felsefe, coğrafya, tarih, antropoloji, psikoloji, edebiyat gibi birçok bilim dalıyla işbirliği içinde olması bakımından sosyoloji, disiplinlerarası bir nitelik taşır. 19. yüzyılda diğer bilim dallarıyla etkileşiminden sonra siyaset, ekonomi, psikoloji, aile, toplumsal sınıflaşma, cinsiyet ve ırk gibi çeşitli alt kollara bölünen sosyoloji, toplumsal konularda neden ve nasıl soruları üzerinde durur ve birey-toplum farklılıklarını ortaya koymaya çalışır.

Sosyoloji kavramını ilk kez kullanan Auguste Comte, toplumu anlayabilmek için doğadan yola çıkılması gerektiğini savunarak pozitivist düşünceyi vurgular. Comte, sosyolojinin, bilimin en üst biçimi olduğunu ve bilginin sonunda toplumun gelişimi için kullanılması gerektiğini savunur; bilginin anahtarının doğru gözlem ve deneyde olduğunu vurgular. Çünkü tüm olayların sebep-sonuç ilişkisiyle anlaşılması gerekir.

Edebiyat bilimi tarihin, sosyolojinin, sosyal psikolojinin hatta ekonomi ve psikiyatrinin bilgi, bulgu ve metotlarından faydalanacaktır. Böylece bilim olma yolundaki edebiyat, önce neleri ne ölçüde bilmek istediğini; sonra sorunlarını yoğunlaştıracağı temel kavram ve meseleleri şuurlu bir şekilde kararlaştırarak hem

bilim olma sürecini kolaylaştıracak hem de diğer bilimlerden ne ölçüde faydalanacağını ortaya çıkaracaktır. (Tural 40)

Sosyolojik eleştiri; yazar, yapıt ve okurun toplumsal koşullar tarafından belirlendiği ilkesinden hareket eder. "Kültürel yaratının gerçek konusu insanda değil toplumdadır. Yapıt, yazarın da bir ögesi olduğu, belli bir toplumun düşünce ürünlerinin yansıdığı yerdir" (Alver 96).

Sanat eseri, oluşumunda birçok unsurun etkili olduğu karmaşık bir yapıya sahiptir. Bu yönüyle eser üzerine yapılacak çeşitli çalışmalarda birçok bilimsel disiplinden yararlanmak gerekebilir. Sosyolojinin edebiyat çalışmalarında eleştiri yöntemi olarak kullanılması gerekliliğini Goldmann şöyle ifade etmektedir: "Toplum bilimsel ayırıştırma sanat yapıtını bozmaz hatta çok zaman ona dokunmaz bile. Toplumbilimsel ayırıştırma sanat yapıtına açılan yolda zorunlu bir adımdan başka bir şey değildir" (*Diyalektik Araştırmalar* 76). Edebî eser, estetik unsurlarının araştırılmasının yanı sıra siyasal, ideolojik, dinsel, ekonomik unsurlarla ilişkili toplumsal yönünün ortaya çıkarılmasıyla da görünürlük kazanır.

20. yüzyılın ikinci yarısına kadar ciddi bir ilerleme kaydetmeyen edebiyat sosyolojisi alanındaki çalışmalar, bu yüzyılda Robert Escarpit, George Lukacs, Jean Piaget, Lucien Goldmann tarafından geliştirilir. Goldmann sosyolojik eleştiriye, 1950'li yıllarda oluşumsal yapısalcı yöntemiyle sistemli hâle getirir ve edebiyat bilimine kazandırır.

Toplumsal yaşamdaki ekonomik sektör, bilincin yapısı ve içeriği üzerinde giderek artan bir etkiye sahiptir. Bilinç üzerinde etkili ekonomik koşullar dolayısıyla eser üzerinde de etkilidir. Toplumun iktisadi koşullarını alt yapı olarak tanımlayan Marksist eleştirmenler bu alt yapının üst yapı diye tanımladıkları toplumun manevi değerleri, sanatı, hukuku, felsefesi üzerinde etkisinin olduğunu ileri sürerler.

Marksistler ve post-Marksistler alt-yapı ve üst-yapı arasındaki ilişkiyi temel alarak edebiyat sosyolojinin araçlarını belirler.

Goldmann, Marksist öğretide olduğu gibi toplumun alt-yapı ve üst-yapı ilişkisini göz önünde tutarak yöntemini geliştirir. Fakat Goldmann, birçok fikrinden etkilendiği Lukacs'ın katı toplumsal kurallarına katılmaz; yapıtın değerlendirilmesinde salt toplumsal yönü ölçüt tutan Marksist anlayışa da karşı çıkar. Metnin iç yapısına yönelerek yapıtın estetik yönünü de ortaya koymaya çalışır. Marksist eleştiride toplumu yansıtan sanat eseri değerlidir, toplumsal olmayan sanat eseri güzel olabilir; fakat değerli değildir. Goldmann'a göre sanat eseri güzel olduğu ölçüde toplumsal, toplumsal olduğu ölçüde de güzeldir.

Goldmann, metnin iç yapısı ile toplumsal yönünü yani dış yapısını bir bütün olarak değerlendirir. Bu anlayışla estetik unsurların yapıtın toplumsal yönünden ayrı değerlendirilmesine karşı çıkar. Goldmann'ın geliştirdiği oluşumsal yapısalcı yöntem metni oluşturan ve kuşatan bütün yapıları inceleyen bütünlükçü bir yöntem olarak sosyolojik eleştiride yerini alır.

Yapıtın estetik yönünün yeterince ortaya konulmaması eleştirisi, edebiyat sosyolojisinin gelişmesinin önünde bir engel olmuştur. Thomas Warton *History of English Poetry* isimli çalışmasında estetiği toplumsal bir müessese olarak tanımlar: “Estetik müesseseler, sosyal müesseselere dayanmazlar; onlar sosyal müesseselerin parçası da değildirler; onlar, bir çeşit sosyal müessese olup diğer sosyal müesseselerle sıkı sıkıya bağlıdır” (alıntılayan Wellek 123).

“Dilin toplumsal bir kurum olduğunu düşünürsek dilin imkânlarını kullanıp estetik bir değer ortaya koyan yazar bunu ancak toplumun çağrışım dünyasından beslenerek başarabilir. Edebiyat, vasıta olarak sosyal bir özellik taşıyan dili kullandığı için sosyal bir müessesedir. Sembolizm yahut vezin gibi ananevi edebî

unsurlar, mahiyet itibariyle sosyal bir karakter taşırlar. Bunlar ancak bir toplum içinde ortaya çıkabilen normlar ve yerleşmiş kurallardır. Ayrıca edebiyat hayatı temsil eder; hayat ise, geniş ölçüde sosyal bir gerçektir, hatta tabiatın ve insanın iç veya sübjektif dünyası da edebiyatın taklit ettiği konulardır” (Wellek 123).

Sosyolojik eleştiride, eserin toplumu yansıtmaya özelliğinden yola çıkılır ve eserin estetik değeri bu yansımanın bir sonucu olarak kabul edilir. Araştırmacı edebî metnin özgül değerini gözden kaçırmamalıdır. Çünkü sanat eserinde sadece birtakım toplumsal verilere ulaşmak araştırmacının sonuçlarından biridir. Bunun yanında metin odaklı bir inceleme de gereklidir. Ancak böylelikle edebiyat biliminin sınırları içinde kalınmış olur. Goldmann, her şeyden önce eserin estetik değerinin anlaşılması gerektiğini düşünür. Edebî bir yapıyla yapının yazılmış olduğu zamanın toplumsal sınıfları arasındaki ilişkileri aramadan önce yapıtı kendi anlamıyla kavramak ve onu bize yapıtında seslenen yazarın yarattığı somut insanlar ve şeyler evreni olarak estetik düzeyde yargılamak gerektiğini ifade eder (*Diyalektik Araştırmalar* 59).

Edebiyat sosyolojisi çalışmalarının yazarın özgünlüğünün ve otoritesini yeterince ortaya koyamadığı yönündeki eleştirilere karşı çıkan Goldmann, bu yanılsamanın bireysellik ve toplumsallık kavramlarının birbirinden ayrı olarak ele alınmasından kaynaklandığını düşünür. Goldmann’ın oluşumsal yapısalcı yönteminde bireysel olan ile toplumsal olan bir bütün olarak kabul edilir. Birey ve toplum arasındaki diyalektik ilişkiye dikkat çeken Goldmann, bireysel olanın aynı zamanda en üst seviyede toplumsal olduğunu ifade eder. Goldmann’ın bu görüşü, Hegel’in bütünsellik kavramından etkilenerek geliştirdiği Hegel’in şu ifadelerinden hareketle gözlemlenebilir: “Hakiki bağımsızlık, yalnızca bireysellik ile tümelliğin birliğinden ve birbirine nüfuz etmesinden ibarettir. Tümel olan, yalnızca bireysel

olan aracılığıyla somut gerçeklik kazanır; bireysel ve tikel özne de kendi edimsel varlığının sarsılmaz temelini ve halis içeriğini ancak tümelde bulur” (*Estetik* 179).

Bireysel olan ile toplumsal olanı bütün olarak gören Goldmann’a göre bireysel olan ve toplumsal olan en yüksek biçimlerine ulaştıkları zaman toplumsal yaşam en büyük yoğunluğuna ve yaratıcı gücüne, birey de yaratıcı dehanın doruğuna ulaştığı zaman birbirlerine karışırlar. Edebî alanda da felsefe, din, siyaset alanlarında da bu böyledir. “Racine ya da Pascal’ı Port Royal’dan, Münzeri köylüler savaşından, Lüther’i Perslerin reformundan, Napoleon’u İmparatorluk’tan ve Fransız Devrimi’nden nasıl ayırırsınız?” (*Diyalektik Araştırmalar* 63).

Goldmann, Hegel’in yanı sıra Lukacs’ın yazar-toplum ilişkisi yönündeki şu düşüncelerinden de etkilenmiştir: “Bir edebiyat yapıtının sanatsal bütünlüğü, anlatılan dünyayı belirleyen temel toplumsal etmenlere değin sunduğu tablonun bütün olup olmayışına bağlıdır. Dolayısıyla bu durum, yalnızca yazarın toplumsal süreci yoğun bir biçimde yaşantısına katmasına bağlanabilir” (*Avrupa Gerçekçiliği* 192).

Goldmann, diyalektik bir bütünlük anlayışıyla geliştirdiği oluşumsal yapısalcı yöntemi ile sosyolojik eleştiri hakkında birçok ön yargıyı aydınlığa kavuşturmuş, genelde edebiyat biliminin, özelde de edebiyat sosyolojisinin gelişmesine büyük katkı sağlamıştır.

## **1.2. Lucien Goldmann ve Oluşumsal Yapısalcılık**

Goldmann tarafından geliştirilen oluşumsal yapısalcı yöntem, her eserin toplumsal bir karaktere sahip olması fikrinden hareket eder. Yöntem, insan eylemlerine ve bireysel bilinç aracılığıyla kolektif bilincin yansıtıldığı sanatsal yaratılara anlamlı bir cevap verme; eylem ile öznenin bulunduğu çevre arasında dengeli bir ilişki kurma tezinden yola çıkar.

Sanat eseri, gerek insan eyleminin ürünü olması gerekse eserin öznesinin içinde bulunduğu şartlar ve eylemin içinden çıktığı çevreyle ilişkisi bakımından oluşumsal yapısalcılığın ilgi alanına girmektedir. Sürekli değişim hâlinde olan ve kendini aşan insan eylemi aynı zamanda dünyayı da değiştirmektedir. Bu değişim ve gelişim içinde denge kurma çabası sanat eserini de tarihsel olarak konumlandırmak anlamına gelmektedir.

Goldmann, büyük ölçüde Marksist felsefeden etkilenerek yöntemini oluşturur. Ona göre sanat eseri, bireylerin dünya görüşünden yola çıkılarak değil, alt yapının yani ekonomik koşulların etkilediği bir üst yapı ürünü olması bakımından toplumun olası bilincinden ve dünya görüşünden hareketle çözümlenmelidir. Başka bir ifadeyle sanat eseri, yazarın içinden çıktığı toplumsal grup tarafından şekillendirilen ve üretilen bir etkinliktir.

Oluşumsal yapısalcı yöntemin en önemli özelliklerinden biri, sanat eserini ilgilendiren aşan veya içkin olan bütün ilişki ağlarının diyalektik olarak incelenmesidir. Zaman içinde sürekli değişim içinde olan dünyada bir sanat eserinin anlamının aynı kalması mümkün değildir. Böylelikle bu yöntemle tarihsel olarak eserin konumlandırılması gerçekleşir.

Sosyolojik eleştiri yöntemlerinden olan oluşumsal yapısalcılık, bir yönüyle Saussure'un dilbilim çalışmalarıyla ortaya koyduğu *gösteren*, *gösterilen* ve *gösterge* kavramları üzerine kurulu yapısalcılığa, diğer yönüyle de Marksist eleştiriye kaynak olarak tarihî maddeciliğe ve diyalektik materyalizme dayanır. 20. yüzyılda sosyal bilimlere uygulanan çözümleme yöntemi olarak gelişen yapısalcılığa göre başka varlıklar gibi "ben" de gösterilendir ve kültürel olarak oluşturulmuştur. Bu bağlamda sanat yapıtının çözümlenmesinde bireylerin düşüncesinden hareket etmek Goldmann'a göre sağlıklı değildir. Goldmann, çözümleme yaparken hareket noktası

olarak toplumu esas almanın araştırmacı için kolaylık sağladığını ifade eder. Yapıtın bir dünya görüşünü yansıttığını ileri süren Goldmann, bireylerin düşüncesinin her zaman yeterince açık olmadığı için yapıtın dünya görüşünü ortaya koymada bireyler üzerinden değil toplumdan yola çıkılması gerektiğini savunur.

Bir dünya görüşü, gerçekliğin bütünü üzerine açıkseçik ve birlikçi bakış açısidir. Oysa tek tek bireylerin düşüncesi-bazı ayrıcalıklı durumlar dışında- nadiren açıkseçik ve birlikçidir. Sayısız etkiler altında bulunan, yalnızca çeşitli ortamların değil, ama aynı zamanda en geniş anlamıyla fizyolojik yapının da etkisinde kalan bireylerin düşünceleri ve sezış biçimleri her zaman belli bir açıkseçikliğe az çok yaklaşır, ama buna ulaştıkları çok azdır. (*Diyalektik Araştırmalar* 56)

Goldmann'ın bu açıklaması, oluşumsal yapısalcı yöntemin önemli kavramlarından *birey-aşkın özneyi* işaret etmektedir. Birey aşkın özne, eserin yaratılmasında yazarın değil toplumun özne olarak kabul edilmesi olarak tanımlanabilir. Eserin asıl yaratıcısı bireyi aşan *bireyüstü* toplumsal/kolektif yapıdır.

Goldmann, oluşumsal yapısalcı yönteminin birey-aşkın özne kavramını, Hegel'in estetik isimli eserinde açıkladığı öznel-tümel ilişkisinden etkilenerik geliştirmiştir. Hegel'e göre "Düşünme bir yandan öznel, ama öte yandan kendi hakiki etkinliğinin bir ürünü olarak tümele sahiptir ve bu nedenle öznel bir birlik içerisinde her ikisidir de tümellik ve öznellik. (*Estetik* 179)

Goldmann, *Roman Sosyolojisi*'nde yapıtın yazar-toplum, yazar-yapıt ilişkisini ortaya koyabilmek için yapıtın öznesinin toplum olduğu fikrinden hareket etmek gerektiğini şu şekilde ifade etmiştir: "Eser, yalnızca kültürel öğeleriyle (edebi, felsefi, sanatsal) kavranmaya çalışıldığında, sadece eseri ya da yazarını ele alan araştırma, en iyi ihtimalle, eserin iç ünitesini ve eserin bütünü ile parçaları arasındaki

ilişkiyi ortaya koyabilir; fakat asla, eser ile onu yaratan insan arasında aynı tipte bir ilişki kuramaz. Dolayısıyla bireyi özne olarak kabul edersek, eserin incelenen en büyük bölümü rastlantısal kalır ve akıllıca ya da ustaca yapılmış yorumların ötesine geçmez” (75).

Edebiyat sosyolojisine göre birey, sürekli bir değişim içinde olduğu gibi çevresini de değiştirme eğilimindedir. Birey eyleminin kaynağı herhangi bir duruma cevap verme güdüsünden kaynaklanır. İnsan eylemi, sürekli eskiyi aşırp yeniye kavuşma yönüyle gelişime ve değişime açıktır. Yani insan, tarih boyunca karşılaştığı zorluklara bir cevap aramış ve bunları aşarak ortaya çıkan yeni gereksinimleri karşılamaya çalışmıştır. İnsan, dünyada sürekli değişim içindedir ve aynı zamanda dünyayı değiştirendir. Buradan hareketle Goldmann, yöntemiyle birey ve toplum arasındaki diyalektik bir ilişki bulunduğunu bunun da sanat eserine yansıdığını ileri sürer. Çünkü sanat eseri insan eyleminin ürünüdür. İnsan eylem ve düşüncesi onun parçası olduğu toplumdan bağımsız değildir. Tarihsel yönü olan sanat eseri sürekli değişen ve gelişen toplum içerisinde ancak toplum-eser, yapıt-yazar arasındaki ilişkiyi irdeleyen dinamik bir yöntem ışığında kavranabilir. Diyalektik bakış açısı eserin tarihselliğini dikkate almasıyla oluşumsal yapısalcı yöntem içinde önem kazanır. Goldmann, insan eyleminin asıl öznesi hakkında farklı tutumlara dikkat çekerek eylemin öznesinin kim olduğu sorusuna cevap verebilmek için Hegel ve Marksist felsefede olduğu gibi diyalektik yöntemin kullanılması gerektiğini düşünür.

İlk problem, eylem ve düşüncenin öznesinin gerçekte kim olduğudur.

Bu soruya karşılık olarak üç cevap vermek mümkündür ve bu cevapların üçü de temel olarak farklı tutumlar doğurmaktadır. İlk olarak ampristler, rasyonalistler ya da son zamanlardaki olaybilimciler gibi, bu özneyi, bireyin içinde görebiliriz. Aynı zamanda, bazı



romantik düşünürler gibi bireyi basit bir gölge olaya indirgeyip, tek sahil özneyi, topluluk içinde görebiliriz. Son olarak da, diyalektik, Hegel'ci ve özellikle de Marksist bir bakış açısıyla sahil özneyi, topluluğun kendisi gibi-bu topluluğun, karmaşık yapıda bireylerarası bir kaynak olduğunu ve bu kaynağın yapısı ile içerdigi bireylerin kapladıkları yeri daima ayrıntısıyla belirtmek koşuluyla-görebiliriz.

(*Roman Sosyolojisi* 74)

Oluşumsal yapısalcı yöntemle göre insan, tüm insan etkinliklerinin merkezinde birey-aşkın özne yani toplum bulunmaktadır. “Claude Levi-Strauss'un tarih üstü evrensel yapı anlayışına; tarihi, aşamalı üretim tarzlarının değişme çizgisinde öznesiz bir süreç olarak tanımlayan Althusser'in dural yapısalcılığına karşı, toplumsal pratik ve onun birey-aşkın öznesine yer veren insancı bir yapısalcılıktır Goldmann'inki. Hegel-Marx-Lukacs çizgisinde bir epistemolojiden kaynaklanır” (Gürsel 27).

Goldmann, *Roman Sosyolojisi*'nde eserin oluşumunda yazarın deneyimlerinin kısıtlılığına işaret eder. Ona göre sanat eserinin sadece yazarın deneyimlerinden meydana gelmesi mümkün değildir. Bireyin kısıtlılığı aslında eskiyi aşip yeni kurabilme aşamasında ortaya çıkar. Goldmann'a göre yeni dünya görüşleri bir deha sezgisiyle birden bire ortaya çıkmaz. Yeni anlayışın kurulabilmesi ve eski anlayışı aşabilmesi için eski anlayışın yapısında yavaş ve aşamalı dönüşümlerin olması gerekir. Bu gibi dönüşümler tek kişinin eseri olamazlar; çünkü onun alt etmesi gereken duygusal, mantıksal ve maddi güçlükler tek bireyin çabalarını çok aşar (*Diyalektik Araştırmalar* 34).

Bunun yanı sıra Goldmann'a göre, tür olarak romanın gelişimi de bireysel başarının sonucu olarak değil toplumsal bir beklentiye cevabın yapıta yansımısıyla

gerçekleşmiştir. “Hiçbir önemli eser, tamamıyla bireysel bir deneyimin yansıması olamaz; roman türü, kavramlaşmamış dokunaklı bir tatminsizlik veya toplum içinde ya da romancılarının çoğunun içinde bulunduğu orta tabakada gelişmiş nitel değerlere duyulan dokunaklı bir özlem ölçüsünde var olabilmış ya da gelişebilmiştir (*Roman Sosyolojisi* 31-32).

Sanat eserinde sosyolojik eleştiri ile ulaşılmaya çalışılan diyalektik ilişkiler, toplum merkeze alındığı takdirde araştırmacının nesnel kalmasına yardımcı olur. Toplumsal yapılar araştırmacı için daha görünür ve bireye göre daha az karmaşıktır. Bunun aksine, birey ise öznedir ve birey merkezli bir araştırma, araştırmacıyı nesnellikten uzaklaştırma ihtimaline sahiptir. Bireyin ruhsal yapısını ve toplumdan topluma gösterdiği farklılıkları gözlemlemek araştırmacı açısından daha zordur. Kültürel yaratıyı, bireyin değil toplumsal grupların gerçek öznesi olduğu bir yapı olarak kabul eden araştırmacı, yazarın işlevini de açıklayabilir.

Goldmann, bilincin insan etkinliğinin parçalı bir görünüm olmasından dolayı eseri çözümlemenin bilinçli olgularla sınırlandırılmayacağını düşünür. Eserin incelenmesinde bütünsel yaklaşımı benimseyen Goldmann, buradan hareketle oluşumsal yapısalcı yöntemle yazarın bilinç dışının esere yansımasını da çözümlemeyi hedefler (*İnsan Bilimleri ve Felsefe* 40).

Goldmann, bunlara ek olarak eserin öznesi olarak yazarı kabul eden yöntemlerle yazarı hayatta olmayan yapıtların çözümlenmesinin çok daha zor olacağını ifade etmektedir. “Çünkü daha önce de belirttiğim gibi, psikolojik gerçeklik; hayatta olmayan bir bireyin, ya da kişisel olarak tanınmayan bir yazarın tanıklıklarından yola çıkılarak ya da arkadaşlık bağıyla bağlı olduğumuz bir insanın ezgisel ya da ampirik bilgisi temel alınarak analiz edilebilmek için fazlasıyla karmaşık bir gerçekliktir” (*Roman Sosyolojisi* 75).

Sanatçının eserini oluşturduğu bakış açısı onun dünya görüşünün yansımasıdır. Goldmann'a göre sanatçı, eserini içinde bulunduğu toplumsal sınıfın gözüyle oluşturur. Yani, "sanatçının dünya görüşü aristokrat, burjuva ya da proleter olduğu ölçüde sanatı da aristokrat, burjuva ya da proleter olacaktır" (*Diyalektik Araştırmalar* 69). Toplumsal grup, üyelerinin doğayla ve insanlarla ilişkilerinde ortaya çıkan sorunlara tutarlı bir cevap olabilmesi için duygusal, entelektüel ve pratik eğilimler doğuran bir yapılandırma sürecini başlatır. Dünya görüşünün ortaya çıkmasında toplumsal grubun tutarlı cevap arama eğilimi itici güç olur. Eser ise ortaya çıkan bu dünya görüşünü yansıtabildiği ölçüde başarıya ulaşır.

Sanatçının yapıtında bulunduğu sınıfın dünya görüşünü yansıtması o sınıfın ideolojisinin propagandasını yaptığı anlamına gelmez. Goldmann'a göre proleter sanatı, yaratılarını devrimci bir işçinin gözüyle gören sanattır, sosyalist ya da komünist öğretinin doğruluğunu kanıtlamak isteyen bir sanat değildir, burjuva sanatı da belli bir yapıya sahip olan bir dünya yaratan sanattır, süre giden düzeni savunmayı üstlenen bir sanat değildir (*Diyalektik Araştırmalar* 69).

Oluşumsal yapısalcı yöntem, eserde dil aracılığıyla ortaya konan dünya görüşünün üzerinde yoğunlaşır; eserin değerini belirlemede dünya görüşünün ortaya koyduğu sonuçlar ve bu görüşlerin tutarlı olup olmadığı ile ilgilendir. Aslında bu bakış açısıyla eserde gerçeğin nasıl yansıtıldığını incelemek mümkün olur; toplumsal olanın nasıl kurgulandığını gözlemleyebilme imkânı doğar. Başka bir ifadeyle edebî yapıtın estetik yönünü oluşturan unsurlar, sosyolojik eleştiri yöntemiyle ayrıştırılabilir. Rene Wellek konuyla ilgili şunları söylemektedir:

Edebiyat, hayatın sadece bir aynası ya da kopyası, dolayısıyla sosyal bir belge olarak farz edildiği müddetçe bu çeşit incelemelerin pek fazla değeri yoktur. Bu gibi çalışmalar, incelenen romancının sanat

metodunu bildiğimiz takdirde bir anlam taşır ve anlatılanların sosyal duruma ne derece uyduğunu sadece gene anlamda değil fakat kesin olarak gösterebilir. Eser, gerçekçi bir maksatla mı ele alınmıştır, yoksa belirli noktalarda hicvi, karikatür veya romantik idealleştirme midir? Kohn- Bramstedt, gayesi başlığında açıkça belirtilmiş olan Almanya'da Aristokrasi ve Orta Sınıflar) adlı eserinde bizi haklı olarak uyarmaktadır. Ancak, bir toplumun yapısı hakkında edebî kaynaklardan başka kaynaklardan bilgi edinmiş olan bir kimse belirli sosyal tiplerin ve bunların davranışlarının romanda gösterilip gösterilmediğini ve ne dereceye kadar kopya edildiğini anlayabilir.

(78)

Dünya görüşü, aynı toplumsal sınıfa ait insanların kabul ettiği düşünce sistemi olarak oluşumsal yapısalcı yöntemde yer alır. “O halde Goldman'ın aradığı, edebi metin, dünya görüşü ve tarihin kendisi arasındaki bir yapısal ilişkiler kümesidir. Goldmann bir toplumsal grubun ya da sınıfın tarihsel konumunun dünya görüşünün dolayımı vasıtasıyla edebi bir eserin yapısına nasıl aktarıldığını göstermek ister. Bunu yaparken de metin ve eserin dışındaki tarihle ya da tam tersiyle başlamak yeterli değildir; burada gereken; metin, dünya görüşü ve tarih arasında durmaksızın hareket eden ve bunların her birini diğerine göre düzenleyen diyalektik bir eleştiri yöntemidir (Eagleton, *Marksizim ve Eleştiri* 49).

Yazar her zaman içinden çıktığı toplumsal sınıfın dünya görüşünü yansıtmayabilir; başka fikirlerden de etkilenmiş olabilir veya içinde yetiştiği sınıfa baş kaldıracaktır. Goldmann bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Dünya görüşünün geliştiği toplumsal sınıf yazarın ya da filozofun gençliklerini ya da yaşamlarının önemli bir bölümünü geçirdikleri

ortamla ve toplumsal sınıfla aynı olmak zorunda değildir. Yazarın düşüncesi doğrudan doğruya ilişkide bulunduğu ortamdan etkilenmiş olabilir, bu kuşkusuz büyük bir olasılıktır, bununla birlikte bu etki çok çeşitli olabilir, toplumsal ortama uyma olabileceği gibi yadsıma ve başkaldırı tepkisi ya da bu ortamda rastlanan fikirlerle dışarıdan gelen başka fikirlerin bir birleşimi de olabilir. (*Diyalektik Araştırmalar* 57)

Edebî eleştiri yöntemlerinde konumu ve önemi her zaman tartışma konusu olan yazar, Goldmann'a göre diğer bireylerden üstün ve ayrıcalıklıdır. Goldmann'ın bu görüşünün arkasında da toplumu merkeze alan bir anlayış vardır. Çünkü yazar, toplumsal grubun dünya görüşünü yansıttığı için diğer insanlardan üstündür. Sanat eseri yazar için sadece bir eylem değil, ulaşabileceği eylemlerin en etkilisidir. Toplumun duygu, düşünce ve beklentileri tarihsel süreç içinde ancak yazarın bunları eserinde somutlaştırmasıyla varlık kazanır. “Büyük yazar, edebî eser alanında, grubun eğiliminin olduğu tarafa yatkın, tutarlı ya da tutarlıya yakın düşünsel bir evren yaratmayı başarmış istisnai bir bireydir; eserin önemi ise, benzerleri arasında, tutarlılığa yakınlığı ya da uzaklığı ile ölçülebilir” (Goldmann, *Roman Sosyolojisi* 78).

Oluşumsal yapısalcılığın şimdiye kadar üzerinde durulan birey-aşkın özne ve dünya görüşü kavramları yöntemin bütünsellik ilkesinin birer parçasıdır. Marksist felsefe ve Hegel felsefesinin ortak yönü olan ve Goldmann'ın da eleştiri anlayışını etkileyen bütünsellik ilkesi; kapitalist düzen içinde benliği parçalanmış, gerçekliği zedelenmiş ve kendini yalnız hisseden insanın eylemlerini ve dolayısıyla insan eyleminin ürünü olan sanat eserini anlamada anahtar görevindedir.

Edebiyatı bir bütün olarak ele almada yapısalcılığın katkısı bulunmaktadır. John Lye, *Yapısalcılığın Bazı Öğeleri ve Edebiyat Teorisine Uygulaması* başlıklı çalışmasında edebiyatın yapısalcı çözümlemeye göre ele alınışını şöyle ifade

etmektedir: “Ne kadar eser varsa, iki veya iki bin fark etmez, o bir anlam ve gönderge sistemi olarak işlev görür. Bu suretle eser, bir kültür dilinin veya anlam sisteminin parolası, özel bir telaffuz şekli olur. Edebiyat bir sistem olduğu halde, edebiyat eseri özerk bir bütün değildir; benzeri şekilde bizzat edebiyat özerk değil, fakat kültürün daha geniş anlam yapılarının parçasıdır” (7).

Bütünsellik ilkesi, insan davranışının bütünsel bir olgu olduğu kabulünden hareket eder. Bu davranışın maddi ve manevi yanlarını birbirinden ayırma girişimi en iyi biçimde bile bilgi açısından büyük tehlikelere yol açar ve soyutlamalardan öteye geçemez. Bu durumu göz önünde bulundurması gereken araştırmacı, gerçeğe yalnızca parçalı ve sınırlı bir biçimde ulaşacağını bilse dahi her zaman bütünsel ve somut gerçeği bulmaya çabalamalıdır. Araştırmacı, bütünsel ve somut gerçeğe ulaşabilmek için toplumsal olguların incelenmesinde bu olgular üzerindeki kuramların tarihini bütünsel olarak ele almak öte yandan bilincin olgularının incelenmesi toplumsal olguların tarihsel yerlerine, iktisadi ve toplumsal altyapılarına bağlanmalıdır (Goldmann, *İnsan Bilimleri ve Felsefe* 42).

Toplumsal olguların belirlenmesinde Marksist eleştirinin alt yapı, üst yapı kavramlarını esas alan Goldmann sanat eserini, toplumun ekonomik koşullarının belirlediği alt yapının yansıması olan üst yapı içinde değerlendirir. Toplumun iktisadi koşulları o toplumun hukuk, felsefe, sanat gibi alanlarını etkiler. Bu bakımdan sanat yapısındaki toplumsal olguları çözümlmek isteyen araştırmacı bütünsel yaklaşımı benimsemelidir. Yani araştırmacı biçimi içerikten; nesneyi öznenen ayrı olarak ele almamalıdır. Çünkü biçim içerikle, özne nesneyle diyalektik bir ilişki içindedir.

Goldmann’ın *Diyalektik Araştırmalar* isimli çalışmasında üzerinde durduğu ve oluşumsal yapısalcı yöntemi oluştururken etkisinde kaldığı diyalektik maddecilik ilkesini açıklamak gerekir. Diyalektik maddeciliğin insan ve evren üzerine bütünsel

bir kavrayış olduğunu ileri süren Goldmann, diyalektik maddeciliği şu şekilde tanımlar:

Maddeci ve diyalektik insancılığın insanı, toplumsal bir varlık olarak ele aldığını, insanların fiziksel dünya üzerinde gittikçe artan bir egemenliğe sahip olmaları ve toplumsal yaşayışta gittikçe daha geniş ve daha yetkin bir ortaklaşmanın ve gittikçe daha büyük bir özgürlüğün kurulması yönünde evreni ve toplumu eylemiyle dönüşüme uğratmak için başka insanlarla işbirliği içinde çalışan bir toplumsal varlık olarak aldığını biliyoruz. Doğa üzerinde gittikçe artan bir egemenliği gerçekleştirmek için ortak eylem, gerçek bir ortaklaşma, eksiksiz bir özgürlük ve mutluluk eğer sözcüklerden korkmuyorsak. (*Diyalektik Araştırmalar* 13)

Diyalektik maddeciliğin insanı ele alış şekli kapitalist düzenin insana yaklaşımından çok farklıdır. Goldmann'ın görüşlerini açıklamak için Marks'ın meta-fetişizmi teorisi üzerinde durmak gerekir. Goldmann'ın kuramı, Lukacs'ın şeyleşme dediği, Marks teorisi olan meta fetişizmine sıkı sıkıya bağlıdır. Goldmann'a göre, din, ahlak, sanat ve edebiyat ne iktisadi yaşamdan bağımsız özerk gerçeklerdir ne de iktisadi yaşamın basit yansılardır. Bununla birlikte bunlar, sermayeci dünyada gerçeklikleri insan yaşamının tüm dışlamalarını başlı başına ele geçirmeye çalışan özerk bir iktisadi bütünün ortaya çıkması üzerine içeriklerini yitirdikleri ölçüde iktisadi yaşamdan bağımsız özerk nitelikler ya da iktisadi yaşamın basit yansımaları hâline gelirler.

Sermayeci toplumlardan önce mal paylaşımı toplumların geleneksel, dinî veya akli birtakım kurallarına göre yapılırdı. Yani üst yapıyı oluşturan unsurlar mal paylaşımında etkiliydi. Bu yüzden toplumsal düzenleme biçimleri salt iktisadi

koşullara bağlı değildi. Ancak ticarete dayalı iktisadi hayatın gelişmesiyle toplumlar ulusal sınırlarını aşan bir durumla karşı karşıya kaldılar. Dünyanın bir ucundan başka bir ucuna mal satan tüccar için insan sadece mal alacak veya mal satılabilecek *soyut niteliğe* sahip kişilere dönüşmüştür.

Marks, *Kapital*'in birinci cildinde bu durumu *şeyleşme* süreci olarak şöyle tanımlamaktadır: “Ticarete dayalı bir iktisadi yaşamda değış tokuş değerinin üretimi için gerekli emekle bu malın kendisi arasındaki ilişkiyi nesnenin nesnel niteliğine dönüştürmesidir, bu da şeyleşme sürecidir.” (alıntılayan Goldmann, *Diyalektik Araştırmalar* 88).

Ticarete dayalı olmayan toplumlarda bir malı üretmede verilen emek, o malın insanların doğal ve toplumsal gereksinimlerini karşılaması içindir. İnsanların gereksinimlerini gidermeye elverişli nitelikler, malın üretilme sebebini oluşturur. Ayrıca malın üretimi ve dağıtımını toplumsal bir örgütlenişı de beraberinde getirir.

Kapitalist üretim tarzıyla birlikte bireyler sadece satmak için üretmeye başlar. Üretim ve dağıtım da toplumun belirleyiciliğinden çıkararak pazar kurallarına tabi olur. Meta artık pazar için üretilmeye başlar ve malın kullanım değeri değil değışim değeri yani malın pahası önem kazanır. Goldmann'ın verdiği şu örnek üzerinden bu değışim daha iyi anlaşılabilir: “Bir ayakkabı imalatçısı ayakkabılarının iyi olmasıyla değil satılabilir olmasıyla ilgilenir, ayakkabıların niteliği onu ancak üretimin sürümünü kolaylaştırdığı ya da daha güç bir hale getirdiği ölçüde ilgilendirir. Tüketici de bir çift ayakkabı satın almaya karar verince, hem bu işe ayrabileceği parayı hem de pazara alıcı olarak yöneldiği andaki ortalama ayakkabı fiyatlarını düşünür” (*Diyalektik Araştırmalar* 96).

Böylesi ekonomik düzen içinde insanların birbirleriyle olan ilişkilerinin etkilenmesi kaçınılmazdır. Kapitalist düzende üretici ve tüketici arasındaki doğrudan



ilişki kaybolmuştur. Mala sahip olmak için herhangi bir insanla ilişkilenebilmeye gerek yoktur, yeterli paraya sahip olunduğu ölçüde istenilen mala da sahip olunabilir.

Ayrıca bu malın nerede, nasıl, kim tarafından kullanılacağıyla değil daha fazla nasıl üretilip satılacağıyla ilgilenilir. İşte bu süreçte insanların birbirleriyle kurdukları ilişkiler, pazar için üretilen metallerin kullanım değerlerinin değil değişim değerlerinin belirlediği, niceliksel ilişkilere dönüşür. Bu ilişkilerin özü bilinçlerde toplumsal yani insanlararası olmaktan çıkıp şeyleşmiş ve onların özelliklerine dönüşmüş biçimde yer almaya başlar.

Burjuva toplum ve kapitalist düzen, insanlararası ilişkilerin ortadan kalkmasına, bireyin kaybolmasına, nesnelere giderek bağımsızlaşmasına sebep olur. Bireylerarası bütün değerler yozlaşır, insanın doğayla kurduğu gerçek ilişki zedelenir. Bireyin bencilleşmesiyle toplumsal bilinç aktif gerçekliğini kaybeder ve zamanla ekonomik yaşamın bir yansıması hâline gelir, sonunda yok olur.

Kapitalizm öncesi toplumsal yapılardaki ruhsal yaşamı oluşturan temel öğelerin hepsi- ve umarım gelecekteki toplum yapılarında da böyle olur- bireylerarası duygulardan meydana gelmiştir, bireyi aşan değerlerle olan ilişkiler –yani ahlak, estetik, erdem ve inanç- hareketsiz nesnelere yeni niteliklerini yani fiyatları yetkili kılmak adına toplumsal yaşamda her geçen gün önemi ve gücü artan ekonomik sektörde, dolayısıyla bu sektörün birer parçası olan bireylerin bilincindeki yerini kaybetmektedir (Goldman, *Roman Sosyolojisi* 46).

Goldmann'a göre kapitalist düzende nesnelere bağımsızlaşması ve insan ilişkilerinin yerini nesnelere değişim değerlerinin alması *örtük* bir biçimde olmaktadır. O, kapitalist üretimin bir parçası olarak gördüğü roman türü hakkında

şunları söylemektedir: “Benim düşünceme göre, roman, piyasa için yapılan üretimin doğurduğu bireyci toplumun günlük yaşamının edebiyat alanındaki yansımasıdır” (*Roman Sosyolojisi* 25). Goldmann, roman türünü toplumsal yaşamı yansıtmaları bakımından gerçekçi bir tür olarak kabul eder ve incelemesini roman türü üzerinde yoğunlaştırır.

İnsan doğasına çok uzak olan ve bireyi yozlaştıran ekonomik düzen, bilinçleri etkilemekte ve toplumun her alanında etkisini göstermektedir. Bu yozlaşmış sistem içinde arayışta olan birey, Lukacs’ın romanın yapısında esas olarak gördüğü “problematik kahraman”ın kaynağıdır. Lukacs’ın analizlerini roman yapısı üzerine sosyolojik bir çalışma için başlangıç olarak kabul eden Goldmann, romanı arayışın tarihi olarak tanımlar. “Roman, yozlaşmış bir arayışın daha geniş bir ifadeyle, kendisi de yozlaşmış olmasa rağmen, farklı bir seviyede gelişmiş ve farklı bir şekilde varlığını sürdüren bir dünyada sahî değerlere ulaşmak için yapılan bir arayışın tarihidir” (*Roman Sosyolojisi* 18).

Goldmann, *sahî değerlerin* romanda örtük bir biçimde yer aldığını ve her romanın kendi sahî değerinin olduğunu; bu yüzden sahî değerlerin romandan romana değişebileceğini ifade eder. Roman türünü masal ya da efsaneden ayıran ise roman kahramanı ve dünya arasındaki çatışmadır. “Romanın diyalektik yapısında bir yanda tüm epik yapıların gerektirdiği üzere, kahraman ve dünyanın kurdukları temel bir ortaklık, diğer yandan ise, o karşı konulmaz çatışmaları vardır. Ortaklıkları, sahî değerlere göre ikisinin de yozlaşmış olmalarının, çatışmaları ise bu iki yozlaşmanın farklı doğalara sahip olmalarının sonucudur” (Goldmann, *Roman Sosyolojisi* 19).

Peki yozlaşmış bir tür olan roman türü içinde yazarın romansal yozlaşmayı aşması nasıl mümkün olacaktır? Lukacs’a göre, yazarın romansal yozlaşmayı aşması kavramsal, soyut ve yozlaşmış bir şekilde olacaktır; dolayısıyla asla somut gerçeklik

kadar yaşanmışlık hissi vermeyecektir. Özde var olan gerçekleri ifade edebilmenin tek yolu, yozlaşmış bir arayışın tarihini anlatmaktır.

Goldmann, Lukacs'ın problematik kahraman kavramını kapitalist ekonomik sistemdeki çatışmalarla açıklamaya çalışır ve Lukacs'ın biçimsel olarak temellendirdiği problematik kahraman kavramını toplumsal bağlamıyla ele alır. Goldmann'a göre burjuvazinin gerçeklik kazandırdığı birey, toplumla çatışır. Başka ifadeyle sistem kendi karşıtını yine kendisi ortaya çıkarır.

Kapitalist düzende bir yandan bireycilik önem kazanırken diğer yandan da metaların değişim değeri insan ilişkilerinin önüne geçer. İnsan ilişkileri, meta ilişkilerine dönüşür. Bireyin yabancılaşması olan bu şeyleşme süreci aynı zamanda içinde birçok diyalektik ilişki barındırır. Oluşumsal yapısalılık, yapıtın sosyal dünyanın basit bir yansıması olarak nesneleştirilmesine karşı bir yöntemdir. Çünkü Goldmann, insan ilişkilerinin nesneleştirildiği kapitalist düzen içinde yapıtın manevi değerleri barındırdığını ve birey eylemi olarak gördüğü yapıtın eskiyi aşip yeniyi kurma amacı olduğunu düşünür.

Edebiyatın toplumsal olanı dönüştürme işlevi hakkında Alver şunları belirtmektedir: “Edebiyat, özellikle bir kolektif kimlik tesis etme, toplumsal bilinç durumu belirleme, cemaatsel birlik sağlama, ulusal, dinsel ve ideolojik anlam haritaları örme bağlamında kendine yer açmaktadır. Bir anlamda hayatın akıp gittiği nehir yatağının yani hayatın yaşandığı toplumsal ortamın oluşturulmasına katkıda bulunmaktadır” (*Edebiyat Sosyolojisi* 19).

Edebiyatın toplumu ileriye taşıma ve dönüştürme yönü oluşumsal yapısalıcı yöntemde *olası bilinç* kavramı bağlamında ele alınır. Yapıtta yer alan düşünce dışarıda değil toplumun kendisinde aranmalıdır. Olası bilinç, tek bir bireyin bilinci olarak düşünülmemelidir. Olası bilinç, toplumun büyük bölümünün katılımıyla

oluşan toplumsal bir sınıfın bilincidir. Goldmann'a göre gerçek bilinç ile değil olası bilinç araştırılarak yapıtta yer alan dünya görüşüne ulaşılabilir. Yapıtta bulunan dünya görüşü, bir grubun üyelerinin gerçek ve deneye dayalı bilincini değil, olası bilincin en üst düzeyi olan ideal bilinci ifade eder. Bu durumda potansiyel bir bilinç söz konusudur; çünkü bu potansiyel bilinç, bir yapıtın henüz ortaya çıkmamış biçiminde bulunur ve orada bir yazın toplumbilimcisi tarafından çözümlenip yeniden ortaya çıkarılır (Atalay 38).

Oluşumsal yapısalcı yöntem, eserin yapısını ve dünya görüşü aracılığıyla eserde var olan olası bilinci ortaya çıkaran bütünsel bir yol izler. Yöntem, bu yönüyle sadece metne yönelen içerik sosyolojisinden farklılık gösterir. Oluşumsal yapısalcılığın temel hipotezi şudur: Edebî yaratımın karakteri, eserdeki evrenin yapısının, bazı sosyal grupların zihinsel yapıları ile benzeşik olması ya da onlara kavranabilir bir ilişki içerisinde olması doğrultusunda oluşur oysaki içerik düzleminde, yani bu yapılar tarafından yönetilen düşünsel evren yaratısında yazarın total özgürlüğü vardır (Goldmann, *Roman Sosyolojisi* 77).

Eser, anlamlı bir yapıdır ve anlaşılması için yapısalcı bir yaklaşım gerekmektedir. Oluşumsal yapısalcı yöntemin anlama aşaması, yapıtın anlamlı yapısının anlama sürecini oluşturur. Yapıtın iç yapısı haricinde metni aşan, toplumsal yapıyla bütünleşen bir dış yapısı vardır. Yapıtın toplumsal yönünün aydınlatılması ise açıklama sürecidir.

Pascal'in *Pensees* adlı eserinin ve Racine tiyatrosunun trajik yapılarını aydınlatmak bir anlama sürecidir; bu yapılan, aşın Jansenizm öğretisi içine yerleştirmek bir öncekine göre bir anlama süreci fakat Pascal'in ve Racine'in yazılarına göre ise bir açıklama sürecidir; aşın Jansenizm öğretisini, evrensel Jansenizm tarihiyle bütünleştirmek ise, aşın

Jansenizm öğretisini açıklaamak, evrensel Jansenizm tarihini anlamaktır. Jansenizm öğretisini, bir ideolojik ifade hareketi olarak, XVII. yüzyılın noblesse de robe tarihine yerleştirmek, Jansenizm öğretisini açıklamak, noblesse de robe'u anlamaktır. Noblesse de robe'u, Fransız toplumunun evrensel tarihi içine yerleştirmek ise Fransız toplumunun evrensel tarihini anlayarak, noblesse de robe'u açıklamaktır. Dolayısıyla, açıklama ve arılama birbirinden ayrı iki zihinsel süreç değildir; iki farklı aynaya yansıyan tek bir süreçtir. (Goldmann, *Roman Sosyolojisi* 81-82)

Her eser, tarihsel bir sürecin parçası olması bakımından dinamik bir yapıya sahiptir. Eserin oluşturulduğu dönemdeki toplumsal koşullar ve toplumun dünya görüşü, tarih içinde değişmektedir. Böylelikle eserin anlamı da tarih içinde sürekli değişir. Başka bir ifadeyle toplumsal olan eserde yeniden üretilir. Tarihin bir döneminde belirli toplumsal koşullar altında yazılmış bir eser, bugün farklı anlamlar barındırabildiği gibi toplumun duygu ve düşünce dünyasında bir karşılık bulamayabilir. Oluşumsal yapısalcı yöntemin oluşumsal kısmı, eserin tarihin parçası olması yönüyle ilgilenir.

Anlamalı bir yapı olan eseri anlamak için metnin oluşumunda etkili metin içi unsurları anlayan ve metni kuşatıcı dış unsurları açıklayan dinamik bir yöntem izlemek gerekir. Oluşumsal yapısalcılık, eseri kavrama noktasında anlama ve açıklama süreciyle dinamik bir yöntemdir. Aynı zamanda eserin dünya görüşünün toplumsal olanla tutarlılığının ortaya konması yöntemin hedefleri arasındadır. Tarihsel maddecilik ilkesi üzerinden yöntemini oluşturan Goldmann, metnin iç yapısı ve dış yapısının ortaya konulup toplumsal tutarlılığının açıklanmasıyla yapının başka yapıtlarla ilişkisinin de açıklanabileceğini düşünür.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. ANLAMA AŞAMASI (İÇKİN ÇÖZÜMLEME)

Lucien Goldman'ın Oluşumsal yapısalcı kuramına göre öncelikle kavranması gereken, eserin iç tutarlılığı başka bir ifadeyle metnin kendisidir. Metnin yapısal kısmının çözümlendiği bu bölümde metnin içkin anlamı ortaya çıkarılır; sonra metni çevreleyen toplumsal bağlam açıklanır. “Yapıtın özünü ve iç tutarlılığını bulmak, açıklama aşamasında ise; yapıtı aşan ve çevreleyen toplumsal, siyasal, ekonomik dışsal bağlanımlarıyla beliren bütüncül bir dünya görüşünü ortaya çıkarmak ve iç tutarlılığın nasıl oluştuğunu göstermek amaçlanır (Goldmann, *İnsan Bilimleri ve Felsefe* 50).

Norman Friedman, *Romanda Yapı Şekilleri* isimli yazısında bir eserin sadece kendisine has olan yapısını mümkün olduğu kadar aslına yakın bir şekilde tanımlamamızı sağlayacak ilkeleri kapsayan bir teorinin nasıl inşa edileceğini sorgular. Böylesi bir teoriyi geliştirebilmek için eserde bütünü oluşturan parçaların birbirleriyle bağlantılı olmasına değinir. Buradan hareketle Friedman, bütünün bir amaç olarak kavranması, parçaları ve kullanılan teknikleri amaca götüren araçlar olarak görülmesi gerektiğini vurgular; ancak böylelikle edebî değerlendirmede yol kat edileceğini ileri sürer. Çünkü bir eserdeki parçalar ve teknikler sadece bir hikâyeyi anlatmak için değil, bir işlevi yerine getirmek, bir amacı gerçekleştirmek için vardırırlar ve bu amaç öze bağlı bir estetik biçim yaratmaktır (Stevick 134). Buradan hareketle bu bölüm içinde işlenecek olan yapı unsurları, yazarın

gerçekleştirmek istediği amacın birer aracı olarak ele alınmıştır. Bu bölümde yer alan başlıklar bütün olarak ele alındığında amacın anlaşılmasına hizmet edecektir.

## **2.1. Bakış Açısı ve Anlatıcı**

### **2.1.1. Bakış Açısı ve Türleri**

Bakış açısı ve anlatıcı, yazarın üslubunu ve eserdeki konumunu belirleyen, okurla yazar arasındaki bağı tesis eden önemli bir yapı unsurudur. Metnin yapısal diğer unsurlarından kişi, mekân ve zaman öğelerini belirleyen ve şekillendiren, entrik yapıyı oluşturan bakış açısı ve anlatıcı, metinde önemli bir fonksiyon üstlenir.

Sanatkâr ifade etmek istediği fikre göre bir bakış açısını seçmek zorundadır. Bu sanatkârın değil anlatıcının bakış açısıdır. Anlatıcının bakış açısına göre şekil alacağı gibi varlık ve hayat tezahürleri de yine aynı bakış açısının verdiği imkânlar çerçevesinde anlatılacak ve tanıtılacaktır. Metnin dilindeki birçok unsur da, anlatıcının kimliği ve bakış açısına göre şekil alır. (Aktaş “*Roman Sanatı...*” 83)

Tutarlı ve başarılı bir metin ortaya koymak isteyen yazar için bakış açısı ve anlatıcı ne kadar önemliyse eseri inceleyen araştırmacı için de o kadar önemlidir. Çünkü metnin yapısını çözümleyen araştırmacı için bakış açısının ve anlatıcının sunduğu ipuçları metnin diğer yapısal unsurlarını çözümlemeye de kolaylık sağlayacaktır.

Olay ve kişilerin yansıtılmasında kullanılan bakış açısı aynı zamanda romanın dilini ve üslubunu da belirler. Gerçekçi romanda hikâyenin dili, anlatanın, anlatan yoksa olayların yansıdığı bilincin sahibi kimse onun dilidir. Eğer kişiler dramatik yöntemle tanıtılıyorsa her birinin gerçek yaşamda kullandığı dilin yansıtılması gerekir. Gerçekçi romanda kişiler çoğunlukla sıradan kişiler olduğuna göre, bu romanda

aydın yazarların geliştirdiği edebi dil ve üslup yerine sıradan kimselerin gündelik yaşamının nesnel dilini kullanması zorunludur. Bu nedenle gerçeğilerin kişilerine uyan konuşma biçimini bulmak çabası içinde oldukları görülür. Bu amaçla dilbilgisi kuralları bir kenara itilir. Cümleler kısılır ve yalınlaşır. Lehçeleri yansıtmak amacı ile imla kuralları değiştirilir. (Boynukara, 80-81)

Oluşumsal yapısalcı yöntemde, metnin yapısal unsurlarının çözümlenmesinin metnin estetik değerini ortaya koymada ve oluşumsal kısmın aydınlatılmasında önemli bir aşama olduğu kabul edilir. Bu yöntemi kullanan araştırmacı, eserin yapısal kısmından hareketle oluşumsal kısmına ulaşır. Eserin oluştuğu toplumsal koşulları anlayabilmek için eserin iç yapısını anlamak gerekir. Bu noktada eserde yer alan kişiler, zaman, mekân çözümlenmeli ve onların toplumsal karşılıkları incelenmelidir. Diyalektik olarak sanatsal ürünleri üst yapıda değerlendiren Goldmann, sanatçının bakış açısının onun dünya görüşü ile belirlendiğini düşünmektedir (*Diyalektik Araştırmalar* 72). Yazarın içinde yetiştiği toplumun koşulları yazarın bakış açısını etkilemektedir. Buradan hareketle yazar ile toplum ilişkisinin gözlemlenebileceği en önemli yapı unsuru bakış açısı ve anlatıcıdır.

Yazar hem kişileri hakkında bilgi verebilir hem onların ağzından konuşabilir hem de kendi kendilerine konuştukları zaman okuyucusunun onları dinlemesini sağlayabilir. Elinde kişilerin aklından geçen düşünceleri gösterme olanağı vardır; dilerse düşünce düzeyinden daha derinlere inerek bilinçaltına da bakabilir. (Forster 15)

Metnin bakış açısı ve anlatıcısını çözmek için “Bu hikâyede kim görüyor?” ve “Bu hikâyede kim konuşuyor?” sorularının cevaplanması gerekir. Metinde algılayan odak metnin bakış açısıdır, bu algıyı okura aktaran ise metnin sesi (*voice*)



yani anlatıcıdır. Bir metinde okura seslenen kişi ile onu algılayan kişi aynı olmayabilir. Metinde bakış açısı aynı kalabilir; fakat anlatıcı değişebilir, anlatı hikâyenin kahramanının bakış açısından anlatılabilir veya anlatıcı hikâyenin kişilerinden biri olmayabilir. Anlatıda değişen bu unsurlar, bakış açısı türleri başlığında incelenecektir.

Nesne, öteden beri değişmemiştir; değişen, bakış açısıdır. Dolayısıyla, değişmeyen, bir anlamda tekrarlanan nesneyi özgün kılan, bizim bakışımızdır; bakış tarzımızdır. Metin inşa edilmiş yapıdır. Yazar, sanatın kurallarını gözeterek bu yapıyı kurar. Ancak kurulan yapı (metin) değişmez; değişen sanatkârın bakış açısıdır. Bu değişiklikler ki metni farklı bir düzeyde algılamamızı sağlar (Tekin 60). Yazar okur ile iletişimini belirlediği bakış açısı üzerinden yürütür; anlatıyı bu bakış açısından betimler. Odaklayım da denilen bakış açısının türleri Genette tarafından sıfır odaklanma (zero focalization), içsel odaklanma (internal focalization) ve dışsal odaklanma olmak üzere üç tip olarak sınıflandırılmıştır (alıntılayan Yeşilyurt 354).

Sıfır Odaklanma (*zero focalization*) türünde anlatıcı, anlattığı hikâyeye dair her şeyi bilir. Olaylara, kişilere, zamana ve mekâna hâkimdir. Tanrısal da denilen bu bakış açısıyla anlatıcı hikâyeye kişilerinden daha fazla bilgiye sahiptir. Olayların nasıl gelişeceğini ve hikâyeye kişilerinin düşüncelerini bilir. Bu bakış açısı yazara geniş imkânlar sunar. Yazar, birçok vakayı rahatlıkla aydınlatabilir, olaylar hakkında zorlamadan her şeyi bilme yöntemiyle sonuçlar çıkarabilir. Kurmaca dünyada her şeyi dışarıdan gözlemleyen yazar, kahramanlarının her bilgisine hâkimdir.

İçsel odaklanmada (*internal focalization*), anlatıda olup bitenler hikâyenin bir kişisi tarafından aktarılır. Bu bakış açısıyla anlatıcı ile kahramanın bilgisi eşitlenir. Anlatıcının bilgisi sınırlıdır. Özellikle otobiyografik romanlarda ilgi gören bu bakış

açısında bilinç akışı, iç monolog gibi çeşitli yöntemlerden faydalanılır. Bu odaklanma türü de üçe ayrılır:

**a. Sabit Odaklanma** (*fixed focalization*): Sabit odaklanmada anlatılan bütün olaylar, belirli bir karakterin değişken olmayan bakış açısından yansıtılarak aktarılır.

**b. Değişken Odaklanma** (*variable focalization*): Roman boyunca odaklanma türleri değişir ve her şey birden fazla karakterin bakış açısı üzerinden anlatılır.

**c. Çoklu Odaklanma** (*multiple focalization*): Aynı vaka halkasının farklı kişilerin bakış açılarından yararlanılarak anlatıldığı odaklanma çeşididir. Değişken odaklanmada anlatı boyunca farklı vaka halkalarının farklı odak noktalarından yansıtılması söz konusu iken burada aynı olaya da farklı odaklardan bakılabilmektedir.

Dışsal Odaklanmada (*external focalization*), odak yine hikâyenin içindedir; ancak anlatıcının olayları yorumlama yetisi yoktur. Anlatıcı, eylemleri ve kişileri gözlemler; fakat onları yorumlayamaz. Anlatıcı, karakterlerden daha az şey bilir. Bu bakış açısında anlatıcı iç odaklayım ve sıfır odaklayımdaki gibi vakaya müdahale edemez. Üç tip odaklayım üç tip bakış açısı demektir. Okuyucu anlatıyı bu bakış açıları üzerinden kavrar.

### 2.1.2. Anlatıcı

Metni yazan ile metindeki olayları anlatan birbirine karıştırılmamalıdır. Anlatıcı, okura seslenen kişidir ve kurgu içinde gerçeklik kazanır. Anlatıcı, soyuttur dış dünyada hiçbir gerçekliği yoktur. Buna karşın yazar, dış dünyadaki yaşamı ile somut ve gerçektir. Yazar ve anlatıcı arasında bir mesafe söz konusudur. Yazar bu mesafeyi çeşitli yöntemlerle korur. Genette, anlatıcının görevlerini şöyle belirtmektedir:

**a. Anlatma İşlevi** (narrative function): Anlatıcının en temel işlevidir.

**b. Yönlendirme İşlevi** (directing function): Anlatıcı, gerektiği yerlerde vakayı keserek okurlarını çeşitli konularda verdiği bilgilerle yönlendirir.

**c. İletişim İşlevi** (function of communication): Anlatıcı, muhatabına seslenerek onun zihninden geçen soruları âdeta okur ve ona uygun cevaplar üretir. Böylece anlatı, bir nevi karşılıklı konuşmaya dönüşür. Okuyucunun merak ettiği şeyleri soran dışöyküsel anlatıcı, onlara hemen cevaplar da vererek hem aksiyon oluşturur hem de kısa süreli bu aksiyonu ve entrik havayı tekrar yok edebilir.

**d. Doğrulama İşlevi** (testimonial function): Anlatıcı, okurlarını öykülenen olayların gerçekliğine inandırmak için tarihî kaynaklar gösterir ya da birtakım belgelere yönlendirir. Bu fonksiyonda anlatıcının doğrudan ya da dolaylı müdahaleleri gözlemlenmektedir.

**e. İdeolojik İşlev** (ideological function): Bu fonksiyon, yönlendirmeye oldukça yakındır. Daha çok vaka halkalarının ve vaka zincirinin sonunda rastlanan ideolojik işlevle anlatıcı, temel tezini okurlarına çıkarılması gereken ahlaki ders ya da öğüt vererek ifade eder. Burada çoğunlukla yazarın kültürel seviyesi ve hayat görüşü gibi etkenler devreye girdiğinden romanlarda benzer ideolojik çıkarımların yapılmasıyla karşılaşılabilir. (Alıntılayan Yeşilyurt 357)

Ceyhan'ın eserlerinde büyük ölçüde geleneksel anlatı yöntemlerini izlediği görülür. Geleneksel anlatımda, anlatma meselesi tek merkezlidir; yani olaylara, kişi, zaman ve mekâna bir kişinin bilinç penceresinden bakılır. Anlatım düz bir çizgide gerçekleşir ve anlatılan da tek boyutlu olarak yansıtılır. Ancak Ceyhan'ın eserlerinde gerçekliği yansıtmak için tek merkezli bilinç yerine, birçok kahramanın bilinci devreye sokulmuş ve olaylar çok yönlü yansıtılmaya çalışılmıştır. Eserlerde yansıtılmak istenen dış dünya gerçekliği, kişilerin bakış açısından ve bilincinden

aktarılmıştır. Bu doğrultuda Ceyhan'ın eserlerinde çoklu bakış açısı kullanılmıştır. Ceyhan'ın eserlerinde yer alan anlatıcı türleri ve anlatıcıların sahip oldukları bakış açıları şu şekildedir:

### **2.1.2.1. Benöyküsel Anlatıcı: Öykü Başkışisinin Sınırlı Bakış Açısı**

Anlatının zaman, mekân, kişiler gibi unsurları hikâyenin ana kahramanı tarafından aktarılıyorsa bu tür anlatıcıya benöyküsel anlatıcı denilmektedir.

Anlatıcının bilgisi, hikâyenin kahramanının bilgisi ile sınırlıdır. Anlatıcı metni meydana getiren iç unsurlar üzerinde kendi bilgi ve kültür seviyesi ölçüsünde hâkimdir.

Anlatma esasına bağlı itibari metinlerde vaka, şahıs kadrosu ve mekâna ait hususiyetler kahramanlardan biri tarafından nakledilir. Bu durumda anlatıcı, söz konusu kahramanın müşahade kabiliyeti, tecrübesi ve bilgi seviyesi ile sınırlıdır. Kısacası anlatıcı, kahramanlardan birisiyle aynileşir. Böylece metnin yapısı ve üslubu üzerinde kahraman anlatıcının kültür seviyesi, mizacı, dikkati ve içinde bulunduğu sosyolojik ve psikolojik şartlar etkili olur. (Aktaş, “*Roman Sanatı...*” 101)

Benöyküsel anlatıcı, olayları yaşamış veya olayların içinde bulunarak onlara şahit olmuştur.

Anlatıcının kahraman olarak olaylara karıştığı yani anlatıcı benin yanında anlatılan benin de bulunduğu bir roman, ben romanına yaklaşır. Ben romanına başka bir yanaşma da, anlatılan benin anlatıda gitgide anlatıcı ben üzerinde daha fazla ağırlık kazanması, yani ben anlatım, son safhada içmonoloğa dönüşmesi şeklinde düşünülebilir. (Stantzel 57-58)

Bu anlatıcı, yazar tarafından kendi varlığını gizlemek için yansıtıcı karakter olarak kullanılır. Yazar, ifade etmek istediklerini bu anlatıcı aracılığıyla aktarır. Başka bir deyişle yazarın sözünü emanet ettiği kişidir.

Ceyhan, eserlerinde genellikle benöyküsel anlatıcıyı kullanmıştır. Anlatıcı, hatırlama, anlattığı olayları tekrar yaşama ve bunları anlatma eylemlerini gerçekleştiren kişidir. Hatıraların anlatıldığı eserlerde hem geçmiş hem de öyküleme zamanına yani “şimdi”ye dair yorumlar aktarılır. Anlatıcı geçmişi hatırlarken aynı zamanda olayları yaşayan kişidir. Duygusal ve düşünsel zeminde birleşen öyküler, tekrar yaşanıyor gibi anlatılır.

Ceyhan’ın benöyküsel anlatıcının kullanıldığı eserlerinden biri olan *Cennet Kimin’de* anlatıcı, öyküleme zamanından geriye dönüşle hatırladığı, çocukluk yıllarına ait olayları, çatışmaları, duyguları, mekân ve zaman düzleminde anlatırken merkeze “ben”i koyar. Yaşanılan zaman ile içinde bulunan zamanın algılanması ve değerlendirilmesinde bakış açısı öznel bir nitelik taşır. Eserin ilk cümlesinde anlatıcının hatırladıklarını anlatacağı mesajı verilmektedir. Anlatıcı “şimdiki” zamanda geçmişi anlatmaktadır. "İyice hatırımda, aralık vermeden yağmur yağıyordu. Şimdiki evimize yeni taşınmıştık" (Ceyhan, *Cennet Kimin?* 7).

*Kapıyı Kimler Çalıyor*’da da benöyküsel anlatıcı hâkimdir. Geçmiş zamana ait olaylar zaman, mekân ve kişiler ilişkisi içinde işlenerek kurmaca dünya içinde yeniden kurulur. Benöyküsel anlatıcı, öykü zamanına ait yaşantısal süreci, ilişkisi olduğu kişileri, yaşadığı mekânları kendi bilgisi ile sınırlı olarak anlatır. Anlatıcının başından geçenleri anlatacağı öykünün ilk cümlelerinde anlaşılır. Geçmiş zamana ait zaman ifadesi kullanan anlatıcı, öyküye şu şekilde başlar:

Ağustos ayının sonlan, bir salı günü öğlen paydos bitimiydi.  
Kireçlerin, yer yer tahtaların üstünde oturmuş, tozlu kirli

torbalarımızdan çıkarıp yumruk kadar sert arpa unundan yapılmış kuru ekmeklerimizi Kızılırmak'tan getirip de teneke içinde bulanığı, çamuru dinlensin diye beklettiğimiz sudan, teneke taslarla içip içip, kemirerek yeni bitirmiştik. (11)

Bu eserde Kirkor Ceyhan'ın babasının hikâyesini anlattığı bilinmektedir.

Ancak yazar ve anlatıcı arasındaki mesafe unutulmamalıdır.

*Atını Nalladı Felek Düştü Peşimize*'deki *Küpçü Hoca* isimli öykü “Babam anlatıyor:” diye başlar. Öyküde yazar babasının başından geçen olayları benöyküsel anlatıcıyı kullanarak aktarır.

Babam anlatıyor: Bizi Seferberlik'ten on-on iki ay önce muvazzaf olarak askere aldılar. Zaten her birimizin yaşı askerlik için epey geçmişti. En genç olanımız yirmi beş yaşındaydık. Tabii zaman geçtikçe ve harpde başlayınca otuz beş kırk yaşındakiler de katıldı aramıza. (24)

*Teneke Bağlayanlar*'da gözlemci anlatıcı yoluyla öykü anlatılır ancak anlatıcı sözü sık sık öykü kişilerine bırakır. Kişiler kendi başından geçenleri anlatır. Bu anlatılan hikâyelerde de benöyküsel anlatıcı kullanılır. Gözlemci anlatıcı tarafından tanıtılan Azamet Efendi öncelikle zaman tasviriyle başladığı anlatıda şahit olduğu bir olayı aktarır: “Ayınat senesi Eyyam hiç iyi gitmiyordu. Kurban olduğum Mevla o yıl memlekete ne bir avuç rahmet düşürdü ne de poyraz estiriyor. Besbelli ki yaman bir kıtlık görünüyor” (39).

Eserlerin bazılarında anlatıcı, yine anlatıcının ağızından peşinen tanıtılarak okura kolaylık sağlanmaya çalışılır. Oysa okur anlatıcıyı eylemleri ve tutumuyla kurgu içinde tanıyarak aktif bir rol üstlenebilir. Fakat burada yazarın genel tutumundan kaynaklı bir durum söz konusudur. Ceyhan'ın eserlerinde anlatıcı,

kişileri tanıtır, yargılar, kendini tanıtır, olayı anlatmayı keser ve uzun izahlar yapar.

Bir başka deyişle Ceyhan'ın eserlerinde okur, edilgen konumdadır.

*Cennet Kimin?*'in henüz başında okur, anlatıcıyı şu şekilde tanıtır: “Şimdi siz ne tahmin ne de tahayyül edebilirsiniz. Yok eğer benim gibi beş altı yaşlarında iken mahallesinden ayrılan iseniz diyeceğim yok. Sizde üç yukarı dört aşağı aynı sıkıntılı durumları bilirsiniz” (7). Burada aynı zamanda okurla doğrudan bir iletişim de söz konusudur. *Cennet Kimin?*'de anlatıcı, Kırkor'un annesinin kendisine söylediklerini aktarırken okuyucuyla iletişime geçmesi söz konusudur:

Oğlum işte Gağant geliyor. Adettir kış gelince nasıl ki cümle alem, kurdu kuşu evine yuvasına tünerse, Ermeni milleti de müvekez (kesinlikle diyor olmalı) evinde olur. Olur ki evinde yaşayan bütün mahlûkata sevgi gösterisinde bulunup da gağantel etsin. Herhalde anlamışsınızdır. İsa efendimiz doğum günü olan Noel'in Ermenicesini kastettiğini anamın. (*Cennet Kimin?* 35)

Buradaki amaç okurun anlamakta zorlanacağı bir kavramı açıklamaktır.

Anlatıcının okuru muhatap alması, genelde okura açıklama yapmak istediği durumlarda olmaktadır. *Teneke Bağlayanlar*'da kaymakamın sözlerini aktaran anlatıcı, okuyucuyu muhatap alarak ona soru sorar ve soruyu kendisi yanıtlar:

Ha diyeceksin ki, kaymakam doğruyu söyledi de neyi düzeltti? O bahsi diğer. Kaymakam hiç olmazsa parmağı yaraya bastı. Ötekiler gibi boş konuşmadı. Efendi ağam, düzeltmeye gelince o çok zor. Değil bir kaymakamın her zaman, her yerde, bir toplumun bile kârı değildir. (77)

Benöyküsel anlatıcının bakış açısı sınırlıdır. Hâkim anlatıcı gibi her şeyi görüp bilemez. Ceyhan da bu anlatıcı tipinin farkındadır. *Kapıyı Kimler Çalıyor*'da

benöyküsel anlatıcı, sınırlı bir bakış açısıyla olayları aktarmaktadır. Anlatıcının bakış açısı sınırlı olduğu için söylenmek istenenler tahmin yoluyla aktarılmakta tahmin ifadesi olarak da genellikle “herhal” veya “kendi aklınca” sözleri kullanılmaktadır. Öykü kişilerinden biri olan anlatıcı, diğer bir öykü kişisi Anania'nın düşündüklerini tahmin ifadesi olarak şöyle aktarmaktadır:

Miralayın biraz önceki arkadaşı Kâzım beye açık açık anlattığı itiraflardan da güç yalan Anania kardaş kendi aklınca "Madem artık iş işten geçti, her taraf çözülp dökülecek" diye kanaata varmış adam herhal ittihatçı değil. Evet orduda kumandan ama muhaliflerden. Onun için fırsat bu fırsat, yalnız çocuklar için değil kendim için de bir kaç söz söylerim diye de cesaretlenmişti. (50)

Bu ifadelerle Anania'nın düşüncelerini tahmin eden anlatıcı, bu tahmini devam ettirirken sınırsız bakış açısının imkânlarına geçer ve Anania'nın “derununda” söylediklerini bilir.

#### **2.1.2.2. İçöyküsel Anlatıcı: İkinci Derecede Bir Kahramanın Sınırlı Bakış Açısı**

İçöyküsel anlatıcı yine anlatının içinde yer alan karakterlerden biridir. Anlatıda ikinci derecede bir kahramanın gözünden mekân, zaman, olaylar tasvir edilir ve aktarılır. Anlatının kahramanları birbirinden farklıdır. Bu sebeple bakış açıları da farklılık göstermelidir. Yani anlatılan aynı şey olsa dahi anlatıcı değiştiği takdirde bütün perspektif değişir. Çünkü karakterlerin mizacı, dünya görüşü, üslubu birbirinden farklıdır.

Bir anlatı içerisinde vücut bulan, diğer anlatılara göre daha üstte olan, kapsayıcı boyuttaki anlatıya 'dış anlatı', anlatıcısına da dış anlatıcı adını verebiliriz. Bu durumda karşımıza iki temel ayrım çıkar:

- Temel metin (primary text),
- Eklenti metin (embedded text).



Temel metni, yukarıda da adlandırıldığı gibi, dış anlatıcının metni olarak kabul ederken, ikinci düzeydeki anlatıyı aktörün (karakterin) anlatısı olarak değerlendirebiliriz. Burada genel hususiyetleri itibariyle, temel anlatıdaki karakterlerden birinin anlatıcı konumuna geçmesi söz konusudur. Bu sebeple onu ikinci derece anlatı olarak da değerlendirebiliriz. (Demir 32)

Ceyhan'ın eserlerinde temel metnin yanı sıra öykü kişilerinin anlattığı hikâyeler eklenti metin olarak görülebilir. *Teneke Bağlayanlar*'da ana olay örgüsünün içinde iç içe geçmiş birçok hikâye aktarılır. Öykü kişilerinin geçmişte başından geçenler ya da şahit olduğu olaylar kendi ağızlarından aktarılır. Kıssadan hisse anlayışıyla anlatılan hikâyeler didaktik özelliktedir.

Eserlerde olay örgüsünün içine serpiştirilmiş bu küçük hikâyeler yazarın okurda uyandırmak istediği düşünceye hizmet eder. Aslında yazar, öykü içinde anlatılan küçük hikâyelerle ve ana olayın sonunda yer alan mesajla cahilliğin ve geri kalmışlığın yadsınmasını güçlendirmektedir. Okur diğer öykü kişileri tarafından anlatılan bu hikâyeler ışığında dönemin tarihsel, sosyal ve ekonomik koşulları hakkında bilgilendirilmektedir. Bu sebeple anlatılan olaylar birbirinden bağımsız gibi görünse de metnin ideolojik bütünlüğüne hizmet etmektedir. Yazarın okurda yaratmak istediği farkındalığı güçlendirmek amacıyla böyle bir yöntemi seçtiği söylenebilir.

Sözlü anlatım geleneğinin yaygın; buna karşın okuma yazma oranının düşük olduğu dönemde yaşayan kasabalının bildiği hikâyeler ya başlarından geçen olaylardır ya da başkalarından dinledikleridir. Eserde kaymakam Mükrimin ve öğretmen Mukaddes Hanım'ın Zaralılar'ın şikâyeti üzerine kasabadan gönderilmeleri halkı keyiflendirir. “Gördün mü ulan Zaralıyı, nasıl tenekeyi kuyruğuna bağlar

senin” (87). diye yaptıkları işle övünen kasabalıya öykü kişilerinden olan Kiremitçi Sıddık Usta kendisinin de başkasından dinlediği bir olayı anlatmaya başlar. Sıddık Usta'nın anlattığı eklenti metindir. “Anlatacağım boş bir masal değil aynen vakidir. Benin yaştakilerden evvelkiler, bizzat şahit olmuşlar, ama bizde iyi dinleyici olduğumuzdan hafızamız nisyan ile malül değil şimdilik” (*Teneke Bağlayanlar* 99).

Hikâyesinde zor durumda kalan bir çiftin başına gelenler anlatılır. Kasabaya sığınan çifti, kızın babası bulur ve ikisini birden öldürür. Kasabalı bu duruma çok üzülür. Kızın babası linç edilmekten zor kurtulur. Hikâyeyi anlatan Sıddık Usta kaymakamla öğretmenin olayı üzerinden kasabalıyı eleştirerek anlattığı hikâyenin sonunda şunları söyler: “Töremizde garibe, kimsesize hücum etmek, kötülük etmek var mı? Zaralıya yakışır davranış mıdır allasen” (*Teneke Bağlayanlar* 102).

Ceyhan'ın diğer eserlerinde de anlatıcı olayı okuyucuya aktarırken olay kişileri de ana olay içinde söz alarak başka hikâyeler anlatır.

Anlatıcı, olup biteni tarafsız bir gözle, yorum yapmadan kaydetmeye çalışır. Gözlemci anlatıcı, olayların akışına müdahale etme yetisinde değildir; ancak gözlemlerini delil olarak gösterebilir. Bakış açısı da olayları dışarıdan gözlemleyen bir konumda olduğu için sınırlıdır.

Kirkor Ceyhan'ın *Teneke Bağlayanlar* isimli öyküsü Sivas'ın Zara kasabasında geçmektedir. Kasabada görev yapan Mukaddes öğretmen ile kaymakamın aynı evde olmasını fırsat bilen cahil kasaba halkı galeyana gelir ve kasabanın namusunu kurtarmak için toplanmaya başlarlar. “Kasabadaki bütün esnaf toparlanmış gidiyorlar. Topal hafız sebebi söyler: Ne olacak canım, şu oğlan kılıklı tıfil yeni gelen kaymakamı basmışlar işte o çitini yediğim muallime mukaddes ile anladın mı şimdi” (16). Giderek kalabalıklaşan gruba katılan her yeni kişi, anlatıcı tarafından tanıtılır. Kişilerin meslekleri, ahlaki ve ideolojik tutumu aktarılır. Okur

kişileri anlatıcının yargısıyla tanır. Tanıttığı kişilerin olay karşısındaki tutumları da anlatıcının tanımıyla örtüşür.

Cahilliğin, batıl inançların, kadına bakış açısının yerilmesinin ana örüntüyü oluşturduğu öyküde aynı zamanda Zara hakkında da bilgi verilmektedir. Yörenin dil özellikleri, geçim kaynakları, iklim şartları ve insanları tanıtılır. Öykü, kasaba halkının birden hareketlenmesi ile başlar. “Kasabaya bir Gulgule düştü. Çarşının orta yeri birdenbire karıştı, birkaç kişi yukarı doğru koşuyor, daha çoğu aşağı tarafa seyirtiyordu” (*Teneke Bağlayanlar* 7).

Bu metinde öykü kişilerinden olan anlatıcı olaylara müdahale etmek ve onları etkilemek yetisine sahip değildir. Olayları, bir seyirci gibi izlemekte ve yorumlar yapmaktadır. Olayları etkilemese de yorumları ve hükümleriyle okuyucunun kişiler hakkında algısını yönlendirir. Mekânlar, kişiler ve olay gözlemci anlatıcının gözünden aktarılır. Yazar, anlatıcıyı öykü kişilerinden seçerek inandırıcılığını güçlendirmek istemiştir. “Hepimiz elimizdeki işleri bıraktık gayri ihtiyari. Ne olmuştu? Ne dönüyor ortalık yerde? Kim kimi vurmuştu da hangisi kabilesinin gayreti uğruna öteki tarafa hücumla kalkıyordu. Kimse bir şey bilmiyor ama birbirini ite, düşürte seyirtiyorlardı” (*Teneke Bağlayanlar* 7).

*Teneke Bağlayanlar*'da anlatıcının bakış açısı sınırlıdır. Diğer öykü kişileri gibi anlatıcı da olayın ne olduğunu bilmemekte merak unsurunu güçlendirmek için tahminlerde bulunmaktadır: “Zeki Efendi'nin Deli Atıf yine birini mi vurmuştu? Yoksa Bozalğilin Deli Mustafa mı birini bıçakladı. Zira Atıf müseccel psikopatlardandı vara yoğa silah çeker, deli Mustafa ise çok pimpirikli olduğundan lafla verilecek cevabı elinde devamlı gazeteyle sarılı kasap bıçağını anında kavuşturarak verebilirdi” (43). Anlatıcı olayın ne olduğuna dair tahminlerini aktarırken bir yandan da kasaba halkından bazı kişiler hakkında bilgi vermektedir.

Anlatıcının psikopat olarak tanıttığı Atıf'ın öykü boyunca psikopatlığı görülmemekte herhangi bir olaya karıştığı da verilmemektedir. Burada okur Atıf'ı anlatıcının yargılayıcı bakış açısından tanır. Öykü boyunca birçok kişi bu şekilde tanıtılarak kasaba halkı hakkında genel bir imaj yaratılmaya çalışılmıştır.

Metinde olay, anlatıcı tarafından sıkça kesilip başka konular hakkında bilgiler verilir. Kasaba halkını harekete geçiren olayın ne olduğu hakkında tahminlerde bulunan anlatıcı, olayı aktarmayı keser ve o yıl Zara'da yağışın bol olduğundan ve ekinin bereketli olacağından bahseder.

“Velhasıl hasadımız gök kuvvetlerine bağlı olduğundan mahsulün bol olacağına hem sevinir, ola ki ters bir hareketle de rabbi gücendirirlerse heveslerini kursaklarından bırakacağından da dehşetli korkarlardı.” Anlatıcı, ekinler ve Zara'nın iklimi hakkında bilgi verip memnuniyetini belirttikten sonra “gel gör ki çarşığı kötü bir kargaşalık sardı.” (*Teneke Bağlayanlar* 8) diyerek tekrar olaya döner.

Anlatıcı, olayı merak edip gelen kişiler hakkında geniş bilgiler verir. Bu kişiler yoluyla kasabanın toplumsal yapısını aktarmayı amaçlamaktadır. “Kasap köçeğin Mehmet Ağa önlüğünün ucunu ve de masatını belindeki yatağana sokarak yürüdü. Fesli gilin Mustafa hem kasap hem de komşusu ya hani, daha durur mu?” (*Teneke Bağlayanlar* 9).

Anlatıcı, öykü kişilerini tanıtırken “tanıtacağız”, “bakalım”, “çıkaralım” gibi çoğul ifadeler kullanır. Yazarın kullandığı bu ifadeler, geleneksel anlatının etkisini göstermektedir. “Yaşasaydı işi nerelere vardırırdı gibi boş faraziyeleri bırakalım da Rahmi Çavuş'a biraz daha bakalım.” (*Teneke Bağlayanlar* 79) “...ama bunların içerisinde size Hacı Sabit ve Şeyh Süreyya'yı tanıtacağız” (*Teneke Bağlayanlar* 81).

Metinde yazarın da kendini saklamadan araya girip söz söylediği görülür. Örneğin, karakollardan bahsederken şöyle söyler: “Bu satırların yazarını az mı varlı

vakitsiz bu karakola çekmişlerdi” (64). Kaymakam ve öğretmen savcı ve polisler eşliğinde buldukları evden çıkarılır. İkisi de büyük bir üzüntü ile Zara’dan ayrılırlar. Yıllar sonra evlenmiş olarak kimliklerini saklayıp Zara’ya gelirler. *İt Yatağında Ekmek Ufağı* isimli eserin aynı adlı öyküsünde de gözlemci anlatıcı olayı aktarır. Hapishanede geçen bir olayın anlatıldığı öyküde anlatıcı, her şeyi en ince ayrıntısına kadar inceler, tahminleri ve bildikleri ışığında yorumlayarak okuyucuya aktarır. Bu hikâyede bakış açısının sınırlılığından dolayı anlatıcı tahminlerini “belki, herhal” gibi ifadeleri kullanarak aktarır. “Belki de çoğunu dinlemiyordu bile, dinlese de anlamıyordu herhal, odacıyı dinleyen başmüdür gibi. Akli hep dalaveredeydi. Yine dinliyor gözüküp ‘Ee uzatma lan Çingen dölü, anlat..’ dedi” (116).

### **2.1.2.3. Dışöyküsel/Hâkim Anlatıcı: Sınırsız Bakış Açısı**

Anlatıcı, anlattığı hikâyeyeyle ilgili her şeyi bilir. Her şeyi bilme ve görme yetisine sahip bu anlatıcıya, yazar-anlatıcı, tanrısal anlatıcı veya hâkim anlatıcı denilmektedir. Dış dünyadaki gerçek yazarın kurgusal dünyadaki temsilcisidir. Anlatıcı, zaman veya mekân engeli tanımadan her şeyi gören sınırsız bir bakış açısına sahiptir. Anlatı, genellikle üçüncü teklik şahıs zamiri ile aktarılır. Sınırsız bakış açısıyla hem anlatı dünyasındaki karakterleri hem de anlatının dışında kalan okuyucuyu yönlendirir. İsterse kahramanların zihinlerine iç dünyalarına girer, gizli kalmış duygu ve düşüncelerini dışa vurabilir. Hatta olayları hızlandırıp yavaşlatabilir. Bütün bu yetenek ve yönlendirmeler, onun doğal yapısının gereğidir kuşkusuz (Tekin, *Roman Sanatı-I* 50). Bu tip anlatılarda anlatıcı bazen kendini saklamadan fikirlerini söyleyebilir; böylelikle tarafsızlığını kaybeder. Tanrısal anlatıcı perde gerisine çekilmiş, okuyucuyu olaylar ve kişilerle baş başa bırakarak, öyküsünü büyük oranda sanki bir tiyatro oyununa dönüştürmüştür. Burada yaratılmaya çalışılan

izlenim, yazarın aracılığı olmadan okuyucunun olup bitenlere doğrudan kendisinin tanık olduğudur. Anlatıcının görevi, sahneyi hazırlamak; kişilerin nasıl davrandıklarını göstermek; konuşmalarını aktarmaktır, o kadar. Ne var ki bütün bu nesnellik izlenimine karşın, romanda her şeyi düzenleyen, yönlendiren, gören ve gösteren, hep perde gerisindeki bu anlatıcının kendisidir; olup biten her şey okuyucuya onun denetiminden geçerek ulaşmaktadır. (Aytür 55)

Ceyhan'ın *Atını Nalladı Felek Düştü Peşimize* isimli eserinin 'Can Yerini Yadıdı' öyküsünde olaylar hâkim anlatıcı tarafından aktarılır. Vakada neyin nasıl olduğunu bilen sınırsız bakış açısına sahip anlatıcı, kendini gizleme gereği duymaz ve yorumlarını aktarır. Kocasını Garabed'i kaybeden Enova'nın feryadıyla başlayan öyküde Enova Hatun kocasının ölümünü kabul edemez.

Ah, ah, daha bir saat evvel böyle bir şey olmamış, bu felaket başımıza gelmemişti. Hiç mi mümkünü yok ya Rabbi, bir saat öncesine dönemez miyiz? Bu kararın günü üstümüzden kaldıramaz mısınız? Niçin yaptın, neden oldu? Bizi mi seçtin, günahımız çok mu ağır! Enova Hatun'un bağı yanık feryatları bunlar. Kocasını çarıkçı Garabed ölmüştü... Enova Hatun Allah kimsenin başına vermesin acı gerçekte birdenbire karşılaşıncaya, gözlerinin önüne lapa lapa karlar yağmış, kulakları uğultu içinde, dünyası kararır, simsiyah bir dipsiz kuyuya yuvarlanıvermişti. (9)

Anlatıcı, Enova Hatun'un söylediklerini değerlendirir ve yorumlarını okuyucuya aktarır. Böylelikle tarafsızlığını kaybeder; okuyucuyu yönlendirme işlevi ile metinde görünür.

Ne var kurban olduğum Mevla, şunun şurasında ne kadar zaman evvel idi... İki bin sene bile değil. Senin için bin dokuz yüz evvelliyle

şimdinin ne farkı olur ki... Nasıl, iki gün önce ölmüş Lazar'a 'Ya Lazar, ayağa kalk!' dedin, dirilttin. Bacıları Meryem ile Marta, nasıl ayaklarına kapandı, herkesten evvel inanıp imana getirdi. Beni de o herkesin kötü kadın diye yüz vermeyip aşağılık gördüğü Meryem'in yerine koy.' Bu derinden, bu yürekten yalvarmaların hiç faydası olacağı benzemiyordu. İnanışları ve içten ağlayarak istedikleri iki bin yıl öncesinin hikâyeleriydi. Dünya artık o dünya, insanlar o eski inananlar olmadığından mucizede beklenmemeliydi. Ama gel de şimdi şu saatte bunu Enova'ya anlat. (11)

## **2.2. Kişiler Dünyası**

### **2.2.1. Kişilerin Özellikleri**

Vaka, eylemlerden oluşur, bu eylemleri gerçekleştirenler ise eserin kişiler dünyasını oluşturur. Gerçek dünyada iletişim sosyal bir ortamı gerektirir ve insanlar etrafında gerçekleşir; bundan dolayı kurgu dünyasında gerçeği yansıtmaya isteği ön plana çıkar.

Toplum oluşturulan kişilerin kurgu dünyasına nasıl yansıdığını çözümlenmek eserdeki dünya görüşünün ortaya konmasında önemli bir aşamadır. Metindeki kişilerin özellikleri ve fonksiyonları çözümlenerek toplumsal olgular üzerine fikir yürütmek mümkündür. Ayrıca yazarın oluşturduğu kişiler yazar-toplum ilişkisini de açıklığa kavuşturmada anahtar niteliğindedir. Bununla birlikte eserin zaman, mekân ve olay örgüsü gibi yapısal unsurlarının oluşmasında kişilerin rolü büyüktür. Yazar, amacını gerçekleştirmek için yarattığı kişiler etrafında kurguyu oluşturur.

Ceyhan'ın eserleri bir dünya görüşünü yansıtmak üzerine kurgulanmıştır. Bunun için eserlerde belirli "tip"ler yaratılmıştır.

Bir yazarda değişik kullanımlar görebiliriz. Romanda herhangi bir dünya görüşü söz konusu ise, romancı bunu ya olay örgüsüyle belli edebilir ve bunun yanı sıra bizzat araya girip belirli olay ve kişiler hakkında fikir yürütebilir, ya da birtakım “tip”leri yaratmak yolunu seçebilir. Özellikle bizim okurun dış dünyayı kavrayışı bazı kavramlar ve tipler aracılığıyla olduğu için, romanda bunlarla karşılaşan okur, dış dünya ile bunlar arasında bağlar kurmak yoluyla romana belli anlam verebilir, bundan da rahatlık duyar. (Moran, *Edebiyat Üzerine: Makaleler Röportajlar* 154)

Ceyhan’ın eserlerinde yaratılan kişilerin dış dünyada temsil ettiği bir kavram bulunmaktadır. Bundan dolayı yazar, eserlerinde kişilerin üzerinde çok durmuş onların moral ve fiziki durumlarını okura aktarmaya çalışmıştır.

Hayal gücünün yarattığı daha seviyeli edebiyatı ötekilerden ayırt eden şey, bu çeşit eserlerin yapılarının tecessüs uyandırmakla yetinmeyip etkilerini daha dolaysız bir şekilde, karakterlerine atfettikleri ahlaki özellikler ve bu karakterlerin içinde buldukları durumlarda ne düşündüklerini onların eylemlerinde ortaya sererek göstermeleridir. Durum böyle olunca, kendimizi az veya çok duygularımızla beraber eserin içinde bulur, bazı karakterleri tutar, bazılarına karşı duygular besleriz ve eserdeki olaylardan çıkardığımız sonuçlara göre, ümit, korku, merhamet, tatmin veya bunlara benzer duyguları yaşarız. (Stevick 130)

Ceyhan’ın eserlerinde kişiler ilgi odağıdır eserde her şey onlar için vardır. Buradan hareketle eserlerde kişi kadrosu son derece zengin ve canlıdır. Bu durum sosyal tespit ve eleştirilerin bir gereği olarak kullanılmıştır. Yansıtılmak istenen tema



cahillik ise bu kavram, tek bir cahilin ağzından anlatılmamış; eserlerde birçok kişi bu gerçekliği yansıtmak için söz almıştır.

Yazarın kendi varlığını silerek hikâyeyi olayların içindeki bir ya da birkaç kişinin açısından anlatması kişilerin eserin en önemli ögesi haline gelmesine yol açmıştır. Çünkü gerçekçi romanda olguların verilmesinde ve yorumlanmasında en ağır yük, yazarın her şeyi bilen bakış açısına değil yarattığı kişilere ve onların bakış açısına düşer. (Tekin, *Roman Sanatı* 177)

Kemal Tahir başta olmak üzere toplumcu yazarlardan etkilenen Ceyhan, kişilerin yaşadıkları trajediden hareketle toplumsal trajedinin resmini çizmiştir. Ceyhan'ın kişileri hemen her yerde karşımıza çıkabilecek gerçek dünyayla bağları kuvvetli, gerçek yanları ağır basan bireylerdir. Eserlerde Kemal Tahir'in natüralizme kayan gerçekçilik anlayışının bir benzerini görmek mümkündür. Anadolu insanını cinsel sapkınlıkları, hırsızlık, aldatmak, cahillik, ihanet gibi yönlerini gerçekçi bir tutumla yansıtan yazar, kişilerin kullandıkları küfürleri, argo sözcükleri de yansıtır. Ceyhan'ın eserlerinde kişilerin yaratılma biçimleri Emile Zola'nın şu ifadeleriyle örtüşürülebilir:

Romancı natüralist romanda da yaratıcıdır. O eserin planını, hikayesini yaratır; hikayesini daima günlük hayattan alır ve onunla besler. Sonra eserin kurgusunda bu çeşit yaratıcılık çok küçük bir önem taşır. Olgular karakterlerin tabiatlarının mantıkî sonuçlarıdır. Önemli olan yaşayan karakterler yaratmak ve okuyuculara insanlık komedisini en tabii bir ifade biçiminde sunmaktır. (Stevick 330)

Kirkor Ceyhan'ın eserlerinde kişiler izole olmuş bireyler olarak betimlenmemiş bilakis komşular, arkadaş grupları, meslek grupları, aile ve diğer

toplumsal gruplar olarak gösterilmiştir. Eserlerde kişiler, toplumsal etkileşimin bir parçası olarak yer almaktadır. Bundan dolayı kişilerin derin psikolojik tahlilleri yapılmaz.

Grup, belli bir zaman diliminde etkileşime giren ve bu etkileşim esnasında ortak bir amacı paylaşan iki veya daha fazla kişinin oluşturduğu bir birlik şeklinde tanımlanabilir. Grup içinde bir araya gelme ve grubun bir mensubu olarak hareket etme eğilimi, belki de insanoğlunun yegâne en önemli özelliğidir. Canlılar toplu halde yaşama özelliğine sahiptirler ancak insan diğer canlılara oranla daha fazla gruptan etkilenir. İnsan türünün çok esnek olmasının anlamı, onun davranışının devamlı bir şekilde grubun belirleyiciliğine veya belirlenmesine konu olmasıdır. İnsanlık tarihi boyunca, insan izole birey olmaktan öte bir grup üyesi olarak hareket etmiştir (Alver, *Edebiyat sosyolojisi İncelemeleri* 96).

Eserlerin toplumsal yönünün ağır basması başka bir deyişle yazarın eserleriyle toplumu yansıtmaya amacı, kişilerin de çeşitli ve sosyal birer varlık olarak oluşturulmasına yol açmıştır. Ceyhan'ın eserlerinde okur, kişileri eylemleriyle değil daha çok anlatıcının betimlemeleriyle tanır; kişileri tanırken daha çok edilgen konumdadır.

### **2.2.1.1.İsim/Kimlik Sembolizasyonu**

Ceyhan'ın eserlerinde Ermenilerin Tehcir Kanunu'ndan sonra topraklarında kalmak ve göç yolunda ölmek için Müslüman olup isim değiştirdiği görülmektedir. Bu isimler bir nevi hayatta kalmanın sembolü olmaktadır. Müslüman olmadıkları hâlde dikkat çekmemek için kullanılan Müslüman isimleri *tebdil kıyafet*

fonksiyonuna sahiptir. “Gelip de sığındıkları zaman baktık ki olmuyor çoğunun çocuğun içinde, kendi aramızda Anania'nın adını Hurşit, Setrak'ın adını ise Kâmil koymuştuk. Onlar da çabucak alıştılar isimlerine. Sanki anadan doğma Hurşit ile Kâmil imişler gibi” (*Kapıyı Kimler Çalıyor* 22). Anlatıcı Anania'nın ve Setrak'ın isimlerine kısa sürede alışmalarını ironik tavırla yadırgamaktadır. Kişilerin Müslüman isimleri, yaşadıkları topraklarda kalmalarını hatta canlarını kurtarmalarını sağlasa da isim değiştirmeye birlikte toplumsal ve ruhsal birçok bunalımın başladığı gözlemlenmektedir. Eserde kişilerin Ermenice isimleriyle daha mutlu ve bütünlüklü oldukları hissettirilmektedir. İsim değiştirme, parçalanmışlığa yol açmakta ve kişileri psikolojik olarak olumsuz etkilemektedir.

Ceyhan'ın eserlerinde kişilerin isim değişikliği, toplumsal, tarihsel olaylara göndermede bulunan ve arka planında anlam taşıyan bir sembol olarak görülmelidir. “Üçümüz bağlı yürüyoruz. Ben İbrahim olmuşum ama Anania ve Setrak daha Müslüman değiller” (*Kapıyı Kimler Çalıyor* 20). “Ben İbrahim olmuşum” sözü gönüllü olarak din değiştirmedeğinin ifadesidir. Ayrıca İbrahim ismini almadan önce “Ben kimim?” sorusunu yanıtlayabilen kişi artık kim olduğunu bilmediğini “-miş”li olarak ifade etmektedir.

Eserde kişiler Ermenice ve Müslüman isimleriyle birlikte tanıtılmaktadır. “Kayınbiraderim Necati uzaktan göründü. Sekiz on yaşlarında vardı. Bir yıl evvel ihtida edip Müslüman olunca, Hosrof olan Ermenice adını Necati'ye çevirmiştik. Benden on yaş küçük kardeşim Hamdi (eskiden Garebed) kaynım Necati (eskiden Hosrof) baldızım Kamile (eskiden Arşaluys) bizim arkamızdan yürüyorlar. İki silahlı ve de süvari jandarmanın nezaretinde ilerliyoruz” (*Kapıyı Kimler Çalıyor* 20).

Eserde Ermenilerin dinî inanışlarından dolayı yaşadıkları sıkıntılar, isim değişikliğinden daha birçok olaya varıncaya kadar verilmektedir. Toplumun bir

parçası olan yazar, toplumsal algıyı eserinde yansıtır. Bu algının yansımaları gözlemleyebilmek için eserin anlam katmanlarını çözümleyebilmek, söylenmemiş olanı anlamak önemlidir. Eserlerde çıkarıcı, yobaz, dini istismar eden kişiler hafız, sofı, hoca gibi unvanlarla anılır. Öğretmenin evine şarkıları çalışmak için giden Kirkor, öğretmenin ailesi ile tanışır. Şeytana benzettiği öğretmenin kayınbabasının ismi Hafız Hakkı'dır (*Cennet Kimin?* 41). “Çok yobaz bir Müslüman olduğundan sofı lakabıyla da andan Kasap Nusrettin Efendi’yi sükûnete davet etti” (*Teneke Bağlayanlar* 19).

Kişilere seçilen isimler, onların karakterlerini ve eserdeki fonksiyonlarını da yansıtmaktadır. *Cennet Kimin?*’de benöyküsel anlatıcı Kirkor’un öğretmenin ismi, keşfeden anlamındaki Kâşif’tir. “Öğretmenimizin adı Kâşif bey” diyor (*Cennet Kimin?* 26).

“İsim kahramanı 'bireyleştirmenin' yolu, ona belirli bir kimlik kazandırmanın en basit ve fakat en anlamlı parçasıdır. Çünkü onlar, isimleriyle çağrılacak, okuyucunun belleğinde isimleriyle yer alacaklardır” (Tekin 76).

Öykünün geçtiği dönemde soyadı kanunu çıkmamıştır. “Öğrenmenin sesi geliyor. Adını işiten sıyrılıp duvarın dibine koşuyor. Recep oğlu Memet, Hasan oğlu Refet, Süleyman oğlu Hüsumet, Mahmut oğlu Şükret, Kazım oğlu İsmet, Hüseyin oğlu Himmet, adı okunan ayrılıyor sıradan” (*Cennet Kimin?* 26). Babalarının veya ailelerine verilen isimle çağrılan kişilerin Anadolu’da sıkça rastlandığı üzere lakapları bulunmaktadır. Bu lakapların sembolize ettiği anlam, bazen anlatıcı tarafından okura aktarılmaktadır.

*Cennet Kimin?*’de benöyküsel anlatıcı, öykü kişilerinden olan babasını tanıtır. İsmi Simon olduğunu söylediği babasının neden Sığı diye çağrıldığını izah eder. Burada da Sığı isminin sembolize ettiği anlam, anlatıcı tarafından aktarılmaktadır.

"Babamın ismi Simon idi, ama çoğunlukla Sığı usta olarak nam salmıştı. Babama bu lakap dedesinin de babasından nakil idi. Benimle dördüncü nesildir bu adı sürdürüyoruz. Mutlaka sana da Sığı'nın oğlu çağıracaklardır derdi" (27) Bu adlandırmanın nedenini açıklayan yazar, konuşmayı şöyle sürdürür:

Nedenine gelince; biz cinsçe yavaş yürüyen yaptığı işi çürük yapan meseleyi gevşek tutan olmadığımızdan ta 1850 yılında İstanbul'da çalışmış Assadur (*Kel Aso*) dedemize yakıştırılmış bu ad. Gayet hızlı yürür, kızdığına (yumruk sümsük bilmez) şaplağı yapıştırdı mıydı karşısındakini mutlaka yere yıkarmış. Adı böylece Sığı (Sıkı) adam kalmış (*Cennet Kimin?* 27).

#### **2.2.1.2. Cinsiyet ve Yaş Grupları**

Kirkor Ceyhan'ın eserlerinde kadın sayısı erkeklere göre çok azdır. Bunun temel sebebi de eserdeki aksiyonun mizaçları gereği erkeklere yüklemesinden ve kadının toplum içindeki arka planda kalan konumundan kaynaklanmaktadır.

*Cennet Kimin?*'de, Kirkor oyun arkadaşlarının okula başlamasıyla yalnızlık hisseder ve kendisi de okula gitmek ister. Fakat annesi onu okula gönderemeyeceğini söyler. Bunun sebebi de annenin ağzından okura şöyle aktarılır:

Oğlum ben kadın halimle bunu nasıl becerirde seni okula gönderebilirim. Aha çoğu gitti azı kaldı. Yakındır babanın gelmesi. O seni okula kaydettirir, o vakit gidersin. Ben o zamanlar anlayamıyordum ama anam haklıydı. Bir kadının kendi başına kalkıp çarşıya inmesi, hükümet şeriat kapılarında, hak arayıp iş görebilmesi, kasaba tarihinde bile yazılı değildi. Anamın dili ancak evde döner, bir mahalleli kadına haber anlatır, kasabamızda en iyi kilimi dokur, canı sıkılıp kızdıkça üç kardeşimle beni dayaktan çok iyi çürütür, velâkin

çarşı pazar hükümet işlerinden hiç mi hiç anlamazdı. (*Cennet Kimin?*

16-17)

Ceyhan'ın eserlerinde baba çalışıp para kazanmak için uzun süre evden uzakta kalmaktadır. Bundan dolayı çocuk anne ile yaşam mücadelesi içinde kalmıştır. Eserlerde kadının annelik rolü, natüralist bir yaklaşımla içgüdüsel bir duygu olarak ele alınır. *Kapıyı Kimler Çalıyor*'da hasta olan kız kardeşin yolculuk esnasında hayatını kaybetmesi herkesi çok üzer; fakat annelik içgüdüleriyle Manuşak Hanım kızını kaybetmenin verdiği hüznü içselleştirir. Erkekler bu kaybın hüznünden kadınlara göre daha çabuk kurtulur.

Ama anamla karıma padişahın bandosu, ince saz takımı da hayretmez. Ruhlan o kadar kararmış ki musiki nasıl gıda verecek. Ana olmak işte bu olsa gerek. Ne zahmetle peydahlayıp doğuruyor. Kendinden olan bu parçayı nasıl büyütüyor. Elbette ölünce de, sanki onunla beraber ölüyor. Ama erkek öyle mi? Dışarılarda dolanan bir kelebek. (*Kapıyı Kimler Çalıyor* 28)

Kadınlık içgüdüünün toplum tarafından öğretilen bir olgu olduğunu da unutmamak gerekir. Kadın ve erkek rolleri sosyal hayat içerisinde çocukluktan itibaren kişilere aşılanmaktadır. Kadınlar, küçücük bir çocukken dahi annelik rolünün emarelerini taşıyan öğretilerle büyütülür. Erkek için de erkeklik rollerinin öğretilmesinde aynı durum söz konusudur. *Cennet Kimin?*'de bu durumun örneğini gözlemlemek mümkündür. Eserde Kırkor evde durmak istemez. Bu durumu da erkek olmaya başlamakla ilişkilendirir. Çünkü annesi Horik Hatun'un "erkek kısmı dışarıda gerek" telkinleriyle büyümüştür. "Velakin dört metre eninde beş metre boyundaki toprak evimiz benim coşku ve afacanlığıma dar geliyordu. Anam 'erkek kısmı dışarıda gerek' dediği doğru, demek ki erkek olmak üzereydim" (19).

Kadınlar ve erkekler neden farklı şekillerde davranırlar? İki cinsiyet arasındaki biyolojik farklılıkların etkisi olsa bile davranışçılar ve sosyal öğrenme kuramcıları cinsiyet-rol sosyalleşmesinin yaşam boyu devam eden bir süreç olduğunu belirtirler. Edimsel koşullanmanın etkilerini, küçük çocukların cinsiyetlerine uygun olarak gösterdiği davranışlarda gözlemleyebilirsiniz. Örneğin, erkek çocuklar ağlayan, bebeklerle oynayan, yemek pişirmeye ve dikiş dikmeye ilgi gösteren arkadaşlarıyla dalga geçerler. Benzer şekilde erkek gibi davranan kız çocuklarıyla da dalga geçilir. Erkekler futbol oynadığında ve kendilerini itip kakan bir çocuğa haddini bildirdiği zaman, arkadaşlarının ve anne babalarının onayıyla ödüllendirilir. Kızlar da bebeklere ilgi gösterdikleri, sevimli ve şirin davrandıkları zaman çevrelerinden onay görürler. Bu ödül ve ceza kalıpları kısa süre sonra, çocukların geleneksel erkek ve kadın davranışlarını gösterme oranlarının yükselmesine neden olur. (Burger 561)

*Teneke Bağlayanlar* eserinde Sütçügilin Binnaz ve Selim'in kızı Azime hayat kadınlarıdır. Bu kadınlar, kamusal alanı erkekler gibi rahatça kullanırlar. Erkeklerle sohbet eder, laubali tavırlarla kasabada dolaşırlar. Herkes Binnaz ve Azime'nin ne iş yaptığını bilir; fakat kimse tepki göstermez. Alışılmış kanının aksine sadece ağalar, beyler, esnaflar değil köylüler de aynı zaafı göstermektedirler. Zara'nın bütün delikanlıları bu kadınların evine gider.

Ceyhan, köy hayatına gerçekçi yaklaşan bir yazardır. Onun eserlerinde köylü dönem sanatçılarının birçoğunda olduğu gibi sadece ezen-ezilen veya aydın-cahil ilişkisi içinde yansıtılmamıştır. Köylü; ihtirasları, sapkınlıkları, kurnazlıkları olan

kişilerdir. Bunlara ek olarak yazar, kasaba kadınlarının yanında Azime ve Binnaz'ı vererek zıtlık üzerinden kadının durumunu yansıtmaya çalışmıştır. Çünkü bu kadınların yapabildikleri şeyler, diğer kadınların asla yapamayacağı davranışlar olarak aktarılır. Yazarlar iyi tasvirini her zaman iyi ve olumlu kişiler üzerinden vermez; bazen bunu zıt kişiler kurgulayarak yapar.

Sütçügilin Binnaz bacı namlılardandı... Selim'in kızı Azime bu hususta birinciye gelse de, Binnaz bacı ondan daha açık, daha cesurdu. Hep çarşılarda gezer, her kadının kolay kolay kocasıyla rahatça konuşamadığı o devirde, bütün esnafla akşama kadar elbende oynar, çatır çatır hem kavga hem de sohbet ederdi. Selim'in kızı namlı Azime, taa seferberlikten beri, o yollarda raks eder. Öteden beri birincilik ününü kimseye, evladı yerindeki hevesli kızlara dahi kaptırmazdı. Zara'nın bütün bıçkınları, gündüzden hazırladıkları çığı ile haber gönderirler, gece de Arapoğlugilin o yukarı mahalleye. Azime'nin evine de kendileri giderlerdi. (*Teneke Bağlayanlar* 30)

Ceyhan'ın eserlerinde güçlü kadınlar da görmek mümkündür. Bunlar tecrübeli, becerikli veya para kazanıp geçimlerini sağlayabilen kadınlardır. Eserlerde güçlü olarak yansıtılan kadınların genellikle kocası yoktur. Başka bir ifadeyle erkeğin gölgesinde olmayan kadınlar güçlü olabilmektedir; çünkü hayat mücadelesi ile yüzleşmektedirler. *Atını Nalladı Felek Düştü Peşimize*'nin 'Avşarlı'nın Fırını' isimli öykünün başkişisi Avşarlı Nene, eşini savaşta kaybetmiş üç çocuğuyla yalnız kalmıştır. "Seferberlik değil, Balkan Harbi'nden de evveldi. Çiçeği burnumda dul kalınca, anlatamam, bu üç sabi ile ne yapacağımı şaşırır oldum" (117).

Avşarlı Nene, Manuk Ağa'nın işlerini yapar ve o da çocukları ve kendisine kalacak yer verir. Ancak Manuk Ağa ve karısı Şuşan Hatun Tehcir'e tabi tutulur ve



Arabistan'a gitmek üzere yola çıkarlar. Evlerinin anahtarını Avşarlı'ya bıraksalar da evde Avşarlı'nın yaşamasına müsaade edilmez.

Yerim yurdum temelli taş oldu. Yavrularıma bakıyorum, her nerde olursa üst üste düşüp uyuyorlar. Ben de uyku ne arasın? Allahım diyorum, ben belki günahkârım ya bu sabi sübyanın günahı ne? Gününden önce babalarını aldın. Üstümüze kol kanat germiştin Manuk Ağa, ne cünha işlemişti, o da gitti kayboldu. Niçin beni böyle dalsız budaksız bıraktın. (*Atını Nalladı Felek Düştü Peşimize* 118)

Avşarlı Nene, çocuklarıyla yapayalnız kalmıştır ve onlara bakmak zorundadır. Kadını harekete geçiren annelik içgüdüsüdür. Kocası ölmüş ve kendilerine kol kanat geren Manuk Ağa gitmiştir; kadın artık hayatla mücadeleye başlamak için hazırdır. Avşarlı Nene de bir fırın açmayı başarır ve çocuklarını büyütür, evlendirir.

*Kapıyı Kimler Çalıyor*'da kadınlar fiziksel olarak zayıf ve dayanıksız olarak betimlenmektedir. Sürgüne tabi olan kadınlar yolculuğun zor şartlarına dayanamazlar. Anlatıcının karısı Naciye hastadır; annesi yaşlı, kız kardeşi engellidir.

Eserin başında kaçakların evde yakalanma haberini alan anlatıcı ilk olarak hasta karısını ve annesini düşünür. Erkek olarak onları korumanın sorumluluğunu hissetmektedir. Kahramanların cinsiyetleri, vakanın gidişini belirlemede önem taşımaktadır. Kadınlar, daha narin oluşları ve kolay incinebilecekleri için bazı olaylarda geri planda tutulmuş vakanın gelişimini de etkilemiştir. "Hovsep'in verdiği mecidyeler bir taraftan eriyor. Zira biz, hep iki eşşek birden kiralyoruz. Ne anamın yürüyecek bir hali var, ne de karımın. Eşşegin üzerinde duramıyorlar. Muhakkak bir kişi tutacak ki bunlar eşşegin üstünde oturarak köyden köye gidelim. Başka çaremiz yok, her zorluğu yine yine ilerliyeyceğiz" (*Kapıyı Kimler Çalıyor* 61).

Ailenin kadınları kaçakların evde saklanmasına karşı çıkar. Kadınlar erkeklere göre daha tedbirli davranırlar. Anne, kaçaklar kendilerine sığındıkları zaman onların hâline çok üzülse de başlarına gelecek felaketi ön görür ve oğluna onları saklamayı kabul etmemesi için yalvarır. Kadınlar görüşlerini belirtse de ataerkil yapının yansıması olarak vakaya yön veren erkeklerdir.

Hep yaşlı anamla karımı düşünüyorum. Yılan kelep olmuş ayaklarıma az mı sarıldılardı. "Etme oğul tutma oğul, bu kaçakların bize büyük zararı dokunur. Bundan önce iki kişiyi saklayıp kurtardığın sevap zaten bizi cenneti ala'nın en mûtena köşküne götürür de artar bile. Evet bizde biliyoruz zavallılar tatlı canlarını kurtarmak için seni deyip, geldiler. Hiçbir günahları da yok. Ermeni olmaktan başka. Amma gel sen Osmanlıya anlat "Sen bu komitacıları saklıyorsun demek ki sen de komitacılık, hem de fazladan yataklık da yapıyorsun" der, der de vallahi külümüzü göğe yağdırırlar. Etme eyleme bu sinüs ihtiyar yaşlı ananı gel bir kez olsun dinle. Zaten karının sözünü adam hesabına tutmuyorsun. Beni hiç değil kırma" diye günler günü ne kavgalar ne fırtınalar estirmiştik evde. (*Kapıyı Kimler Çalıyor* 13)

Erkekler yazarın diğer eserlerinde de aileyi zor duruma düşüren işler yapmaktadır. Acele karar veren, kadınlara göre daha duygusal hareket eden, şartlara daha çabuk adapte olan mizaca sahiplerdir. Kadınlar erkeklere göre daha akılcıdır ve hisleri kuvvetlidir. Yaşından ötürü tecrübeli olan anne anlatıcının içinden geçenleri anlayacak kadar hisleri kuvvetlidir. Kadınlar, vaka kurgusunda olayların nasıl olacağını bilen kişiler olarak hissettirilir.

Anamın yanında yürüyorum. Hiç konuşmuyoruz. Konuşmaya ne gerek var, ağzımızı açmadan ben ne düşünüyorsam, ne gibi iç

konuşma içindeysem anam mutlaka anlıyor. Hem de nasıl anlıyor. İşiteceğim kadar da mırıldanıyor 'Yine boralandı dağların başı - emanetin alır ol veren kişi. Bir dost bulamadım gün akşam oldu...  
(*Kapıyı Kimler Çalıyor* 26)

Erkek egemenliğine dayalı bir toplumda kadın olmanın zorluklarını anlayabilen Kirkor Ceyhan, erkek bakış açısıyla kadınların durumunu anlayarak meseleye yaklaşmaya çalışır.

Erkeklerin kadını cinsel bir obje olarak görmesi Ceyhan tarafından yadsınan bir durumdur. *Teneke Bağlayanlar*'da kasaba halkı Mukaddes öğretmenle kaymakam Mükrimin'in aynı evde olmasını namus meselesi hâline getirmişler ve "kasabanın namusunu kurtarmak" için toplanmaya başlamışlardır. Anlatıcı tarafından tanıtılan bu kişiler; insanları kandıran, hilebaz ve cahil kimselerdir. Yazar, birçok namussuzlukları olan bu kişilerin yalnız bir kadını namus anlayışıyla hedef almasını eleştirir. "Herkesin gözü içinde, herkesin gündüz gece gönül kahramanı, dışarıklı bir kızın durumunu gözünüzün önüne getirebiliyor musunuz? Bu ne açlık, nedir bu bungunluk, göz ile gezdiren nihayet korunmasız bir kız, anamız, bacımız gibi bir eksik etektir diye katiyen düşünülemezdi" (*Teneke Bağlayanlar* 18).

Bunların sebebi cehaletle yakından ilgilidir. Eğitim seviyesi düşük olan kasaba insanı birtakım ilkel reflekslerle çabucak galeyana gelebilmektedir. Mukaddes öğretmen okumuş ve haklarını bilen bir kadın olarak yansıtılmaktadır. Fakat yine de cehalete maruz kalmaktan kurtulamamıştır. Erkek egemen algının etkisi ve halkın cehaletiyle karşı karşıya kalan Mukaddes öğretmenin durumu şöyle aktarılır:

Okuduklarıyla edindiği o ütöpik bilgileriyle, şimdi şu kazada başına gelenleri izahtan acizdi. Madam Bovaryler, Anna Kareninalar yıllar

öncenin şartlarının kurbanı olmuşlardı. Aradan geçti bunca yıl, ben hâlâ ondan beter problemlere maruz kalıyorum, diye içi içini yiyordu. Unuttuğu tek şeyin Türk ve Türk gerçeği idi. Zaralının insan haklarına hele kadın haklarına bakış açısı, kendi kasaba sınırını bile aşamayacak kadar dar ufukluydu. Buna da çok şükür, kasabalı daha da ileri gidip kaba kuvvete de başvurabilirdi. Dışarıda davul dümbelek nümayişle yetiniyor, yüzlerce yıllık kromozomlarına işlemiş cinsel açlık ve bin bir türlü üst üste yığılmış komplekslerini böylece izhar edip bu yolla bastırıyorlardı (*Teneke Bağlayanlar* 47).

Kamusal alanda olmayan, okuma yazma bilmeyen, hakları konusunda fikri olmayan kadınların hayatta kalma mücadeleleri yine sadece kadınlıkları üzerinden mümkün olmakta ve evlilik onlar için kurtuluş sayılmaktadır. Eserlerde Ermeni Tehciri'nde de kadınların maruz kaldıkları duruma dikkat çekilmiştir. *Kapıyı Kimler Çalıyor*'da kadınlar Müslüman erkeklerle evlenerek hayatta kalmaya çalışır. Siranuş da bu kadınlardan biridir:

Anania'nın ablası Güher hatun kardeşine çocuklar gibi sarıldı da nasıl ağlıyor. Bir yandan da anlatıyor "Esat çavuşun oğlu Şükrü bizi kurtardı. Allah razı olsun büyük kızım Siranuş'u çekti evine götürdü. Emme geri kalanımızı da ehtida ettirip kurtardı. Hayk - Müşgünaz - Savaş'ı hiç değilse kurtardık. Evet Şükrü efendi evli emme, dinlerinin hükmünce dörde kadar yolu var. Benim kızım Siranüş üçüncüsü. Adını da tez elden Nezâket koydu. (*Kapıyı Kimler Çalıyor* 38)

Toplumsal düzenin bozulduğu ve insanların haklarını müdafaa edecek mekanizmanın olmayışı kötü niyetli kişiler için bir fırsata dönüşmektedir. Ceyhan, Tehcir ile birlikte yaşanan felaketleri aktarırken dikkate değer bir yöntem

izlemektedir. Kötülükleri bireysel düzlemde değerlendiren Ceyhan, bunun kişinin psikolojisi ile alakasına değinmektedir. Bu kötülükler genelleyici bir tutumla halka mal edilmemektedir. Ceyhan'ın eserlerinde yaşanan olumsuz olayları eleştiren ve bu durumdan duyduğu üzüntüyü dile getiren taraf ile kötülükleri yapan taraf aynı din ve milletten verilerek yaşananların din veya etnik bir tutumla değerlendirilmesi özellikle engellemek istenmiştir. Toplumsal yozlaşma ekseninde kadın mağduriyetini işleyen yazar, bu yozlaşmanın altında yatan ekonomik ve sosyal yapıya da değinmektedir.

Eserlerde öne çıkan tema savaş, yoksulluk ve cehalettir. Savaştan çıkmış birçok sorunla uğraşan bir devlet ve yağmaların, hırsızlıkların yaygınlaştığı toplumsal bir kargaşa söz konusudur. Tüm bu toplumsal ve tarihsel olaylarda kadınların mağduriyeti daha fazladır. Yazarın yaşadığı toplumun bir parçası olması bakımından erkek egemen dil, eserlerde görülse de kadın hakları konusunda son derece hassas bir tutumla karşılaşılmakta kadına karşı cahilce tutum eleştirilmektedir.

*Kapıyı Kimler Çalıyor*'da, Tehcir yolundaki kadınlara saldıran Müslüman ve Türk'tür. Fakat biz bu olayı yine Müslüman ve Türk olan yaşlı bir jandarmanın ağzından öğrenmekteyiz.

Şimdi, şu maskara Darendeliyi görüyor musun; bu yollarda neler yaptı neler. Bu yol Tehcir'in sevkiyat yoludur. O fakir fukara ihtiyarlardan soyduğu gümüşü, altını bir yana koy, köyünü bütün Ermeni kızı, geliniyle doldurdu. Şöyle daha yıpranmamış bir gelin, yahut ilerde gelişip de iyi bir kadın olabilecek bir kız gördü mü, çığırtta çığırtta, atar terkiye, doğru Darendede'deki köye... Evde bir harem kurmuş, üçü de Ermeni'den. Emmisinin, dayısının çocuklarını bile düşünmüş. Ermeni kızı, gelini bahsinde. Bunlarda öyle bir inanış var ki yeğenim, Ermeniye Müslümana çevirirsen yalnız dönen değil, çeviren

Müslüman bile doğru cennete gidermiş. Ben, Süleyman askeri beyimin yanında, yedi sene terbiye ve talim görmüşüm, bu talan sanmam ki adamı adam eder. Ancak berbat eder, eder eder de bakalım ne zaman. (*Kapıyı Kimler Çalıyor* 59)

Ceyhan'ın eserlerinde çocuklar, yaşlılar, gençler, ergenler olmak üzere birçok yaş grubundan kişiler yer almaktadır. Yaşlılar, genellikle toplum içinde sözü dinlenen bilgili kişiler olarak yansıtılmaktadır. Çocuklar ise çocukluklarının gereği gibi davranmaktadır. Eserlerde çocuklar olayları anlamlandıramayan oyun oynamaktan başka bir şey düşünmeyen kişilerdir. Ancak yazarın “yedi-sekiz yaşında bir çocuğun bakış açısı” ile yazdığı *Cennet Kimin?*'de anlatıcı çocuktur. Anlatıcının çocuk olduğu eserde olaylar, olayın geçtiği zaman ile öyküleme zamanının bilinci ile yazılmaktadır. Bu da eserde yer yer çocuk bakış açısını aşan dil özelliklerinin görülmesine sebep olmaktadır.

### **2.2.1.3. Dil ve Üslup Özellikleri**

Kirkor Ceyhan'ın eserlerinde kişilerin kullandığı dil, onların eğitim seviyelerini, sosyal sınıflarını, mesleklerini yansıtmaktadır. Kişilerin yaşadıkları yörenin ağız özellikleri ile konuşturulması yazarın üslup kaygısının işaretidir. Dönemi ve toplumsal olayları gerçekçi bir biçimde yansıtmaya yolunu seçen Ceyhan'ın eserlerinde kişiler, Anadolu kasabasında yaşayan eğitim seviyesi düşük kimselerdir.

Kişinin dili, tanımlamada ayrıcalıklı bir işleve sahiptir. Biçem, özenli ya da özensiz bir halk dili olabilir. Kahramanların konuşmuş olmak için konuştukları da olur. Dil düzeyi, okura kahramanın toplumsal sınıfı, kültürü, ruhsal durumu gibi başka özellikleri konusunda da bilgi verir. Kısacası kahraman, kullandığı dille de tanınabilir. (Kıran 137)

Bunun yanı sıra kişilerin dilsel özellikleri bozulmamış Anadolu belleğinin bir yansıması olarak da değerlendirilebilir. Yazılı kültürün yerleşmediği dönemde birçoğunun okuma yazma bilmediği kişiler, Anadolu sözlü kültürünü yansıtırılar.

Okur, Ceyhan'ın eserlerinde kişilerin dil özellikleriyle dönemin Anadolu kasabasını tanıma fırsatı bulur. Kullanılan atasözleri, deyimler, benzetmeler, betimlemeler çok çeşitli ve zengindir. *İt Yatağında Ekmek Ufağı*'nda avukat ile kapıcının eğitim farkını dil özelliklerinden gözlemlemekteyiz. Kuruçaylı İbrahim öyküsünde kapıcı İbrahim kendisini tanıtırken yöresel ağzı kullanır:

Adım İbrahim, Kuruçaylı'yım. Eskiden vilayetimiz Sivas'mış, amma benim aklım ona erişmez. Babam gücük yaşında, Şey Sait hadisesinde şehit düşmüş" (9). Ne bilirim İstanbul tüccarının zorunu. Karısı akşamca nerede, kiminle gezer, kızı nerede sabahlar onu bilemez; bilse de sormaz emme 'Gel kapıcı, paspası neye öyle değil de böyle koydun. Kapıdan girerken sağ adımını, neden önce atmıyorsun da, solla giriyorsun' gibi mahnalar bulur. Deyince avukat arkadaş:

-Dur yahu kesme lafını anlatsın güzel güzel, diye İbrahim'e yol verdi.

(11)

Anadolu insanının eserlerin kişiler kadrosunu oluşturması, eserlerin dilsel özelliğini belirlemektedir. Yine *Kapıyı Kimler Çalıyor*'da göç boyunca gidilen farklı şehirdeki insanlar, kendi yörelerine özgü ağız özellikleriyle yansıtılmıştır. Bu da dil özelliği bakımından eserin tutarlılığını göstermektedir. "Eptesdi olan haydiz namaza, haydiz felaha" diye de Erzurum muhaciri şivesiyle nasıl eliyle ayağıyla debeleniyor" (27).

Eserlerde kişiler anadillerini de kullanmaktadır. *Cennet Kimi?*'de Artin Emmi isimli kişi Ermeni'dir ve Ermenice dua eder. "Artin Emmi sağ elinin üç parmağını bir

araya getirip havada büyük bir daire çizerek yüzünde hac'ını çıkarıp durmadan "Park diroçı, park diroçı" diyordu" (11).

Bunlara ek olarak eserlerde kişilerin argo kelimelerle ve küfürlü konuşmaları sık rastlanan bir durumdur. *Teneke Bağlayanlar*'da kasaba halkının doğal dili argo ve küfürleri ile birlikte gerçekçi bir biçimde yansıtılmaktadır: "Bolucan teknil aşiretten ne kadar keçi, gıdık bacağı saran kerhanacı düzrü varsa tahsildar zoru ve candarma marifetiyle döktüler mi Zara'ya" (43).

Dil, sadece kimliklerin gündelik olarak açığa çıkmasında değil, aynı zamanda eğitim ve terbiye konularında da ipuçları vermekle kalmaz ve sosyal söylemini de çerçeveler. Dil ve sosyal kimlik örneklerini değişik koşullardan gelen kahramanlarla tanıştıkça daha iyi kavrarız.

*Kapıyı Kimler Çalıyor*'da benöyküsel anlatıcı Simon (İbrahim), Ermenice ve Osmanlıca dillerini okuyup yazabilmektedir. Yazarın diğer eserlerinde de karşımıza çıkan Simon'un dil bilmesi onun eğitilmiş ve okuyan bir insan olması ile bütünleşen bir durumdur. Simon, göç yolunda verdikleri bir mola esnasında duvarda yazılı Ermenice yazıları, resmî kurumlardaki Osmanlıca tabelaları okur. Simon'un eğitilmiş olmasını yansıtmada bu dil özelliklerinin verilmesi önemlidir: "Anania, Setrak bilmiyorlar ama, ben kapının üstünde ki, arabi harflerle sülüs yazılmış tabelâyı okudum. Asayiş - Harekat-Sevkiyat Kumandanlığı (44). Simon Malatya sevkiyat hanesinde daha önce göçe tabi olanların duvarlara yazdığı yazıları okur. Bu yazılar Ermenicedir. Eğitim düzeyi dönemin Anadolu halkına nazaran iyi durumda olan Simon'un hem Ermeniceyi hem de Osmanlıca'yı okuyup yazabildiği görülmektedir. Yazar bu durumu esere şu şekilde yansıtmıştır:

Şöyle bir etrafa göz gezdiriyorum. İnsanlar nereyi boş ve münasip bulmuşlarsa oraya hemen bir kalem geçmişler. Kapı kenarları,



duvarların pek kirlenmemiş beyaz kalmış yüzleri sırt sırta yazı dolu.

Hepsi de Ermenice, okuyorum gücümün yettiği, gözümün seçtiğince.

Tarih 1915-30 okostos Keği'li Mıgırdıç. (*Kapıyı Kimler Çalıyor* 73)

#### **2.2.1.4. İyiler Kötüler Ekseninde Zıt Kahramanlar**

Kurmaca metinlerde kişilerin iyi veya kötü olarak oluşturulması olayın da gidişatını belirleyen bir unsurdur. Çünkü iyiler iyi eylemleriyle kötüler de kötü eylemleriyle vakada yer alır. Bu durumda kişilerin iyi veya kötü oluşu, içeriğin düzenlenişini etkilemektedir. Buna ek olarak olay örgüsündeki çatışmaların ve entrik unsurların oluşumunda zıt kişilerin rolü büyüktür.

Kirkor Ceyhan, eserlerinde kurgunun gelişimini tek bir kişi etrafında değil toplumun birçok kesiminden; çiftçi, esnaf, memur, kaymakam, savcı, jandarma gibi insan tipi ile şekillendirmiştir. Kötülüğün toplumsal bir sorun olarak ele alındığı eserlerde kötülere karşı intikam duygusu veya nefret söylemi yer almamaktadır. Okur, kötü kişilerle böylesi bir duygu ilişkisine girmez.

Ceyhan, genel tutumu itibariyle dikkati kötülüklerin kaynağına çekmeye çalışır. Aslında kötü kişilerin eylemleri birtakım toplumsal ve psikolojik sebeplere bağlıdır. Bu sebeplere işaret eden Ceyhan, çözümü de köklü değişimde arar. Örneğin, *Kapıyı Kimler Çalıyor*'da kaçak olan Anania ve Setrak'ın yakalanması ile sığındıkları aile ve kendileri sürgün edilir. Birçok şehir ve kasabadan geçen öykü kişileri çeşit çeşit insanla karşılaşır. Anlatıcı, bu kişileri okuyucuya iyi veya kötü yönleriyle tanıtır. Aile konakladıkları Malatya'da katillik, hırsızlık, eşkıyalık gibi suçlara karışmış insanlarla aynı yerde geceyi geçirmek zorunda kalır. O gece büyük bir kavga çıkar. Herkes birbirini öldüresiye döver. Anania, Setrak ve İbrahim de bu kavgada yaralanır. Ceyhan'ın diğer eserlerinde olduğu gibi burada da kötülerin neden bu kötülükleri yaptıkları sorgulanır. Mesele aslında toplumsal bir mesele olarak ele

alınır. “Bu iş nasıl oldu, bu isyan nasıl koptu?” (83) sorularının ardından sözü askerî tabip kaymakam alır. Bu suçların ve kötülüklerin sebebi kaymakamın ağzından şu şekilde aktarılmaya çalışılır:

Yahu bunun suçlusu kim, suçsuzu kim diye ne boşa yırtınıyorsunuz. Bir defa ölenlere ve de geride kalanlara hiç mi bakmıyorsunuz. Hepsi yalınayak, hepsi çıplak ve de hepsinin karnı aç. Bilmezsiniz ki dünyada kıyamet bir gün kopacaksa eğer bu açlar koparacak. Ölenler ölmüş. Sağ kalanların yüzünde hiç ümit ışığı görüyor musunuz? Bunları ne geçmişe ne geleceğe bağlayacak bir bağ, bir vaad, bir istikbal yok. Birbirine düşman yabancı havyalar gibi yaşamaya siz yaşama mı diyorsunuz. Bunlar bu karanlıkta caddelerinden süre gelen vurma, kırma, kahraman olma içgüdüleriyle birbirini kıyasıya dövüp ve de keyif içinde öldürüyorlar. Kaybedecek, umut edecek neleri var ki. Yaşasalar da ne yazar ki, kapatın hadi dosyayı. (*Kapıyı Kimler Çalıyor* 83)

Kaymakamın sözlerindeki “cedlerinden süre gelen vurma, kırma, kahraman olma içgüdü” tabiri ile suçlar genetik bir miras olarak düşünülmektedir. Bu da Ceyhan’ın eserlerindeki natüralist etkinin kuvvetli yansımalarından biridir. *Cennet Kimin?*’de de benzeri bir durum vardır. Eserde Dalaklıgil ailesinin makûs talihi babadan oğula değişmeden geçmektedir. Eserlerin genelinde “Onmuş babanın gülmüş oğlu değiliz.” sözü sık sık kullanılır. Yazarın bu tutumunu natüralizmin genetik kalıtım yasasının yansımaları olarak değerlendirmek mümkündür.

Ceyhan’ın eserlerinde kötülüğün ana kaynağı cahillik olarak gösterilmiştir. Cahiller, hoşgörüden yoksun, kimseye yardımcı olmayan bencil kimselerdir. Cahil kişiler sorgulama yetisinden yoksun, körü körüne inanmaya meyillidir. Eserlerde

cahillerin hepsi kötülük yapmaz; ancak her an zarar verebilecek kişiler olarak yansıtılarak potansiyel olarak kötülüğü barındırdığı hissi yaratılır. Burada kastedilen cahilliği okumamış olmaktan daha geniş anlamda anlamak gerekir. Nitekim okumadığı hâlde iyiler ekseninde yer alan birçok öykü kişisi bulunmaktadır.

*İt Yatağında Ekmek Ufağı*'nın 'Gazi Oldum' öyküsünde iki zıt kişi tanıtılmaktadır. Bunlardan biri Alefendi isimli hoşgörü sahibi yardımsever biridir.

Öyküde Alefendi hakkında şu bilgiler verilmektedir:

Bu az konuşan hafif kamburumsu, sert yüzlü adam, Alefendi seferberlik yıllarında hatta daha sonra bir hayli belediye reisliğini de yapmıştı kasabanın. Bir sürü olanaksızlıklara karşın bu sağlam karakterli doğru adam, herkese elinden gelen iyiliği yapmış, din millet farkı gözetmeksizin herkese yar olmuştu. Pek fazla gülmez, fakat hiç de bilerek kimseye kötülük etmezdi. Kasaba Erzurum'la Sivas illerini birbirine bağlayan şose üstünde olduğundan işlekti. Askerini sivilini, karısını, çocuğunu evinde misafir eder, o kıyamet yıllarında kocasız oğulsuz kalan dullar ve kadınlarla beraber ağlar kendi hanımının koynunda yatırır ve doyururdu. (*İt Yatağında Ekmek Ufağı* 15)

Böylesi iyi bir insan olan Alefendi'nin zıt kişisi kimseye bir iyiliği dokunmayan, cahil, Hırıt Mehmet'tir. Hırıt Mehmet, asker kaçağı olduğu dönemde hırsızlık yaparak hayatta kalmaya çalışır. Hırıt Mehmet'in hikâyesinde onu kötü yapan hırsızlık yapması değildir. Başka bir ifadeyle okurun dikkatinin yoğunlaştırıldığı kötülüğü, bir insanı öldürmesidir. Üstelik öldürdüğü kişi yaşlı, zavallı ve fakir bir adamdır. Yani Hırıt Mehmet'in yaşlı adamı parası için veya ondan korunmak için öldürmesi söz konusu değildir. Yaşlı adamı öldürme sebebi gazi olmak istemesidir. Savaşa gitmediği için şehit olamayacağını düşünen Hırıt

Mehmet, adamın masmavi gözleri ve beyaz teninden yola çıkarak onun Müslüman olmadığını anlamış ve onu öldürerek gazi olmayı istemiştir. Kötülüğün sebebi koyu bir cahillik olarak yansıtılmaktadır. Hırıt Mehmet'in kötülüğü öykü kişisi Hamid tarafından şöyle aktarılır:

Ama bir gün kısmetimize olacak bu ya cıscııldak yaşlı bir adam çıktı karşımıza. Yaşı altmış ile yetmiş arası ama kaçça kaçça, aç kala kala, yüzünde üstünde gösteriyor. Dökülmemiş saçları bembeyaz, yüzü saçından farksız. Gözleri boncuk gibi mavi ve zeki. Üstü başı ziyaret çalısına dönmüş, pırtıl mı pırtıl. Ayağında ne çorap ne bakım, altsiz kunduralarını lâf olsun diye sürüklüyor. Bizi görünce elindeki ufacık kitabı göğsüne bastırarak öyle bir korktu ki, hâlâ aklımdan çıkmaz. Zangır zangır titremesi bıraksa ne dediğini ne istediğini anlayacağız ama ne mümkün. Biz ikimiz donup kaldık. Hırıt'a Allah sanki o esnada daha başka bir güç verdi. Yıkılmış ihtiyarı bir vurmada yere yıktı. İşte tam o sırada en anlayabildiğimiz lâfı "Aman efendiler ben böyle eziyete işkenceye dayanamam, yaşam zaten bana büyük yük oldu, yirmi kişilik aileden bir ben kaldım, can yerini yadıdı, amma ne var ki, yine de kör olası çok tatlı. İstesem de kendimi öldüremiyorum, Allah aşkına beni eziyetsiz öldürün. Çabalatmayın." oldu. Yere yıktığı adamın üstüne ayaklarıyla basmış, kocaman bir taşı yerden kaldırıp iki eliyle kafasına indirmesi bir oldu Hırıt'ın, iki desen değil. Lafın burasında değirmenci Hamdi soluklanmış, Alefendi ise ne yaşından ne de tabiatından beklenmez bir şekilde heyecanlanıp hiddete gelmişti. Acele acele:

— Ulan Hırıt, Hamdi bunları uyduruyor mu, yoksa gerçek mi? diye sorunca Hırıt'm ağız yarı açık gözlerine kadar kıllı yüzü yarı yarıya gülüyor vaziyette kırıışmıştı, Aradan on sene geçmesine karşın işin dehşetini hâlâ anlayamamış bir biçimde:

— He ya efendi tekmili birden doğrudur. Neydiğim cepheye gitmedik ki şehit olalım. Burda da kırdığımız kırk geçti. Baktım Müslümana benzemiyor, halisinden gâvur. İşte oğlum Mehmet sana gün gibi fırsat doğdu. Gebert de bari gazi ol dedim de indirdim daşı. (*İt Yatağında Ekmek Ufağı* 22)

Eserlerde iyiler hak ettiği değeri göremezler. *Cennet Kimin?*'de kendi ailesini ihmal etmek pahasına herkesin yardımına koşan Simon; *Atını Nalladı Felek Düştü Peşimize*'deki yoksul ve kimsesizlere yardımcı olan onlarla sofrasını paylaşan, güzel bir yemek piştiği zaman dışarı çıkıp “yok mu bunun nasıplısı” diye misafir arayan Garabed Ağa iyi fakat hak ettiği değeri göremeyen kişilerdir. İyiler, yoksullara ve çaresizlere yardım eden hoşgörü sahibi kimseler olarak betimlenir. Yazarın Tehcir'i konu edindiği öykülerinde Yahya Bey'in ismi geçmektedir. Yahya Bey, Simon ve arkadaşlarını toplayarak tehcirden kurtulmaları için önerilerde bulunur. Eserlerde Yahya Bey hakkında şu ifadeler yer almaktadır: “Bu fedakâr ve faziletli adam bir hayli uğraş, geniş bir hoş görüyle bizi tehcir ve sevkiyat afetinden kurtarmıştı” (*Kapıyı Kimler Çalıyor* 19).

### **Yahya Bey:**

Yahya Bey'in sayesinde sayeban olmuş tehcirden kurtarmışlar. Fakat evinde kaçak Ermeni sakladığı için yakalanıp Der Zor'a doğru sürgüne tabi tutulmuşlar. Sekiz kişi yalınayak yalbırdak yola koyulmuş, ailenin

beşini yollarda Besni'de Adıyaman'da Antep'te kaybetmiş kara toprağa gömmüşler. Yıllar sonra yine Zara'ya dönmüşler (*Cennet Kimin?* 53).

**Kurtlukulağın Ali Rıza Emmi:**

Kurtlukulağın Ali Rıza medeni, cesaret sahibiydi de. İttihat Terakki devrinde daha çocuktü, gençti ama, Serbest Fırka zamanında Zara'da teşebbüs edip birkaç azayla kasabada fırkayı kurmak cesaretini ondan gayri kimse gösterememişti. Zaramızın bir nevi, Hüseyin Cahit rolü gibi bir şey. Acizlerin önüne düşer, nüfustan, tapudan, muhasebeyi hususiyeden çıkmaz işleri, çatır çatır söker alırdı. Tutumu sert, ağzı küfürlüdü ama sözü batmaz nazı çekilirdi. Bir ara ticaretle de iştigal etmişse de dobralığı, halkı seviyor gibi görünerek soymaya mani olmuştu. (19)

**Sıddık Usta:**

Kasabada zanaatı, çalışkanlığı ve yanında en az on beş yirmi kişi çalıştıran üretici tek işyeri onundu. Yanında bir sürü fakir çocuk çalıştırır, herkesi bol bol memnun eder. Sözü karakteri sağlam bir kişi olduğundan. (*Teneke Bağlayanlar* 19)

**Ömer Ağa:**

Kapıya komşuya, Ermenisine, Rumuna hoşgörülü davranmış kendi ölçüsünde fazilet timsali olmuştur. (*Teneke Bağlayanlar* 82)

**Doktor Şinasi:**

Gerçekten efendi olarak tanındı Zara'da. Son derece yakışıklılığı da bu bilgi ve nezaketle birleşince Zaralının hafızasında bir doktor Şinasi dönemi yerleşti. Er vakitte mahallin insanlarıyla hem hal olup,

çevrenin hastalıklarını da bi hakkın tanır olunca Zaralı beğendiği bu doktoru çok da sevdi. Gerçekten ettiği hipokrat yeminini bi hakkın yerine getiren bir doktor olup anadoğma fakir olan Zara insanını tedaviye uğraşır, parası varmış yokmuş pek aramazdı (*Teneke Bağlayanlar* 92)

#### **Yardımsever Halk ve Jandarmalar:**

Eğer yollarda jandarmaların az çok acıyıp bakımı olmasaydı, yer yer de bazı köylerde de düğün ve ölüm pilavlarına rastlamasaydık üç ölü değil, yedi ölüyle de kurtaramazdık. (*Kapıyı Kimler Çalıyor* 104)

Köylümüz de vicdan sahibi. Arabanın arkasında yola düzülü sabi sübyanı görünce, yer yer ya terkilerine alıp götürüyorlar, ya da kendileri inip onları bindiriyorlar. Daha o sıralar merhamet hepten göğe çekilmemiş. (*Kapıyı Kimler Çalıyor* 35)

Eserlerde kötüler, hırsız, yağmacı, katil, haksız kazanç elde eden kişiler olarak betimlenmiştir. *Teneke Bağlayanlar* isimli eserde, kötü kişilerin yaptıkları işler ve isimleri art arda sıralanarak verilmiştir.

İşte kasap Ömer, işte Çerkez Abdurrahman, işte tekkeden Himmegilir. Mehmet ile Hidayet'in Mustafa, işte sana değirmenci Serkis ve sarıslıklı kalaycı Hosrof, işte sana Şahbarangilden Kadir, işte sana Acısulu Sarı Şakir. Al sana. Çerkezin pite halatın oğlu Ak Bey. Bunların hepsi bir hayli soygun ve şekavette bulunmuşlar arkasız asılsız ve temkinsiz olduklarından yüzlerine gözlerine bulaştırıp, hangisi dayak yiye, hangisi kaçıp terki diyar ede ede; kimisi ise yedikleri dayaktan kan kusa kusa sahneden çekilip silinmişlerdir. (*Teneke Bağlayanlar* 79)

### **Mültüzade Kamil Efendi:**

Seferberlik ve mütareke yıllarının İttihadı Terakki teşkilatı mahsusasının emir ve gizli şahsiyeti Mültüzade Kâmil efendinin bütün eylemleri en yakın sır ve soygun arkadaşı Darendeli hacı Sabî ve küçük birader Şeyh Süreyya eliyle gerçekleşmiştir. Önce tehcir kanunu ile göç ettirilen Ermeni soygunlarını ince bir plan tahtında, tehcir kafilesi henüz Zara toprağını terk etmeden, Karabel üstünden Divriği derelerinde talatmış, terki heybelerle teneke, teneke altını Zara'ya getirtmişler. Bunlar o devirde yirmi beş ile otuz yaşlarını daha geçmemiş olan Darendeli örnek Ali, Darendeli hacı Sabit, birader şeyh Süreyya'dır. Zaman zaman da yazıcı Esat çavuşun oğlu Şükrü'de katılan ve pay alanlar arasındadır. Bu Ermeni soygunlarından tuttıkları maya ile ticari kabiliyetleri biraz daha fazla olan o ikisi örnek Ali ile yazıcı Şükrü Efendi Sivas'ta Bağoğlu Süleyman ağa ile üç müşterek ahbap çavuş havasında mağaza açmışlar, paraların temelinde ne alın teri ve üretim sonrası olduğundan, ne de kitabı dürüst bir muhasebeye dayandığından. er zamanda çobanlar yemiş koyuna, oğlanlar yedikleri için oyuna gitmiş. (*Teneke Bağlayanlar* 81)

Yine aynı eserde Zara halkını galeyana getiren şu ifadeleriyle Nusrettin

Efendi de kötüler ekseninde değerlendirilebilir.

Sen ne konuşuyorsun Karaibrahimoğlu, bu ne kertedir biliyon mu? Bu namus günüdür, gün bu gündür tecrübeli büyüklerimiz ne demişler "Kırk gün kar yağar bir gün av olur" işte bu o gündür. Zara demek ne demek, hele mevzu bahs olan namus meselesi ise, gör ki neler olur. Zara'nın delikanlısı şimdiye kadar namusu için yaşamıştır. Kâr için



asla. Biz aç yaşarız yalınayak dolaşırız namus deyince, Allah saklasın tüylerimiz çil mızrak dikilir. (59)

### 2.2.1.5. Kişileri Tanıtma Yöntemleri

#### 2.2.1.5.1. Kişinin Kendi Kendini Tanıtması

Kahramanın kendi kendini tanıtması olay örgüsüne bağlı şekilde gelişir. *Cennet Kimin?*'de Kirkor, öğretmenin sınıfıta yoklama yapması ile kendini tanıtır. “Kahramanın kendi kendisini tanıtması için birkaç yol vardır. Bunlardan biri, kahramanın herhangi bir vesile ile kendi hakkında bilgi vermesidir” (Tekin 87). Kirkor soyadının henüz kullanılmadığı olay zamanında kendisini şu şekilde tanıtır: “Efendim benim adım Kirkor. Simon'un oğluyum, (Babam devamlı bana öğretti) Mağanunumuz Cihanyan'dır” (*Cennet Kimin?* 27).

*İt Yatağında Ekmek Ufağı*'nda da kapıcı Kuruçaylı İbrahim nereli olduğu, ne iş yaptığı hakkında bilgi vererek başından geçenleri anlatır. Okuyucu İbrahim ile ilgili merak ettiği şeyleri İbrahim'in kendisinden öğrenir. Yöresel ağızla konuşan İbrahim kendini “Adım İbrahim, Kuruçaylım” (9) diye tanıtır.

İç monolog ve bilinç akışı gibi teknikler kahramanın kendini tanıtmasına imkân veren yöntemlerdir. Örneğin *Atını Nalladı Felek Düştü Peşimize*'deki ‘Pite Ebe ile Torunu’ isimli öyküde okur, okuma yazma bilmeyen Osman'ın eğitim durumunu ve eğitime tutumunu şu iç konuşmadan öğrenmektedir:

Olgörüp okumayı öğrenememişti, içinden adam sen de, çekemoğlu Rıza, vurup Zara'nın yüzünü satın almışsa, okuması yazması yüzünden mi, o da benim gibi, seferberlikten önce okuma yazma bilmez, yalınayağın biriymiş. Ya benim zorum ne ki, tatlı canımı eziyete sokup, okuyacağım da günün birinde ola ki kısımette olursa, Muhlis efendinin oğlu Ziya gibi, kaymakam olacağım da (olamam ya)

olduğumu farzet, artık kırk panganota, bir ay kul ile köle olacağım,  
Allah yazmışsa bozsun. (81)

“Kahramanın kendi kendini tanıtmada başvurulan bir yol da anı veya mektup yöntemidir. Bu yöntemler, kişinin kendi hakkında bilgiler vermesine hayli uyumludur” (Tekin 88).

*Cennet Kimin?*’de eski evlerini özlemle anan Kirkor, bir yandan anısını anlatırken bir yandan da kendisiyle ilgili bilgi verir. Okur, anlatılandan kişinin sosyal ve ekonomik durumu hakkında çıkarımda bulunabilir. Öyküde kasabada tuvaletin bulunmadığı bir dönem anlatılmaktadır. Tuvalet ihtiyacını giderme şekinden dönem insanın içinde bulunduğu koşulları anlamak zor değildir. Kirkor’un aynı zamanda kendini tanıttığı anısı şöyledir:

Çöplükte o mahallede kaldı. Ne güzel, ne rahat çöplüktü bizim eski çöplük. Sıkıntısız oturur, rahatça hangi taşı tutsam, hangi ağaç parçasını elime geçirsem silinirdim. O zamanlar kasabamızda pek abdesthane yoktu. Evin büyük erkekleri, erken kalkar Kızıl ırmağın kenarına iner tahretlenirdi. Evdeki eksik etek kadın kız taifesi içerlerde, ahırlarda, ihtiyaçlarını giderir ya karanlık bastığında kürekle çöplüğü atarlar ya da hayvan mayısına karıştırır yazın da tezek yaparlardı. Geriye kalan bizim gibi gıldır gücükler de kapının hemen önündeki çöplüklere kuşak açarlardı. (7)

*Cennet Kimin?* eserinde anlatıcı konumundaki Kirkor’un babası Simon, karakter özelliklerini sıralayarak kendini tanıtır. Simon kendini tanıtırken Kirkor’u tanık olarak gösterir ve söylediklerini onaylatır:

-Oğlum ben yaz çalışma mevsimi bitipte başka bir belde de isem Zara'ya, Zara'da isem eşim dostun içine kahveye çıkmaya pek meraklıyım bilirsin.

-He bilirim Hayrik.

-Türkünün, Ermenisinin, Kürdünün, müslümanının, iyi gününde de kötü gününde de mutlaka yanlarında olurum bilirsin. He bilirim hayrik. Kasabalının cergesinde, cenazesinde, düğününde, kavgasında herhalde bulunurum bilirsin.

- He hayrik.

-Bu saydığım tekmil hayatın cilvelerinin içinde bulunup gülünürken duya duya gülmek, ağlanırken, gerçekten yeise kedere ortak olmak bir insan olmak gereğidir, fevkaladelik değil. Ben böyle durumlarda; neme lazım adam elin dangalağı ben miyim diyerek ulu başına çeken dürzülerden olmadığımı da bilirsin değil mi. (74)

#### **2.2.1.5.2. Kişinin Başka Bir Öykü Kişisi Tarafından Tanıtılması**

Ceyhan'ın eserlerinde öykü kişilerini tanıtmak, anlatıcının öne çıkan görevlerinden biridir. Okur kişileri, onların psikolojilerini anlatıcının ağzından öğrenir. Ayrıca birey merkezli bir anlatım olmayıp kişilerin psikolojik değişimleri veya bireyleşmesini gözlemlemek mümkün değildir. Çünkü eserlerde kişiler kadrosu çok geniştir, kişiler okura verilmek istenen nihai görüşü kuvvetlendirmek üzere birçok hikâye anlatır ve olay örgüsünde pasifize olurlar. Başka bir deyişle, kişiler kendilerine söz verildiği zaman görülürler. Bunun öncesinde de anlatıcı o kişinin dış görünüşü, dünya görüşü, ahlak değerleri, mesleği hakkında bilgi verir.

Modern anlatıda olduğu gibi kişilerin bireysel olarak psikolojik değişimleri üzerinde durulmaz, kişilerin anlatı içinde karikatürize edildiğini gözlemleriz.

*Cennet Kimin?*'de öykü kişisi Kirkor tarafından tanıtılan Horik Hatun, Kirkor'un annesidir. Benöyküsel anlatıcı annesinin mesleği, psikolojisi, sosyal durumu hakkında bilgiler verir. Kocasını sıvacılık yapan Horik Hatun kendisi de kızlarıyla birlikte kilim dokumaktadır. Becerikli, güçlü bir kadın olan Horik Hatun'un karamsar yapısı, geçmişi bir türlü unutamaması, sürekli hüznü hâli öykü boyunca öne çıkan özellikleridir. Annesinin bu ruh hâli Kirkor'un da psikolojisini etkilemektedir. Çünkü babadan çok annesiyle vakit geçirmek zorunda kalan çocuk, bireyleşmesini annenin etkisinde gerçekleştirir. Horik hatun benöyküsel anlatıcı tarafından şöyle tanıtılır:

Anam zengin bir ağa olan Magarağa'nın kızı imiş, kapılarında arap cins adar, çift çift camız koşular en az dört yüz sağmal koyunu yaylalarında külek üstüne sağılmaya gelirmiş. Dediği tarihten şimdi aşağı yukarı on on beş yd ancak geçmiş, şimdi biz yiyecek yavan ekmeği zor bulur olmuştuk. "Bu nasıl iş idi. Bu nasd gazab idi. Gide de gelmiyesin seferberlik, kahr ile gazap olasin emi" Diye diye ağlardı. Biz kardeşler etrafına üşüşür, yüzümüzü asar, zaman zaman da beraber ağlardık. Anam bir zaman sonra açılır, ferahlar daha süratle çalışır indirirdi nakışların üstüne kirkitini. Şimdi sıra anamın biraz ferah zamanıdır. Ağlayıp günlük gözyaşını dökünce, sıra türküyeye gelirdi. Herhangi türküyü okursa okusun gayet ağlamaklı iniltiyle, sözü seferberlik ve göç hikâyelerine getirir, eşek üstünde gazel okuyan kör hafızlar gibi bizi derde kedere bu genç çağımızda boğar, kendisi de durmadan yeniden ağlardı. (18)

Başından geçenleri anı türüne yaklaşarak benöyküsel anlatıcı tarafından aktaran yazar; tarihler, yer isimleri ve öykü kişilerinin isimlerini gerçeğe uygun

olarak vermiştir. 29 Ekim’de doğan anlatıcının yaşı ve doğumu ile ilgili bilgi annesi Horik Hatun tarafından aktarılır. Ayrıca yazarın gerçek doğum günü de 29 Ekim’dir.

Yazar bu bilgiyi eserde şöyle verir:

Anam o gün bana demez mi?

-Kirkor ağa sen işte bugün altı yaşını bitirip yedi yaşına bastın, deme Mayrik diye ben heyecanla anamın omzuna sıçradım. Ben demek bayram günü doğdum. Desene tam tamına Cumhuriyet çocuğuyum. Hepte senin çocuğun değil. (*Cennet Kimin?* 34)

*Atını Nalladı Felek Düştü Peşimize*’de *Pite Ebe ile Torunu* isimli öyküde Pite Ebe, olay kişilerinden torunu Osman tarafından tanıtılır. Pite’nin ailesi ve başından geçenler hakkında bilgi verilir. Bunun yanı sıra karakter özellikleri Osman tarafından anlatılır. Osman, Pite ebesini şu şekilde tanıtır:

Arkadaş bilmez değilsin ya biz seferberlik artıyız. Aç, susuz, sefil, telef, bu günlere geldik, ama bir bana bir de pite ebeme sor. Çerkez Osman dedem, seferberlikten epey önce ölünce, Rışvan Kürdü ebem Pite Hatun, yedi haylazınan kalmış mı mağaranın deliğinde. Çerkez dedem he total, hem de kanayak bir şeymiş. Velkain Pite ebeme gelince, Kürt emme, Kürdün Osmanlıydı. (81)

Osman burada Pite Hatun’un karakter özelliklerinden de bahseder. Pite Hatun’un karakter özelliklerini onun eylemlerinden öğrenemeyen okuyucu, Osman’ın bakış açısından ve aktardıklarından öğrenir. “Topal Çerkez dedem zengin Ermenilerin yanında uşaklık, yanaşmalık etse de Kürt Pite değneği çektimiydi atlıyı attan aşşağa alanlardan idi (82).

### 2.2.1.5.3. Kişinin Vaka Dışı Biri Tarafından Tanıtılması

Ceyhan'ın eserlerinde kullanılan bütün yer ve şahıs isimlerinin gerçek olduğu bilinmektedir. Yazar, bu kişileri de gerçek hayatta tanımakta; onları tanıtırken yazarın bilgisini anlatıcı yoluyla okura aktardığı görülmektedir. *Teneke Bağlayanlar*'da Zara ahalisinden oluşan birçok kişinin ismine yer verilir. Bu kişiler gözlemci anlatıcı tarafından tanıtılır. Anlatıcı, kişiler hakkında detaylı bilgiye sahiptir ve okurla bu bilgileri şu şekilde paylaşır:

**Efür:** “O tarihte 16-17 yaşında iki evlek yeri bir adımda sıçırıyor” (10).

**Bakkal Süreya:** “Yetimlikten büyümeliği sanki hiç aklından çıkmıyor, çıkmıyor o gürültücü toplum ve ortamda yüksek sesle konuşmuyordu” (10). Anlatıcı Bakkal Süreya'nın psikolojisi hakkında da yorumlarda bulunmaktadır.

**Hürrem Çavuş:** “Çarşıda üç-beş muzipten biri de o sayılırdı. Şaldan dokuma, geniş şalvar kılıklı pantolonuyla sıçrayınca Alapapak Ali'nin ensesine attığı şaplağı” (10).

**Alapapak Ali:** “Kasabalı yani Zaralı değil Yozgatlydı ya Zaralıdan çok daha rahat hareket ede, herkesle alay ederdi” (12).

**Kel Salih:** “Başı kel hem de nohuti keldi. Surat eğri mi eğri her zaman kavgadan yeni çıkmış bir hali vardı. Bu çehre ve tavırdaki adamdan kim alış veriş yapar bilinmez ya şayet biri bir şey istese teşekkür bilmez söver gibi davranırdı” (13)

**Varast Efendi:**

Arzuhalcilik yapar. Bir de Kürt geliniyle evlenmiş. Varast Efendi'nin pis yazıhanesinde köhne bir masa, kırık da bir sandalye vardır. Eski bir Ermeni Okulu muallim yardımcısıdır. Osmanlıca'yı bilir, biraz hukuki ıstılahlar öğrenmiştir. İnce yüzü tel gözlüğün gerisindeki cıvıltı siyah gözleri Ermeni şivesinde konuştuğu boş laflar (Kürt köylüsü nasıl anlasın) güven verirdi. Hiç kimsenin rafında olmayan Kitab-ı

mukaddesi indirir, parmağını rastgele bir sayfaya basar burnundaki gözlüğün üstünden Kürde derin derin bakarak:

-Kırvem bak, filanca senenin neşredilmiş şu kanunun şu maddesinin şu bendine göre... (14)

*İt Yatağında Ekmek Ufağı*'nda Avşarlı'nın Fırını öyküsünün başında Avşarlı Nene vaka dışı biri tarafından tanıtılır. Gözlemci anlatıcının bakış açısından Avşarlı'nın fiziksel özellikleri ve hayatı hakkında kısaca bilgiler verilir.

Avşarlı Nene'nin adı Emine'ydi ama Avşar köyünden gelin geldiği için çoğunlukla adı söylenmez, Avşarlı Hala, Avşarlı Nene diye çağrılırdı. Kocasını Balkan Harbi'nden evvel ölünce üç oğlu ile genç yaşında dul kalmıştı. Yeşil gözlü, siyah saçlı, beyaz tenli bu köylü kızı, akli ve dirayeti sayesinde eteğine sahip olmasını bilmiş, saçını üç çocuğuna süpürge edip o amansız iğtişaş yıllarından ailesini sağ çıkarmıştı. Çocukların büyüğü Mehmet, ortancası Mahmut, küçüğü ise Yunis idi. (*İt Yatağında Ekmek Ufağı* 117)

#### **2.2.1.6. Meslek Gruplarına Göre Kişiler**

Kirkor Ceyhan'ın eserleri günümüzde kaybolmaya yüz tutan birçok zanaat hakkında geniş bilgiler içermektedir. Zanaatkârlık, Endüstri Devrimi ile tahtından edilmiş bir üretim biçimi gibi ya da geçmişe ait maddi kültürü üreten eski bir yaşam tarzı olarak görülebilir (Sennett 395). Bu bağlamda Ceyhan'ın öykülerinde kişilerin geçim kaynakları üzerinde özellikle durularak dönemin ekonomik hayatı ve yaşam tarzı hakkında bilgi verilmeye çalışılır. Eserlere bakıldığında ticaretle uğraşanlar ve zanaatkârlar olmak üzere meslek grupları arasında belirgin bir ayrımın olduğu görülmektedir. Eserlerde ticaretle uğraşan kişilerin kapitalist ekonomik düzenin birer temsilcisi olarak yansıtıldığını; el emeğiyle başka deyişle fiziksel güçlerini

kullanarak geçimlerini temin eden kişilerin ise genellikle yoksul kişiler olduğunu söylemek mümkündür.

Eserlerde ticarete bağlı ekonomik düzen içinde insan ilişkilerinin yozlaşmaya başlaması, insanın emeğinin karşılığını alamayışı gibi dikkatler mevcuttur. *Kapıyı Kimler Çalıyor*'da İnsanın duyarsızlaşması, en yakınana dahi yardımcı olmaması, insanlar arasında ilişkilerin yozlaşması olarak görülmekte ve dolaylı olarak da ticarete dayalı ekonomik yaşam sebep olarak gösterilmektedir. Bu anlayıştan hareketle Anania ve Setrak'a akrabalarının yardım etmemesi şu şekilde aktarılmaktadır:

İnsanoğlu ne tuhaf yaratık. Sanki bu binlerce göçe sevkiyata dâhil edilerek gidenler bunların kardaşleri, emmelerinin uşakları, teyzesinin çocukları değillerdi. Nasıl da sınırları sağlam. Hem de Anania'nın Setrak'in en yakınları. Bizim aslında hemşerilikten başka bir kan akrabamız bile yok. Ama onların hiçbirine güven ve itimatları yok. Emin ol onların kapılarına dayansalar da, aman dileselerdi, daha ilk görür görmez yürekleri o saat ayaküstü oracıkta yarılr, şayet yarılmasa bile katiyen içeri almazlar. Kurtardıkları tatlı canlarını yeniden tehlikeye atmazlar, yeniden girdikleri ticaretin ve para kazanmanın tatlı rahatını bırakmak istemezlerdi. (*Kapıyı Kimler Çalıyor* 22)

Goldmann, nesnelere dünyasının insanların egemenliğinden çıkarak gittikçe bağımsızlaştığını, kapitalist düzende insan ilişkilerinin hiçleştiğini ve insanın değersizleştiğini belirtmektedir. "İnsanoğlu ne tuhaf yaratık" sözüyle anlatıcının yaşadığı şaşkınlık kapitalist düzende insanın yabancılaşmasına örnek niteliğindedir.



Ceyhan'ın eserlerinde mesleklerine göre kişiler şu şekilde sıralanabilir:

Demirci, bakırcı, nalbant, sıvacı, taş ustası, marangoz, kunduracı; öğretmen, savcı, jandarma, bekçi, kaymakam, muhtar ve tüccarlar. Eserlerde geçen bu meslekler içinde özellikle zanaatkârların Ermeni olduğu görülmektedir. “Zara’da bir hayli gayrimüslim zanaatkâr var. Taşçısı, duvarcısı, marangozu, dülgeri, demircisi, tenekeçisi, çilingiri, nalbantı. Her biri yalnız civar kasabalarda değil, vilayet ötesi şöhrete sahip” (Atını Nalladı Felek Düştü Peşimize 24).

*Teneke Bağlayanlar*'da, kasaba halkı meslekleriyle tanıtılır. İnsanların dünya görüşlerinin yaptığı işle ilişkili olduğu düşüncesi hâkimdir. Eserde Zara’da bakkal dükkânı açanların beceriksiz olmalarına rağmen nasıl para kazandıkları, üretim biçiminin uğradığı değişim ve Ermenilerin üretimdeki rolü eleştirel bir üslupla şu şekilde aktarılmaktadır:

Bizde bakkal mı ararsın, yüzlerce. Yakasını ilikleyemez eteğini tıraş bile edemez adama 150-200 panganot yakıştırdı mıydı, ayaklarında çarık başında festen bozma bir tepelikle deyha gitsin bir bakkal dükkânı açtın bil. Muhammet Efendimiz buyurmamış mıydı ticaret yapın diye. Şimdi bizimkiler köşeyi bucağı bakkala çevirmiş ticaret yapıyorlardı. Bir şey meydana getirip üretmenin canı cehenneme, o çok zor zenaat onu ermeni gâvuru yapsın. (*Teneke Bağlayanlar* 9-10)

Yukarıdaki alıntıda da söylendiği gibi (zor zenaat onu Ermeni gavuru yapsın) o dönemde zanaatkarların çoğunun Ermeni olduğu görülmektedir. Hatta öyle ki bazı cahil Müslümanlar, Ermeni oldukları düşünülecek diye zanaat öğrenmekten dahi kaçınmaktadır. Osman bakırcılık öğrenmeyi bırakma sebebini şu şekilde aktarır: “Bize hiç yakışır mıymış? Ermeni'nin zenaatını öğrenip de gavur mu dedirtecekmışim. Daha neler neler. Gördüğüm göreceğim o oldu. Biz düştük yine

sokaklara sapantaşı ile ya kuş kovalıyoruz ya da tozak kar yağarsa tazımızla tavşan avına” (*Cennet Kimin?* 102)

Ceyhan’ın eserlerinin olay örgüsünde yozlaşmaya sebep olan, insanın gerçekliğini zedeleyen ticari yaşam Goldmann tarafından *şeyleşme süreci* olarak tanımlanır: “Ticarete dayalı bir iktisadi yaşamda değiş tokuş değerini belirleyen şey bir malın değiş tokuş değerinin üretimi için gerekli emekle bu malın kendisi arasındaki ilişkiyi nesnenin nesnel niteliğine dönüştürmesidir; bu da şeyleşmenin sürecidir” (*Diyalektik Araştırmalar* 88).

Ceyhan’ın eserlerinde ticaretle uğraşanlara karşı tutumun yazarın hayat görüşü ile ilişkisi olduğu söylenebilir. Çünkü yazarın Marksist fikirlerden etkilendiği bilinmektedir. *Cennet Kimin?*’de öykü kişisi Kirkor, ticarete dayalı yaşamın insan ilişkilerini nasıl etkileyeceği konusundaki düşüncelerini şöyle ifade eder:

Aman allah esirgesin; ben herkesle beraber olmayı, herkesle beraber sevinmeyi seviyordum. Tek başına zengin olmayı asla istemez asla sevmezdim. En yakın akrabam bile içten içe kıskanır, yüzüne söylemese de gıyabında ana avrat dümdüz gider. Haksız da değil, demez mi ki ulan orosbunun çocuğu hep beraber ne güzel gülüp oynuyor, ne güzel güzel çalışıp ekmeğimizi kazanıyorduk. Nedir bu sendeki doyumsuz ihtiras iki arkamızdan olmaz ki gizli açık abudik gubidik ticarete başlayıp da bizden sıyrıldın. Vallahi de çok haklı, Çünkü arkadaşlıkta biter insanlıkta. (64-65)

*İt Yatağında Ekmek Ufağı*’nın bir kısmı trende geçen ‘İstasyon’ isimli öyküsünde yoksul insanlar koridorlarda üst üste sıkışmış, perişan bir vaziyetteyken Bayburtlu zengin bir tüccar tek başına bir kompartımanda kalmaktadır. Zavallı insanlara merhamet etmeyen tüccarın kaldığı kompartımanı mescit olarak kullanması

ve namaz vakitlerini hiç aksatmaması eleştirilir. Tüccarın kapısında bekleyen çobanlarla konuşarak bilgi edinen öykü kişilerinden İrizva şunları söyler:

Adam Bayburt'un eski haram yiyicilerinden Balahorlu, benim anladığıma göre. Bizim kasabada az çok varsa da böyle pek katısı yok. Ankara'da umduğu piyasayı ve fiyatı bulamayınca sürmüş İstanbul'a... Sıcak sıcak yeşil kanat pankanotlar koynuda, ağzına kadar çakılı halı heybe baş tarafında, çobanlarda kapıyı tutmuş el pençe çapraz selamda duruyorlar, elbette namaz üstüne namazı ben değil o kılacak. Yoksa arkadaşlar günaha mı giriyorum. Benim pek incesine aklım ermez amma bütün ahali koridor ve ayakyollarında sefil telef üst üste debelenirken onun koca kompartımanı pek de Allah için mescit haline getirmesine gönlüm razı olmuyor. (40)

Ceyhan'ın eserlerinde memurlar ve idareciler tüccarlar kadar eleştirilir.

Dönemin cahil insanı haklarını bilmez ve kendilerine yapılan muameleyi sorgulamaz. "Millet davar gibi hiçbir şeyden haberi yok. Nereye çeksen tıpış tıpış" (*Teneke Bağlayanlar* 39).

*Teneke Bağlayanlar*'da kıtlık zamanı gerekli önlemi almayan halkın elindeki ürünleri de ileriye düşünmeden Sivas'a gönderme kararı alan kaymakam üzerinden idareciler hakkında genel bir değerlendirme yapılır ve memurların halka karşı tutumu şu şekilde aktarılır: "Her rejimde ilk idareciler aşağı yukarı böyle olur. Neyse dertleri afur tafurları, bir türlü anlaşılmaz. Halka hizmete gelmemiş de işkenceye memur tayin edilmiş gibidirler" (40). Diğer memurlar ve yöneticiler gibi polisler de haklı haksız ayrımını çoğu zaman gözetmez ve halka karşı işkenceye varan fiillerde bulunurlar. "Karakolun bu boş odalarına az mı doldurmuşlardı bu bizim polisler, yar

sarhoş birazda densiz delikanlıları, pek haklısına haksızına bakmadan az mı dana gibi b r b r b g rtm şlerdi bu karanlık odalarda” (64).

Yukarıda sözü edilen mesleklerin yanı sıra eserlerde  ne çıkan diğer mesleklerden biri de kilim dokumacılığıdır. Kirkor Ceyhan’ın annesi Horik Hatun, ev ekonomisine katkıda bulunmak için evde kızlarının yardımıyla kilim dokumaktadır. Eserlerde Horik Hatun’un kilimlerinden övgüyle bahsedilir. Ancak bu el emeği göz nuru kilimlerin kıymeti o dönem Zara’ında pek anlaşılmamaktadır. “Görüyorsun işte dağ gibi borcun altına düştük. Ben alha minha üç ayda bir buçuk n y  sandıklı kilim dokuyacağım da, yevmiyem on beş kuruşa gelecek de onu da ancak lambaya gaz, çorbaya da bir avuç tuz parası edeceğim” (*Cennet Kimin?* 17).

*Cennet Kimin?*’de anlatıcı annesinin kilimlerinin değerinin bilinmemesinden yakınmaktadır:

Anam belki yüzlerce kilim dokumuştur. Kasaba sathına dokuyup da yaydığı bu güzel kilimlerin eşi ve menendi emin olmalı ki dünya üzerinde bulunamaz. Zara kilimi, Zara halısı deyince durup düşüneceksin. Memleketimizde neyin değerini bilinmiş hakkı teslim edilmişti ki kilimin ki bilinsin. (18)

Ceyhan’ın babası Simon da Ermeni okulları kapanana kadar öğretmenlik yapmış ancak okulların kapanmasıyla birlikte geçimini sağlayabilmek için sıvacılık yapmaya başlamıştır. Simon’un mesleği, evinden uzun süreli ayrı kalmasını gerektiren bir meslek olduğu için öykünün olay akışını etkilemektedir. Ayrıca babasından çok annesiyle vakit geçiren Kirkor, babası işe gittiğinde günlerce babasının dönmesini bekler ve onun eve gelmesiyle neşelenir, başka bir ruh hâline bürünür. Mesleğini hakkıyla yapan Simon, önemli yapıların inşasında aranan bir

ustadır; ancak emeğinin karşılığını çoğu zaman alamaz. Kirkor, babasının mesleği hakkında şu bilgileri vermektedir:

Tatlı kireç ustasıydı babam. Bu güçte bu marifette, sıvacı ustası değil kasabada, vilayette bile bulanamazdı. Sıvadığı odalarda dolaşıldığında duvarlarda gölgeniz sizinle beraber gider gelirdi. Yumurta akını karıştırdığı ince elek kireç sıvasını yapmak yalnız ona mahsustu. Her taraf cam gibi parlar, badanalamak katiyen gerekmezdi. Hele tavan kenarlarına elle yaptığı kornişlerde, duvar üstüne lamba koymak için, yaptığı lambalıklardaki resimler, ancak çok eskiden kalma dini kitaplar üzerindeki ciltlerde bulunabilen, tezyini resimleri andırırdı. Bu ustalık ve maharetin karşılığını hiçbir zaman alamadı. Bunu bir sürü sebepleri var idi. En baştaki sebep, hiç para canlı olmamasıydı. İkincisi, yaptığı meydana getirdiği şeyler elinde veya dükkânında bir mal olmayıp, tamamen emektir ve bu emek yaptığı inşaatta kalıyordu. Herkes bir hevesle inşaata başlıyordu. Velâkin sonuna kadar dayanabilip, her ustanın parasını bir tamam ödeyen patronu o yıllarda nereden bulmalı. Biz yıllarca gidip gelip üç panganot beş panganot koparabilmek için nice yemeniler yırtardık. (*Cennet Kimin?* 47)

*İt Yatağında Ekmek Ufağı*'nda 'Epsile'deki Umut' isimli öyküde geçim sıkıntılarından bahseden anlatıcı Kirkor, babası ve mesleği ile ilgili şunları söyler:

Kapı komşularımız gibi ne birkaç evlek tarlamız ne de bir parça olsun bostanımız vardı. Yalnızca babamın iki hünerli ve yorulmaz elleriydi ekmeğimiz. Kasaba eskiden olduğu gibi değil, keseri eline alan marangozum, malayı eline alan da sıvacı ustasıyım diye çıkıyordu ortaya. Hem zaman bozulmuş, hem de insanlar değişmişti. Babamın nasıl bir

usta olduğunu bilen adamlar ölmüş yerlerini oğulları almıştı. Onlar da hem işten anlamıyor, hem de işin daha ucuzuna kaçıyorlardı. Öteki yeni yetmeler çiftten» ziraattan artan işgücünü ustayım diyerek ucuzuna da olsa değerlendirmeye uğraşıyorlar, ne gelirse fi bereket diyorlardı. Az da olsa kazançları, tarladan gelene eklenince hayatlarından memnun oluyorlardı. Zaten çattıkları ne doğru dürüst bir çatı ne de sıvadıkları sıvaydı. Amma piyasayı kırıyor, Artin ağa ve babam gibi deve dişi ustaları açlığa mahkûm ediyorlardı. (45)

Toplumun üretim tarzı insanların geçimlerini temin etme tarzları üzerinde etkili olmaktadır. Eserde kişilerin yaptığı mesleklere bakılarak toplumsal üretim tarzı, dönemin ekonomik durumu ve dolaylı olarak insanların doğayla olan ilişkisi hakkında fikir edinilebilir. Ceyhan'ın Zara'da geçen çocukluk yıllarını anlattığı *Cennet Kimin?*'de okula gitmek istemeyen Kirkor, okula giden arkadaşlarından uzaklaşıp okumamış bir aile olan Dalaklıgil'in çocuklarıyla oynamaya başlar. Annesinin çoban olması yönündeki tavsiyesine, okula gitmekten kurtulacağı için çok sevinir. Annesinin önerisini memnuniyetle karşılayan Kirkor, çobanlık mesleğinin nasıl yapıldığını aktarırken bir yandan da insanın doğayla kurduğu ilişki biçimini iletmiş olur.

Yaşa Mayrik, sen çok yaşayasan da ömrün uzun ola. Arşak ağbara da tokalı bir Arnavut çarığı diktirip, zıvgamı çekip belime de dağarcıktan hamaçamı bağlayıp içine bir baş soğan, iki ekme yerleştirip, pelitten değneği de kaptımıydı gör bak sen neler olur. Basarım nağrayı 'davranmayın dağlar baş çoban geliyor. (*Cennet Kimin?* 15)

Eserlerde meslekleri hakkında bilgi verilen diğer kişiler şu şekilde sıralanabilir:

**Marangoz Boğos Usta:**

Boğos usta, Kirkor'un annesi Horik Hatun tarafından tanıtılır. "İstanbul'da Sultanhamit'le beraber Yıldız da çalışmış. Yaptığı tavanları yaptığı çehiz sandıklarını hiçbir âdemoğlu yapamaz. Ne birgüne birgün evinde tencere kaynadı, ne de yüze sürülecek kadar un bulunabildi. (*Cennet Kimin?* 52)

**Nalbant Topal Garo:**

Bacağının birisi diğerinden en az on beş santim kısa olan topal Garo yürüdüğünde sanki yere kapanıp öteki dizini öpe öpe ancak yürüse de, kilise açıkken sesi yanık olduğundan en iyi şarağanı o kardaşı ile beraber okur, kilise kapandıktan sonra da en iyi öküz nalı çakan nalbantta yine o oldu. Çaktığı öküz bahar hergini otu orağı değirmene gidiş gelişleri dağdan da yıllık yakacak odunu getirdiği halde nalının bir mihî bile düşmezdi. Öyle bir ustalıkla nalı yerleştirip mihî çakıp kuşgözü tabir edilen perçini yapardı ki hiçbir öküzün aksadığı görülmemişti. (*Cennet Kimin?* 73)

**Kunduracı Garabed Usta:**

O devirde, kasabada yazın en iyi çarığı o diker, kış bastırınca da durmadan altı kabaralı kundura imal ederdi. Kış geldiğinde ardı ardına gelen düğünlerin üç beş gün süren halay ve tepişmelerine en çok Apoyan Garabed'in diktiği kundura dayanırdı. Başkalarının yaptığı kundura delikanlısına bir düğün ancak oynatırsa, Apogilin Garabed'in diktiği, iki düğünden de fazlasını savuştururdu. (*Atını Nalladı Felek Düştü Peşimize* 12)

Edebî eserle sosyo-ekonomik yaşamın yapıları benzerlik gösterir. Eseri yaratan yazarın kişiliği, hem doğanın bedene olan hem de toplumsal çevrenin çeşitli etkileriyle biçimlenmiştir. Yazarın bağlı bulunduğu toplumsal sınıf, ekonomik durumu, dünya görüşü, yaşadığı dönemin şartları esere yansıyan unsurlardır. Ceyhan'ın eserlerinde kişilerin önemi, kurgunun kişilerin varlığı üzerinden inşa edilmesi, eserlerde nesnelere ancak kişilerin özelliklerini pekiştirmek için kullanılması dönemin ekonomik yaşamının esere yansımadır. Kapitalizmin daha erken bir evresini yansıtan eserlerde bireyler önemliydi; romanda nesnelere ancak bu bireylerin özelliklerini vurgulamak amacıyla yer verilirdi. Daha gelişmiş bir kapitalist sürecin ürünü olan Yeni Roman'da, nesnelere bireylerin de önüne geçer çünkü kapitalizmin bu aşamasında bireyin yaşantısı nesnelere geçmektedir (Parla 39).

#### **2.2.1.7. Kişilerin Kıyafetleri**

Giyim kuşam, insanoğlunun kültürel gelişim ve yaşam sürecinde beslenme ve üreme gereksinimiyle beraber başlayan, kökeninde korunma ağırlıklı olmasına karşın, gelişim sürecinde geniş kültürel fonksiyonlar yüklenmiş bir olgudur. Ekolojik koşulların, toplumsal ve kişisel değer yargılarının, törelerin, kültürel ve ekonomik koşulların biçimlendirdiği önemli bir kültürel öge aynı zamanda da kültürün hızlı bir taşıyıcısıdır. Bütün toplumlarda giysi ile ilgili değer yargılarının, inançların, törelerin, üretilen obje, renk ve biçimlerin oluşturduğu karmaşık bir yapı vardır. Bu kompleks yapı, toplumların giysi kültürünü oluşturur. Bir toplumun giysi kültürü bize o toplumun çevreyle ilgili koşullarını, ekonomik yapı ve olanaklarını, çeşitli gelenek ve törelerini, değer yargılarını, estetik ve sanatsal özelliklerini, etik değerlerini kapsamlı bir biçimde tanıma konusunda oldukça önemli ipuçları verir. Eserlerde kişilerin kıyafetleri hakkında verilen bilgi onların özelliklerini tamamlama noktasında da dikkate alınmalıdır. Yazarın kişilerin kıyafetleriyle ilgili bilgiyi ne





kimi lastik” (*İt Yatağında Ekmek Ufağı* 130). Yoksul olan Dalaklıgil’in çocuklarının kıyafetleri onların içinde buldukları sosyal ve ekonomik koşulların göstergesidir. “Ayaklarında ham gönden çarık, bacaklarında Adana bezinen zıvga bulunurdu. Yırtık işliklerinden her daim etleri görünürdü” (*Cennet Kimin?*14).

Eserlerde yamalı gömlekler, yırtık yemeniler yoksulluğu ifade etmek için kullanılır. Buna karşılık eğitilmiş ve maddi durumu iyi olan Mukaddes öğretmen’in tayyör giydiği görülmektedir. *Cennet Kimin?*’de okula başlayan Kirkor sınıfın arka sıralarında oturmak zorunda olmasını sorgular. Sınıfta öğrencilerin kıyafetlerine göre sıra düzeni yapılmış ve ceketli, ayakkabısı olmayan çocuklar arka sıralara yerleştirilmiştir. Sınıf düzeninin kıyafetlere göre yapılması aslında ekonomik koşullara göre toplumun sınıflara ayrılmasına benzemektedir. Öğretmen kıyafetleri olan ön sıradaki çocuklarla ilgilenir, arka sıradakileri neredeyse görmez. Öyküde anlatıcı Kirkor, bu ayrımı kimin, neye göre yaptığını sorgular:

Sordum; Seneker'e Koç'a, biz neden bu üçüncü sıranın da en arkasında tam duvarın dibinde debeleniyoruz? Hiç değilse şu öteki sıralar bizden daha usturuplu bizden daha az patırtılı yapıyorlar. Biz de gelin o tarafa geçelim, ikisi birden "mümkünü yoktur. Öğretmen geçen hafta hepimizi tek tek ayırdı. Bizi bu üçüncü sıranın da en arkasına yerleştirdi." Nedenmiş o? "Çünkü şu baştaki sırada olanlar daha akıllı, üstleri başları daha düzgün, yalnız pantol değil ceketleri de var." Peki şu orta sıra? "Körmüsün, görmüyor musun onların yalnız pantolonu var, ceket falan yok! İşlikli hepsi. Etləri gözüküyor. Ya bizim taraf, görüyorsun. Bizim bu sıranın adı Collik Bölüğü, nasıl oluyor bu Colliklik, kim yapıyor. Kim ayırıyor bunu? Muallimimiz. Birkaç gün üstümüze baktı, bazı sorular sordu bizlere. On yedi çocuk varız. "Ulan

eşek sıpaları siz kolay kolay adam olacağa benzemiyorsunuz. Sizin sıranız burası. Bunlar birinci sırası, şunlar ikinci sırası, siz ise Colliksiniz." dedi. Bize ne bakıyor ne öğretmeye uğraşiyor. Biz öteki-leri dinleyip seyredip vakit geçiriyoruz. "İyi vallaha dedim, arkadaşlar bende zaten bu kılıkta ancak sizin bölüğe yakışırım. (*Cennet Kimin?* 25)

Kıyafetleri ve ayakkabısı olmadığı için öğretmenin alakasına mazhar olamayan Kirkor, geleceğe dair umudunu kaybetmektedir. Bu durum iç monolog yoluyla aktarılan şu cümlelerden anlaşılmaktadır: "Başladık biz ikinci derslere girmeye. Hiç değilse mahallede adımız okula gidiyor çıksın. Zabit mi olacağız yoksa kaymakam mı? Öğretmen öteki iki sırada dizili talebelerle meşgul. Onların üstleri, başları, ayakkabıları tamam. Biz ise collik sınıfı" (*Cennet Kimin?* 30).

*Cennet Kimin?*'de entrik unsuru sağlamada ve olayların akışını değiştirmede kıyafetin fonksiyonu gözlemlenmektedir. Simon, Annia ve Setrak'tan önce kendilerine sığınan kaçakları nasıl kurtardığını şöyle anlatır:

Evet, evimizde o iki kaçak yakalandılar ya biraz tetik davranmadıklarından oldu. Hâlbuki onlardan evvel daha iki kişiyi ahırda tünel açmış içinde altı ay saklamış sonra o bulunmaz insan o kahraman insan Tekke köyünden Gani Kahyaların Mustafa ağaya bir gece kadın çarşafı giydirip götürdük de orada sonuna kadar saklanıp canlarını kurtardılar idi. (56)

Kaçakların kadın kılığına girerek yakalanmaktan kurtulmaları olayın akışını etkilemektedir. Yine aynı eserde kadınlar anlatıcı tarafından çarşafalarını düzeltme şekillerinden yola çıkılarak tanımlanır. Böylelikle, kişilerin özellikleri hakkında bilgi verilirken kıyafetlerinin gözlemlendiğini söylemek mümkündür. Çirkin kadınların

çarşaflarını açmadan evlerine dönerken güzel kadınların ise eve gidene kadar defalarca çarşaflarını düzelttikleri şu şekilde aktarılır:

Çirkin olanları fırında sarındıkları bürnüklerinin hiç kıyısını bile açmadan evlerine varırlar. Güzel, hükümlü, fıkır fıkır gelinler, evlerine varıncaya kadar, belki yedi yerde, çarşaflarını bürnüklerini yeniden açıp açıp düzeltmeye çabalarlardı. Birincilerin çarşafları bozulmadan eve kadar götürüyordu. İkincilerinki ne oluyor da iki dakikada bir bozuluyor yeniden düzeltiliyordu. (94)

### 2.3. Mekân

Kirkor Ceyhan'ın eserlerinde mekân unsuru anlatıya yön veren vakanın ilerleyişine katkıda bulunan bir unsurdur. Eserlerde tabiat ve çevre tasvirleri ile mekânın görüntüsü canlı olarak çizilmiş ve yaşayan mekânlar yaratılmıştır.

Öykülerde yaşanan yer ile insanlar arasında sağlanan etkileşim okurun metni kolayca kavramasına yardımcı olmaktadır. Ceyhan'ın öykülerinin geçtiği yer olan Zara'nın fiziki şartları ile orada yaşayan insanlar arasında güçlü bir ilişki vardır. Bu sebeple eserdeki mekân unsurunu salt olayların sahnesi olarak kabul etmemek gerekir.

Mekân unsuru anlatının yapısal ve oluşumsal kısımlarıyla birlikte düşünülmelidir.

Çünkü mekân ile ilgili yapılacak herhangi bir değişiklik yapının diğer bütün unsurlarını etkileyeceği gibi metin dışı unsurlarını da etkileyecektir.

Mekân unsuru, bir tanıtım veya takdim sorununun ötesinde işlevsel bir kahramanlarını çizmek, toplumu yansıtmak, atmosfer yaratmak cihetinde kullanılabilir ve o, olayları şekillendirirken bunlardan birini devreye soktuğu gibi, birkaçını da dikkate alabilir. Aslında bunların hepsinin temelinde yatan gerçek, anlatılanlara 'sahihlik' kazandırma

endişesidir. Mekân tabiri caizse, romanın ayağının yere basmasını sağlar. (Tekin 129)

*İt Yatağında Ekmek Ufağı*'ndaki öykülerde mekân unsuru vakaya olan inancı güçlendirmek amacıyla kullanılmıştır. Yazar yaşanan olaylardan hareketle insanı yaşadığı mekânla birlikte ele almıştır. İnsanların yaşadığı mekânlar çevresinde şekillenen hayatları tarzları, inançları, alışkanlıkları aktarılmıştır. Eserde okur, mekânı ve zamanı anlamakta güçlük çekmez. Çünkü öykülere zaman ve mekân hakkında bilgi verilerek başlanır. Bu teknikle yazar okuyucuyu öyküye hazırlamaktadır. Öyküde olayların geçtiği çevrenin tasvir edilmesi okurun olayın mahiyetini anlamasında kolaylık sağlar.

'Gazi Oldum' öyküsünün ilk paragrafında vaka dışı anlatıcı tarafından Hamdi ve Alefendi'nin buldukları yer ve nereye gittikleri belirtilmektedir. "Kavak köylü Hamdi, Ahmetağagilin Alefendi ile kasabadan çıkmış yaya bir saat uzaklıktaki Alefendi'nin çiftliğine beraber gidiyorlardı" (*İt Yatağında Ekmek Ufağı*13). Anlatıcının verdiği bu bilgi ışığında olayın yolda geçeceği anlaşılmaktadır. Öykü kişileri kasabadan ayrılırken anlatıcı yol üzerindeki yerler hakkında bilgi verir. Okur, yol boyunca tanıtılan yerleri anlatıcının bakış açısından öğrenir. "Kızılıрмаğa şehrin başında karışan Habeş çayının üstündeki köprüden tıngır mıngır geçtiler. Yol, hep de yine Habeş çayının yanını yalayarak uzandığından ağaçlıklı, poyraz da açık olduğundan serindi" (*İt Yatağında Ekmek Ufağı* 14).

Zara kasabası realist bakış açısıyla okura tanıtılır. Kasabanın dağları, ovaları, çayları, ırmakları, iklimi hakkında uzun uzun bilgi verilir; yörenin geçim kaynakları da açıklanır. "Kışın epey uzun ve zor geçtiği kasabada en büyük dert, yıllık un ve kışın altından çıkaracak odundaydı. Kış amansız geçerde kasabada. Merhametsiz

soğukta, et, sebze, meyve çoğunun gerek duyduğu şeyler değil, ille unla odun” (*İt Yatağında Ekmek Ufağı* 14).

Hamdi ve Alefendi çiftliğin yoluna çıkıncaya kadar, anlatıcı kasabanın sosyal, ekonomik ve coğrafi özellikleri hakkında okuyucuyu bilgilendirir. Çünkü mekânın kişiler üzerindeki psikolojik etkisi söz konusudur. Hikâyesinde realist tavrın bir yansıması olarak insanın ruh hâlinin içinde buldukları mekâna yansıması ya da bunun tam tersi mekân unsurunun insanların psikolojik durumlarına etkisi önemli bir özellik olarak karşımıza çıkar. Ayrıca mekân anlayışında; fiziksel koşullardan çok mekânı aktaran anlatıcının o andaki ruhsal durumu ve mekânı nasıl algıladığı önemlidir. Kasaba olumsuz iklim şartları ve fakir halkı ile tanıtıldıktan sonra mekânın kişiler üzerinde psikolojik etkisi gözlemlenir. Kasabanın kasvetli havası öykü kişilerinin kasabadan çıkması ile dağılır. “Poyraz da efil efil esip biraz evvel ki kasabadaki boğuntu ve sıkıntılarını dağıtmaya uğraşıyordu” (*İt Yatağında Ekmek Ufağı* 16).

İstasyon öyküsünde tasvir edilen istasyon, dönemin şartlarını yansıtmaktadır. Yazar, mekân-kişi-dönem arasında güçlü bir ilişki kurarak okurun vakaya güvenini güçlendirmiştir.

Dört arkadaş, sırtlarında torbaları, tipiyle boğuşarak istasyona çok zor düştüler. Kar, fırtına sırtlarından vursa yine neyse. Suratlarına suratlarına esiyor, çok perişan ediyordu. Kör total istasyona vardılar. İçerde yolcu salonu denen kırık ve ömrübillah yanmamışlığı belli bir soba, bir iki tane de naçarı kesik yırtık çuvala sarılı biçimde köylüden yolcu vardı. (*İt Yatağında Ekmek Ufağı* 32)

Görüldüğü üzere, mekân, eşyalar ve kişiler yaratılmak istenen atmosfere uygun olarak gerçekçi bir biçimde tasvir edilmiştir. Mekânın, olay kişilerini

biçimlendirmedeki işlevini gözlemlediğimiz bu örnekte kırık dökük sobanın etrafında yırtık çuvala sarılı insanlar bulunmaktadır. Böylesi bir mekânda yer alan kişilerin eğitim düzeyi, ekonomik ve sosyal durumu da mekânın özelliğiyle bütünlük göstermektedir. “Ömrübillah yanmamışlığı belli bir soba” (*İt Yatağında Ekmek Ufağı* 33) ifadesinde de toplumsal işleyişe gönderme vardır.

Mekân, uygarlık vitrinidir; doğru, ama toplumsal şartlar bireyin dramını daha önemli kılmış, öne çıkarmıştır. Bugünün romanı bu drama taliptir: Uygarlık vitrini insanı yormuş hırpalamıştır. Bireyin bu trajik konumunu anlatmak bugün daha geçerlidir. Dolayısıyla günümüzde mekâna dönük tasarruflar işlevseldir: Eşya iş olsun diye veya süsleme maksadıyla kullanılmaz, konu için gerekliyse kullanılır. (Tekin 131)

Eserde mekânların öncelikli işlevi, kişileri iklim şartlarından korumaktır. Örneğin, ‘Tren’ öyküsünde garın bekleme salonu insanlar için öncelikle soğuktan korunmayı ifade eder. Ayrıca garda asılı saatin de işlevsel olarak kullanıldığı yani geçmek bilmeyen zamanı dolayısıyla kişilerin psikolojik durumunu ifade etmek üzere öyküde yer aldığı söylenebilir. “Dört asker arkadaş bazen oturarak, bazen salonun içinde dolanarak treni beklemişlerdi. Belli bir uğraşı, yahut meraklı bir sohbet yoksa, salonun taa yukarisına çakılı Zenith marka saatin yelkovanını seyretmeyle hiç geçer mi bu vakit soğukta” (37).

Trenin ne kadar kalabalık olduğu aktarılırken trenin koridorları şöyle tasvir edilmiştir:

Gerçekten de koridorlar çil mızrak eşyalar ve insanlarla doluydu. Çuvallar, heybeler, bavullar, onun üstünde perişan yatan çocuklar, kadınlar, askerler, siviller birbirine karışmış, ana baba günü olmuştu.

Dışarıdan yeni bir yolcunun girmesi imkânsız gibi görünüyor baştan ama yine de yeni istasyonlarda yeni yeni yolcular biniyordu. Kiminin elinde bir çuval kiminde bir bavul zorlayarak, iterek, destur hemşerim diye yalvararak. Nasıl sığıyor, nasıl sığışıyor şaşılırdı. Dışarda soğuk eksi 35 derece insan bir ayaklık yer bulup da soktu mu başını, tamam (40).

İnsanlar doğanın karşısında güçsüzdür ve kısıtlı imkânlarla hayatta kalmaya çalışır. Eğitimsiz ve bir o kadar da yoksul halk, öncelikle eksi otuz beş derece soğukta kalmamayı ve o trene bir şekilde binebilmeyi düşünür. Anlatıcı, insanların bu tutumunu sosyal nedenlerle ilişkilendirerek eleştirel bir dille şu şekilde aktarır: “Sanki bu ahali bundan evvel çok rahat, huzur yüzü görmüşte şimdi mi işkencede. Kış günü kıyamette attan, katırdan, yaya yürümekten kötü mü? Tren bulmuşsun da üç yüz kişilik katarı üç bin kişi bir o kadar da yük sokmuşsun. Bu da mı dert?” (*İt Yatağında Ekmek Ufağı* 41).

Bu örneklerden hareketle yazar treni yalnızca olayları ve kişileri yerleştirmek için kullanmamıştır. Yazar, belli bir amaç doğrultusunda önceden tasarladığı şeyleri mekâna yerleştirmek ister. Başka bir söyleyişle mekân, anlatıya uygun koşulları yaratabilmek, kişileri ve toplumu daha açık bir biçimde okura aktarabilmek için kullanılır. Böylelikle eserin toplumu yansıtmada ve toplumla ilişki kurmasında mekân önemli bir rol oynar.

Geleneksel yöntemin izlenildiği öykülerde olduğu gibi ‘Deli Mehmet’in Kahvesi’ isimli öykünün başında da olayın nerede geçeceği okuyucuya aktarılır: “Ahmet ağagilin deli Mehmet’in evi köyün ucu, küçük köprünün başındadır. Kasabanın bu cihetine küçük dere de denir. Kızılıрмаğın bir kolu olan Habeş çayı akar, Köseadağ’ın poyraz yeli ise ılgıt ılgıt yaz kış hiç eksik olmaz” (*İt Yatağında*



*Ekmek Ufağı* 57). Öyküde, Ahmet Ağa'nın kahveye dönüştürdüğü evin çevresi anlatıcı tarafından ayrıntılı bir şekilde verilmektedir. Öyküye başlarken olayın geçeceği yerin çevresi hakkında geniş bilgi verilmesi, yazarın Zara'yı tanıtmak isteyen tutumundan kaynaklanmaktadır. Öyküde, vaka sık sık kesilerek Zara hakkında ayrıntılı tasvirler yapılmasının nedeni de budur. Yazarın Zara'nın fiziki çevresini ayrıntılarıyla aktarmasında realist tutumunun etkisi büyüktür.

Realistlerin fiziki çevreye önem verişlerinin temelinde yatan gerçek, fiziki çevreyi hakkıyla yansıtmaktan çok bireysel ve toplumsal serüveni, çevreye bağlı olarak ve çevrenin etkisiyle değişen bireyi anlatmaktır; çevre bu açıdan bir araçtır. Gerçekçiler romanda en önemli öge olarak kişileri gördükleri için, dış çevrenin betimlenmesinde verilen ayrıntıların belirli bir ölçüyü aşmamasını isterler. Onların çevre tasvirini son haddine çıkarmaları bu esası değiştirmez. (Tekin 135)

Tekin'in söylediklerinden hareketle Ceyhan'ın eserlerinde mekân tasvirinin kişileri anlatmanın önüne geçmediği görülmektedir. O mekânlarla kişiler arasındaki ilişkiyi gerçekçi bir tutum üzerinden vererek toplumsal olanı göstermek ister. Mekân, kişiler, zaman ve diğer yapı unsurları toplumsal olanı yansıtmak üzere işlev kazanırlar.

Bunlara ek olarak eserlerde sosyal ve siyasal koşulların; mekânların ve eşyaların kullanım şeklini belirleyen bir unsur olduğu görülmektedir. Eşya ve mekân kişiye ait olması ve onu yansıtmaları bakımından önem taşıırken savaşmakta olan bir millet için eşyanın kişisel olması durumu önemini yitirmektedir. Artık mekânlar ve eşyalar topluma ait olup toplumu yansıtan bir ayna konumundadır. Kaçaklar öyküsünde, halka ait olan her şey, seferberlikten dolayı devletin emrindedir.

Memleket toptan harbe girdiğinden birkaç cephede de savaştığından yalnız eli tutanın silahı alıp cepheye koşmasının bu büyük belayı kolay kolay defedemeyeceği çok iyi bilindiğinden, bütün hanlar, bütün hamamlar, bütün camiler, bütün araçlar, teknil insanlar, bütün bilinir ve bilinmez olanaklar devletin emrine verilmiş ve bu büyük olayın adına da Seferberlik denmişti. Memleketin canlı cansız bütün gücünü devlet kullanacaktı ve de kullanıyordu. (*İt Yatağında Ekmek Ufağı* 84)

*Teneke Bağlayanlar*'da ana vaka Zara'da görev yapan kaymakam Mükrimin ile öğretmen Mukaddes'in aynı evde olmalarına kasaba halkının namussuzluk yapılıyor, diye gösterdiği tepki etrafında gelişir. Öyküde kasabanın çarşısı, dükkânları, meydanı açık mekân, kaymakamla Mukaddes öğretmenin mahsur kaldığı ev kapalı mekân olarak yer alır.

Mukaddes öğretmenle, kaymakamın aynı evde olduğu haberinin yayılmasıyla kasaba ahalisi dükkânlarını bırakıp meydanda toplanmaya başlar. Olayın geçeceği yerin verilmesiyle öykü başlar. “Kasabaya bir gulgule düştü. Çarşının orta yeri birdenbire karıştı, birkaç kişi yukarı doğru koşuyor, daha çoğu aşağı doğru seyirtiyordu” (*Teneke Bağlayanlar* 7).

Kasaba halkı öğretmenle kaymakamın olduğu evin önünde toplanırlar. Kaymakamın perdeden kalabalığı izleyebilmesi, kasabalının toplandığı meydanın evin önünde veya yakında olduğunu düşündürür. Ev kaymakam ve öğretmen için kapalı/dar mekândır. Kişilerin psikolojisi mekâna geçmektedir. Ev, kasvetli ve silik olarak betimlenir. Kaymakamın gergin bekleyişi aktarılırken evin içinde göze çarpan eşya art arda içilen sigaraların izmaritleriyle dolu küllüktür. Evin içiyle ilgili anlatıcının aktardığı bilgiler kişilerin psikolojisiyle bütünlük gösterir niteliktedir. Yani bekleyişi ve gerginliği hissettir. Mukaddes öğretmenin oturduğu sedir, küllük

ve kaymakamın ardından kalabalığa baktığı perde kişilerin ruh halini yansıtır. Bununla birlikte kaymakam ve öğretmen dışarıdaki tehlikeden korunmak için eve sığınmışlardır. Eserlerdeki mekân algısında ev sığınılan, kişileri tehlikelerden koruyan mekânlardır.

*Teneke Bağlayanlar'* da Zara diğer eserlerde olduğu gibi içinde yaşayan halkla olan etkileşimi çerçevesinde betimlenmiştir.

Bizim Zaramız civar kasabalara pek benzemez. Aşağı yukarı seksen seksen beş yıldır (1857-1858) Zara kariyesi kaymakamlık olmuştur. Bu ahali yani Zaralımız kaç kez hükümet binası yakmış, kaç kez kaymakam dövmüş ve de ardından teneke çala çala kovalamıştır, bilir misiniz? Onun için mazangalı bir yerdir. Osmanlıda isyan mıntıkası sayıldığı bile olmuştur. (29)

*Cennet Kimin?'* de öne çıkan mekân unsuru evdir. Öykü, anlatıcı Kirkor'un eski evlerinden taşınmalarını hatırlamasıyla başlar. “İyice hatırımda, arlık vermeden yağmur yağıyordu. Şimdiki evimize yeni taşınmıştık. Çarşıbaşı mahallesinden ayrılmış Hatip mahallesine göç etmiştik” (7).

Kirkor, eski evlerine, oradaki arkadaşlarına büyük özlem duymaktadır. Anlatıcı okurla iletişime geçerek bu özlemini şu şekilde aktarır:

İlk ve eski arkadaşlarım mahallemizde kalmışlardı. Ben ne kadar zor durumlara düşmüştüm. Şimdi siz ne tahin ne de tahayyül edebilirsiniz. Yok eğer benim gibi beş altı yaşlarındayken mahallesinden ayrılan iseniz diyeceğim yok. Siz de üç yukarı dört aşağı aynı sıkıntılı durumları bilirsiniz. (*Cennet Kimin? 7*)

Ceyhan öyküsünde evi, kişinin aidiyet duygusunu ifade eden bir mekân olarak işler ve bunu küçük bir çocuğun gözünden aktarır. Yazarın notundan

anlaşılacağı üzere anlatıcı yedi sekiz yaşlarında bir çocuktur. Öyküde ise Kirkor beş altı yaşlarında evlerinden ayrıldığını söylemektedir. Anlatıcı, öykü zamanından yaklaşık bir iki yıl öncesini hatırlayarak eski evlerini ve yakınındaki çöplüğü anlatır. Öyküde, Kirkor'un eski evine dair anıları beş altı yıllık bir süreyle sınırlıdır. Bu yüzden eski evine dair anımsadıkları da bu süreyle paralel derinliktedir. Mekân algısı, anlatıcının yaşı, psikolojisi, evde geçirdiği süre göz önünde bulundurularak gerçekçi bir şekilde aktarılmıştır. Okurun anlatıya olan güvenini sağlayan yazar, mekân unsuru üzerinden mekân-insan ilişkisinin psikolojik boyutunu ve dönemin koşullarını da yansıtmıştır.

Öykünün geçtiği zamanda kasabada tuvalet sayısı çok azdır. Kadınlar, erkekler, çocuklar tuvalet ihtiyaçlarını farklı yollarla gidermektedirler. Çocuklar bu ihtiyaçlarını gidermek için çöplüğü kullanmaktadır. Kirkor, çocuk psikolojisinin bütün saflığı ve basitliğiyle eski evlerinin çöplüğünü ve bu çöplüğe duyduğu özlemi şöyle ifade eder:

Çöplükte o mahallede kaldı. Ne güzel, ne rahat çöplüktü bizim eski çöplük. Sıkıntısız oturur, rahatça hangi taşı tutsam, hangi ağaç parçasını elime geçirsem silinirdim. O zamanlar kasabamızda pek abdesthane yoktu. Evin büyük erkekleri, erken kalkar kızıl ırmağın kenarına iner taharetlenirlerdi. Evdeki eksik etek kadın kız taifesi içerlerde, ahırlarda, ihtiyaçlarını giderir ya karanlık bastığında, kürekle çöplüğü atarlar ya da hayvan mayısına karıştırır yazında tezek yaparlardı. Geriye kalan bizim gibi gıldır güçlüklerde kapının hemen önündeki çöplüklerde kuşak açarlardı. Yaz gelip de inadına sıcaklar bastırınca, seyreyleyeydin sen çöplüklerin kokusunu. Hele yağışın kesildiği gündönümünden sonra tezek çıkarma mevsimi gelince,

mahallelerdeki kokudan, yaşayanlarının genzi yanar devamlı gözleri yaşanırdı. O tezeği çıplak ayakla, gözleri bağlı çiğneyen kadınlarda hiç hal ve iflah kalmazdı. Gözleri tirahomlular gibi kan çanağı olur, her yıl çok kadının gözleri çapaktan haftalarca kapanır, zamanla açılrsa da çoğunlukla gözlerde arıza kalırdı. Yeni mahallemizde de çok şükür, istediğimizden de çoktu çöplük. Sanki benim solağıma geliyor, oturamıyor ağlıyordum, "Ben bizim çöplüğü isterim" diye. Anam çaresiz beni hep eski çöplüğümüze götürürdü. Eski mahallemizde pek uzak değildi. Şöyle iki yüz, üç yüz metre uzakta. (*Cennet Kimin? 7*)

Bachelard'a göre ev bir ruh durumudur. Bunun için Bachelard özellikle içinde doğulan evlerin salt bir fiziksel nesne olarak görülmemesi gerektiğini söyler. İnsan varlığının ilk evreni olan bu evler hatıra izleriyle doludur. Evi bir barınak olmanın ötesine taşıyan en önemli unsur ise insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük birleştirici güçlerden biri olmasıdır. (Elçi 65)

Kirkor'un eski evlerini bir türlü unutamaması ve rüyalarında görmesi mekânın kişi üzerindeki etkisinin yansımasıdır.

Bu mahalleye Ağustos sonu ilk güz ayında gelmiştik. Ama eski evimizde doğduğum ve büyüdüğüm için hiç unutamıyordum. Rüyalarımnda hep eski evimiz de oluyor uyanır uyanmaz yeise düşüyordum. Anama neden o evden çıktık, neden o evi terk ettik diye durmadan sual sorar, hep başının etini yerdim. O ev bizimdi, babam her zaman 'bu ev Cihyanan Manuk amcamın evidir' derdi. Niçin evimizden ayrıldık diye ağlardım. (*Cennet Kimin? 9*)

Kirkor'un "Ev bizimdi" diyerek sahiplendiği ev, ona ne kadar aitse o da eve o kadar aittir. Çünkü ev, insan yaşamında, kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar;

bunları sürekli kılar. Ev, insanı doğanın fırtınalarına karşı koruduğu gibi hayatın fırtınalarına karşı da ayakta tutar. Kirkor'un unutamadığı evlerinden taşınma sebepleri ise toplumsal bir soruna işaret etmektedir. Zira evlerinden rızalarıyla ayrılmamış taşınmaya mecbur bırakılmışlardır. Kirkor'un annesi bu durumu şöyle açıklar: "Oğlum beni iyi dinle, biz keyfimizle bırakmadık o evi. Hükümetin kanunu ile çıktık. Burası Emvali Metrûke imiş, onun için sarı mal müdürü de haraç mezat saltığına çıkarttı evimizi ve satıldı" (*Cennet Kimin?* 10).

Ceyhan'ın eserlerinde gerçek yer isimlerini kullandığı bilinmektedir. Yazar, öykülerinde mekân unsurunu gözleme dayalı tasvirler yaparak aktarır. Gerçek dünyada gözlemediği mekânları anlattığı için mekân tasvirlerindeki detaylar da gerçekçidir. Bunlara ek olarak anlatıcının vaka kişisi olması gerçekliği sağlayan bir unsurdur. Okurun vaka kişisiyle kurduğu iletişim, hâkim anlatıcıyla kurduğu iletişime nazaran daha kuvvetlidir.

Çevreye vaka konusu olan kişilerin gözüyle bakılması, roman sanatında kelimenin tam anlamıyla devrim niteliğinde bir yeniliktir. Çünkü o güne kadar olaylara beşiklik eden mekâna anlatı sisteminde mutlak bir güce sahip olan anlatıcının gözüyle bakılıyordu. Söz konusu değişimle bu anlatıcının Tanrısal konumu değişir: Anlatım daha sade ve daha beşeri bir boyut kazanır. (Tekin 136)

*Cennet Kimin?*'de bir diğer mekân da benöyküsel anlatıcı Kirkor'un gözünden aktarılan Gazi Okulu'dur. Okulların açılmasına az bir vakit kala Kirkor'u bir endişe sarar. Oyun oynamaktan, arkadaşlarıyla vakit geçirmekten başka derdi ve isteği olmayan Kirkor'a göre okula gitmek eziyet gibidir. "Bu okul havadisi çıktı çikalı benim neşem büsbütün bozuldu. İstemiyorum ki bir kimse okul lafı konuşsun. Tuu... Allah belanı versin, bu da nerden çıktı, ne çabuk geldi buldu, mahalledeki

ümmetimüslimin döllerleriyle Ermeni dığalarını. Ne güzel oynuyor ne güzel akşamlara kadar boğuşuyorduk arkadaşlarımızla” (12).

Kirkor, okula giden arkadaşları Seneker ve Koç’un okuldan dönüşlerini dahi görmek istemez ancak içten içe de onlara özenmektedir. Okula gitmeyen Dalaklıgil’in çocuklarıyla bir müddet vakit geçiren Kirkor, bu duruma katlanamaz ve artık okula gitmeye karar verir. Ancak okula gidebilmesi için okul kaydı başta olmak üzere kıyafet, kalem, defter, ayakkabı gibi birçok ihtiyacın temin edilmesi gerekir. Kirkor’un babası çalıştığı için evde yoktur; annesi de bu işleri halledecek imkâna ve güce sahip değildir. Kirkor’u okula göndermek istemeyen annesi oğluna okula başlamak için babasının dönüşünü beklemesini söylese de o annesini dinlemez; hatta deftersiz, kitapsız, ayakkabısız, ceketsiz bir vaziyette Koç ve Seneker’in ardına düşüp okula gider. Kirkor, kayıtsız olduğu için okuldan kabul görmeyip defalarca kovulmasına rağmen inatla okula gitmeye devam eder.

Okula ilk gittiğinde hayrete ve korkuya kapılan Kirkor, gördüğü kalabalığı, binayı, bahçeyi anlamlandırmaya çalışır. Daha sonra seveceği Gazi Okulu o gün Kirkor için kapalı mekândır. Bu da mekânın kişinin psikolojisine göre değiştiğinin örneğidir.

Neden sonra Gazi Okulu’nun bahçesine dahil olduk. Vay anam, gökte yıldıza sayı var burada eniğe cücüğe sayı yok. Önceden yağan yağmur, gide gide sicimleşti. Her yan yağmur, her taraf simsiyah çamur. Kim kimi kovalıyor, hangisi hangisinin godoşunu koyduğu gibi folladıyor belli değil. Ben çok korkuyorum, Koç’la Seneker’in yakalarını bıraktığım yok. Bu kadar çocuk nasıl kaybolmuyor. Bu kadar gıldır güçük insan nasıl birbirini eğer bırakır iseler, sonra nasıl olupta birbirini tekrar bulabilirler. Bu nasıl işti başıma gelen. Gördün

mü sen şimdi olanları. Anam pekte haksız değilmiş, gelde çık sen bu işin içinden. Utandığımdan alınma haç çıkaramıyorum ama, İsa Efendimiz ile Meryem anamız da hiç aklımdan çıkmıyor. (*Cennet Kimin?* 21)

Kahramanın kaygılı ruh hâlinin mekâna yansıması olarak sicim gibi yağmurun inmesi, her tarafın çamur olması gösterilebilir. Yazar, realist tutumu gereği olay için gerekli olan veya uydurulan mekânı değil; görülen olayların niteliğine ve seyrine uygun olan mekânı anlatmaya çalışmaktadır.

*Kapıyı Kimler Çalıyor*'da olayın geçeceği mekânlar anlatıcının ağzından şöyle ifade edilmektedir: “Mekânımız yollar, hanlar, karakollar”(25). Öyküde, evlerinde iki kaçağı gizledikleri için sürülen bir ailenin yolculuk boyunca başına gelenler anlatılmaktadır. Yollarda geçmesi itibariyle öyküde yer isimleri oldukça fazladır. Anlatıcı yolculuk esnasında gördüğü şehirlerin, ilçelerin, köylerin, dağların, ovaların, nehirlerin ismini vermektedir. Ayrıca bu görülen yerlerin iklimleri, yemek kültürleri, düğün adetleri gibi özelliklerini de yer verilmektedir. Yol ve yolculuk temel olarak değişik insanları ve mekânları tanıtmak, kanundan kaçmak, bir arayışa çıkmak gibi ana etmenleri gerçekleştirmek için kurgulanır. *Kapıyı Kimler Çalıyor*'da yollar insanları ve mekânları tanıtmak, dönemin sosyal ve ekonomik durumunu yansıtmak için kullanılır.

Gözleme dayalı yer tasviri yapılan öyküde Anadolu'nun birçok yeri gerçek isimleriyle okura aktarılır. Yazar Anadolu gerçekliğini bütün çıplaklığıyla anlatmaya çalışmış ve aynı zamanda okurun yabancı olduğu bir coğrafyayı tanıtmak gayesiyle ayrıntılara yer vererek gerçekçiliğin gerektirdiği inandırıcılığı sağlamak istemiştir. (Moran, “*Edebiyat Üzerine...*” 189)



Öyküde kapalı ve açık mekân olmak üzere bir ayrım yapılacak olursa öykü kişilerinin en zor günlerini yaşadığı karakollar ve bazı hanlar kapalı mekân, yolculuk esnasında özellikle su kenarları açık mekân olarak gösterilebilir. Karakollar soğuk, karanlık ve kasvetli mekânlardır. Öykü kişileri karakollarda kendilerini çok huzursuz hissederler. Bu algının yanı sıra gözden kaçırılmaması gereken bir diğer husus da zaman unsuruyla mekânın ilişkili olarak verilmesidir. Çünkü karakollarda öykü kişileri için zaman, geçmek bilmemektedir. Yol şartlarının çok ağır geçtiği düşünüldüğünde karakolların ve hanların dinlenme mekânı olarak görülüp kişilere bir nebze rahatlık sağlayacağı düşünülse de bunun tam aksi bir durum söz konudur. Çünkü karakollarda şartlar çok kötüdür ve olay kişileri işkenceye maruz kalmaktadır. Karakollar ve hanlar belirsizliğin, kaygının, korkunun mekânı olarak kişilerin psikolojisinde yer eden kapalı mekânlardır. Nereye gideceğini, nasıl gideceğini, hayatta kalıp kalmayacağını bilemeyen aile için zaman ve mekân algısı bu psikolojiye göre işlemektedir. Anlatıcı karakolları Dante'nin cehennemine benzetmektedir.

Karakolun çıplak tabanında üst üste yatıyoruz. Hiç kimseden ses yok. Üstümüzle başımızla uzanmış birbirimize sarılmış ancak ısınıyoruz. Şafak çoktan atmış, ortalık iyice ağarmış. Çocuklar mışıl mışıl kimbilir ne rüyalar görüyor, ağızsız dilsiz yatıyorlar. Ben, anam, karım uyku mu? Uyuduk yoksa Dante'nin cehenneminde sabaha kadar döne döne yandık mı? Bir bize sor bir de Hisus Kristos efendimize.

*(Kapıyı Kimler Çalıyor 14)*

Mekân, bakan kişinin psikolojisine ve bulunduğu konuma, hatta felsefe ve dünya görüşüne göre değişen bir şeydir. Mekân, anlamını biraz da bizden alır. Aynı mekâna (çevreye) bakan kişilerin sayısı, ortaya farklı mekân tablolarını çıkarır.

Kötümser bir yapıya sahip olan bir kişi ile iyimser bir yapıya sahip olan kişinin, aynı mekâna bakıp aynı değerlendirmeleri yapması mümkün olamaz. Kişinin içinde bulunduğu sosyal şartlar, eğitim düzeyi, mesleği mekâna bakış açısını etkilemektedir. Örneğin, Simon'un evinde sakladığı Anania ve Setrak yakalanınca onlar da aileyle birlikte sürgüne tabi tutulmuştur. Kişiler aynı mekânda aynı muameleye maruz kalsalar dahi sosyal durumlarının farklı olmasından dolayı mekân algıları aileninkinden farklıdır. Ailenin bakış açısından son derece kötü olan yollar Anania ve Setrak için öyle değildir:

Mekânımız yollar, hanlar, karakollar... Anania ile Setrak da bizimle beraber ama bir çeşit geniş düşüp ferahladılar bana kalırsa. Vur emri altında, yıllarca dağlarda koş, mağaralarda, evlerde saklan. Bunun önü yok sonu yok. Şimdi bizde yakalanınca, hep beraber menfaya sürülüyoruz. Yılların verdiği tecrübe ve talim ile onlar sanki pikniğe gider gibiler. Ya biz, ya biz... anam, karım, bir sürü çocuk, yatalak on yaşında bacım. Ne olacağız. Nereye kadar dayanacağız. Her birini acaba hangi dağda derelerin kovuğuna bırakacağız onları düşünüyorum. (*Kapıyı Kimler Çalıyor* 25)

Öykü kişileri, yolculuk boyunca en kötü geceyi âdeta dönemin kirli yüzünü yansıtan Yağcılar Hanı'nda geçirir. Öyküde suç grubu olarak değerlendirilebilecek topluluk bu handa görülmektedir. Handa, hırsızlar, kaçaklar, katiller, ahlaksız insanlar bulunmaktadır. Anlatıcı bu suç gruplarını aktarırken o dönemin yozlaşmış toplum yapısını da yansıtır. Kapalı/dar mekân olan han, ailenin psikolojisine uygun olarak karanlık ve korkutucu olarak tasvir edilir.

Hanın her deliğinde bir nara, bir haykırış. Bu ip kazık kaçkınlarının arasında biz nasıl barınacağız? Acaba kaç gün kalacağız? Nasıl

dayanacağız? Hiçbir yerde sanki ışık yok. Meydanda direğin bir yanında ölgün bir gemici feneri ışıdamakta. Takıldığından beri camı silinmiş değil. Her yan karanlık, içerde sanki hayaletler dolaşiyor.

(*Kapıyı Kimler Çalıyor* 37)

Öyküde kapalı mekânlardan biri de 1915'te tehcir edilen Ermenilerin gönderildiği bir çöl vilayeti olan Der Zor'dur. İnsanların Der Zor'a sağ ulaşmaları veya orada sağ kalabilmeleri neredeyse imkânsızdır. Öykü kişileri, Der Zor yolunun ölüm yolu olduğunu tehcir zamanı gidenlerin başlarına gelenlerden dolayı bilmektedir. Der Zor, ailenin yolculuğuna eşlik eden jandarma Bektaş ağzından şöyle anlatılır: “Allah sizi bu dar geçitten kurtarır inşallah. Rakka Der el Zor ne demektir biliyor musunuz? En ehveni ölüm diyeyim ki anlayasınız. Her getirdiğimiz kafiye, sevkiyat Der el Zor yazmıyorlar mı, benim de sanki yarı ömrüm gidiyor. Öteki yarısını tekrar gelecek kafiye saklıyorum dersem inanır mısınız” (*Kapıyı Kimler Çalıyor* 46). Tüm bu sebeplerden dolayı Der Zor ölüm korkusunun yüklendiği sembolik kapalı bir mekândır denilebilir.

#### **2.4. Zaman**

Anlatı esaslı bir metinde vaka akışı zamana tabi olduğu için metin zamana bağlı olarak idrak edilebilir. Eserde olaylar belirli bir zaman içinde gelişir ve var olur. “Aynı zamanda metin, içinde yaşanılan şartların çoğunun etkilediği insan tecrübesini sürekli bir şekilde ortaya serdiğine göre onun zaman bilincini ayrıntılı bir şekilde ve bu tecrübenin bir parçası olarak vermesi de tabiidir” (Stevick 217).

Zamanın durdurulamaz oluşu beraberinde anlatının birden fazla zaman katmanına sahip olmasını getirir. Bu katmanların incelenmesi demek yazarı, onun içinde yaşadığı tecrübe dünyasını, yarattığı kurgu dünyasını, aynı devirde yaşayan okuyucuları, o günden bugüne kadar esere yazarın düşünce hesaplarının dışında

kalan bir zaman mesafesinden yaklaşan okuyucuları içine alan ilişkiler ağını incelemek demektir. (Stevick 217)

O hâlde bir metinde zaman kavramı öykü zamanı ve öyküleme zamanı olmak üzere iki temel zamana ayrılmasının yanında okurun öyküyü okuduğu zamanı da kapsadığını söylemek mümkündür.

#### 2.4.1. Öykü ve Öyküleme Zamanları

Bir eserde öykü zamanı vakanın meydana geldiği zamanı işaret ederken öyküleme zamanı da vakanın kurgusal bir anlatıcı tarafından anlatıldığı zamanı belirtir. “Anlatı iki katmanlı bir zamansal dizidir. Bir anlatılan şeyin zamanı vardır, bir de anlatılanın zamanı yani gösterilenin zamanı ile gösterenin zamanı vardır” (Genette 21). Ceyhan’ın öykülerinde anlatıcının olay zamanını tasvir ederken kullandığı “o sıralar” ifadesi olayların olduğu zamanla yazıldığı zamanın anlaşılmasında kolaylık sağlamaktadır. Örneğin *İt Yatağında Ekmek Ufağı*’nda öyküye dört hemşerinin askerliğinin dördüncü ayında olduğu bilgisiyle başlanır. Bu bilginin devamında kullanılan “o sıralar” ifadesiyle olay zamanı ile yazılma zamanı arasındaki mesafe belirginleşir. “Dört hemşeri üç aylık izinlerini bitirmiş Erzurum’a geri dönüyordu. Daha terhis olmaya ir hayli vakit vardı. Gözü kör olmaya, o sıraların askerliği de yap yap bitmez cinstendi” (24).

Olay zamanı ile yazıldığı zaman arasındaki mesafenin anlaşıldığı bir diğer örnek *Teneke Bağlayanlar*’da hafif meşrep bir kadın olan Binnaz hakkında bilgi verilirken görülür. “Demek ki bu yılların ve bu liberalizmin geleceğini sezgiyle bilmiş, yıllar önce hayatını yaşıyordu” (30). Görüldüğü üzere “bu yıllar” ifadesiyle yazarın içinde bulunduğu zaman kastedilmektedir. *Kapıyı Kimler Çalıyor*’da yazarın babasından dinlediklerini aktardığı bilinmektedir. Öyküde Kör Hakkı’nın yardımı şu

şekilde aktarılmaktadır: “Kör Hakkı gelip bizle alakalanınca karakoldaki hava bir hayli değişti. Yumuşadı.

Amanın, o sıcak pideler içindeki çoluğu çocuğu büyüğü küçüğü bir mutlu etti, bir keyfe gar ketti anlatamam. Aradan elli sene geçti, Kör Hakkı'nın pidelerinin tadı hâlâ damağımızda. Ya ben, ya karım, aklımıza düştükçe o günü ve o ekmeğin tadını yadederiz. Aile tarihimize geçti desem yeridir. Gün geldi devran değişti. Zara'da yıllar yılı yine beraber olduk. Evet bende zengin bir adam değildim ama Kör Hakkı'nın züğürt hali beni hep üzmüştür. Elimden geldiğince bir paket tütün alıp gizlice cebine bırakmaktan başka da elimden bir şey gelmedi. (18)

Bu örnekten hareketle öyküde okur tarafından hissedilen zamanlar şu şekilde sıralanabilir:

- A. Olayın geçtiği zaman
- B. Olayın aktarıldığı zaman
- C. Olayın yazıldığı zaman

*Cennet Kimin?*'de çocukluk yıllarını kaleme alan yazar, öykü zamanının dışına çıkarak öykünün yazıldığı zamandan okura seslenir. “Böyle bir düzendi, şimdi düşünüyorum da o zamanki düzensizliğimiz” (19). *Şimdi düşünüyorum* ifadesindeki anlatıcı, yazar anlatıcıdır.

Yazarın babasından, annesinden ve diğer aile büyüklerinden dinlediği hikâyeleri, daha sonra yazıya aktardığı bilinmektedir. Bu sebeple öykülerde anlatıcı öyküleme zamanından geçmişteki olayları anlatmaktadır. Sonradan öyküleme, yazarın birtakım tarihî bilgileri vermesinde ve sosyal yapı hakkında yorumlarını aktarmada kolaylık sağlamaktadır.

Bir romandaki hikâyenin, kendi tarihi ve içinde yer aldığı bir zamanı vardır. Yazar, romanın konusunu, kendi zamanından alabilir veya yazar ve okuyucunun yaşadığı devirden çok önceki bir zamana ait olabilir. Eserin konusu gelecekle de ilgili olabilir. Bazen de eser kendi zamanının olaylarını konu edindiği halde, yılların geçmesiyle tarihî bir hüviyete bürünebilir. (Stevick 224)

Eserde benöyküsel anlatıcı, hem olayları yaşayan hem de anlatan olarak entrik yapıyı şekillendirir. Öykülerde anlatıcının öykü zamanına ait kişilerden biri olması ise öykülerin bakış açısını belirler. Öyküleme zamanının 1990 sonrası olduğu *Cennet Kimin?*'de olaylar 1933-1946 yılları arasında geçmektedir. “Gözüm hiçbir şeyi gördüğü yok. Ben nereden bilirim. Sonradan öğrendiğime göre o yıl Cumhuriyetin Kuruluşunun onuncu yılıymış” (31). Cumhuriyetin onuncu yılında yani öykü zamanı olan 1933'te anlatıcı yedi yaşındadır. Yazarın, gerçek doğum tarihiyle örtüşen bir bilgidir. Ceyhan 1926 doğumludur. Öykünün sonlarına doğru anlatıcının babası Simon'a gelen bir mektup, öykünün geçtiği zaman aralığının anlaşılmasına yardımcı olur. "İşittik ki orada çok partili dönem başlamış" (85). 1946 yılında çok partili döneme geçildiği bilgisinden hareketle öykü zamanının yaklaşık 13 yıllık bir süreyi kapsadığını söylemek mümkündür.

*Teneke Bağlayanlar*'da öykü, görülen geçmiş zaman ifadesiyle başlar. “Kasabaya bir gulgule düştü. Çarşının orta yeri birdenbire karıştı, birkaç kişi yukarı doğru koşuyor, daha çoğu aşağı tarafa seğirtiyordu” (7). Olayın başlangıcını geçmiş zamanla veren anlatıcı olayı şimdiki zaman ifadesi kullanarak aktarır. Yazar, anlatıda dinamik zaman ifadesi kullanarak okuru öykü zamanının içine çekmeye çalışır. Burada dikkat edilmesi gereken bir diğer durum, öyküde kullanılan geçmiş zaman ifadesinin okurda şimdiki zamanı karşılamasıdır. Bu sebeple öyküde şimdiki zaman

ifadelerinin sıkça kullanıldığı görülmektedir. A.A. Mendilow bu durum hakkında şunları söylemektedir:

Sadece okuyucunun içinde yaşadığı zaman, hikâyedeki şimdiki zamanın bir parçası olmakla kalmıyor, aynı zamanda hikayedeki şimdiki zaman, hikayeyi anlatanın kullandığı geçmiş zamanın yerini alıyor. Durumu somut bir şekilde açıklamak gerekirse, herhangi bir kişi, 1789 yılının belli bir gününde yer almış olayları geçmiş zaman içinde anlatan bir roman okuyabilir ve bu olayların kendisinin içinde yaşadığı zamanın içinde olduklarını hissedebilir. (Stevick 227)

*Kapıyı Kimler Çalıyor*'da öykü zamanı, verilen sosyal zamanla birlikte anlaşılmaktadır. Aktarılan olayın 1915 Tehcir'den iki yıl sonra yani 1917 yılında geçtiği şu şekilde verilmektedir: "Ne çare işte buraya kadarmış. Şimdi yalnız onlar değil, bir dam dolusu ahali iki sene evvelki binlercesinin yürüdüğü, o meşum yolda ilerliyoruz" (22). Şu ifadelerden de öykü zamanı net olarak anlaşılmaktadır: "Anania ile Setrak'ta, kulak kesildiler. Aman yarabbi, kulaklarımıza inanamıyoruz. Daha bin dokuz yüz on yedi yılındayız" (48). Yazarın babasından dinlediği hikâyeleri kaleme aldığı bu öyküde olay içi zamanlar, anlatıcı tarafından yaklaşık olarak verilmiştir. "Bir hafta geçmeden Setrak Kamil'i, Bitlis tarafına sevk ettiler. Benim de derhal Sivas üstünden Erzurum'a sevkim kararlaştırılmış. Gördün mü sen, şunun şurasında on, on beş ay rahat ettik. Hiç düşünemiyoruz, memleketi devamlı harp içine olan insanın rahatı, devam mı edermiş, ettim dese de inanma" (118).

Ceyhan'ın eserlerinde kozmik zamanın sıkça kullanıldığını söylemek mümkündür. Şehir hayatından ve modern geçim kaynaklarından uzak, tarımla geçinen, hayatları kasabada geçen bir toplumun ele alındığı eserlerde kozmik zamanın kullanılması tutarlı bir yaklaşımdır. Buna ek olarak yazarın geleneksel

anlatılarda kullanılan zaman tekniğinin etkisinde olduğu söylenebilir. Modern anlatıda okura hissettirilen zamanın geleneksel anlatıda doğrudan verildiği görülmektedir.

Ceyhan'ın öykülerinde zaman bilgisi, öykünün başında mevsim, ay, gün veya günün belli bir zamanı şeklinde verilmektedir. "Aylardan mayısın sonu, gün ise cumartesiydi. İnsanı canından bezdiren yaz henüz tam haşmetiyle gelmemiş ama kasabada serinlikte artık bitmek üzereydi" (*Teneke Bağlayanlar* 7). Bu tekniğin kullanımında, geleneksel etkinin yanı sıra yazarın metinlerinde insan, mekân isimlerini gerçek kullanması gibi zamanda böylesi bir algı yaratma isteğinin de etkili olduğu düşünülebilir. Ayrıca yazarın öykünün başında olayın kim tarafından anlatıldığını verdiği görülmektedir. Örneğin, *Atını Nalladı Felek Düştü Peşimize*'nin 'Küpçü Hoca' isimli öyküsü "Babam anlatıyor" (24) diye başlar.

Yazarın, öyküyü aktaranı vermesinin sebebi, tahkiyeli eserde, -Arayışlar Devri edebiyatımızın eski tahkiyeden farklı olarak- yaratılan fiktif âlemin 'gerçeğimsi' olmasına dikkat ihtiyacıdır. Bu ihtiyacı hissetme bakımından yazarın modern hikâyeyi yakalama çabası içinde olduğu söylenebilir (Yeşilyurt 700).

Eserlerde masallarda görülen "Onlar böyle yapadursun. Biz gidelim cinler âlemine" gibi ifadelerin benzerini görmek de mümkündür. Bu ifadeler, olay zamanı ile öyküleme zamanının mesafesini göstermesi bakımından da incelenebilir. Örneğin *Teneke Bağlayanlar*'da bekçiler arasında yaşanan arbede aktarılırken olayın devam ettiği, sürerlilik fiiliyle verilir. Ancak anlatıcı olayı anlatmayı kesip kişiler hakkında bilgi vermeye başlar. "Latif efendi iki bekçi arasında debelenerek hadise mahalline yürümekte olsun biz bu şose üstündeki tarife şayan tipleri su üstüne çıkaralım" (80).



#### 2.4.2. Geriye Dönüş/Mazi Koridoru

Ceyhan'ın eserlerinde öykü zamanında sapmalar olduğu için zamanın kronolojik olarak ilerlediğini söylemek mümkün değildir. İç içe geçmiş zaman dairelerinin olduğu eserlerde olay belirli bir zamanda devam ederken olay zamanından çıkılarak geriye ve ileriye sapmalar gerçekleşir. Yazar, özellikle geriye dönüşlerle anlatılan vakanın inandırıcılığını başka olayların tanıklığıyla güçlendirmeye çalışır.

Yazarın geriye dönüş tekniğine başvurma amaçları, öykü kişileri hakkında bilgi vermek, tarihi olayları aktarmak, olayın başını okura hatırlatmak, toplumun gelişimi ve değişimini göstermek olarak sıralanabilir. Örneğin *Teneke Bağlayanlar*'da öykü kişilerinden Azamet Efendi tarihî bilgiler verir. Azamet Efendi'nin verdiği bu bilgiler geriye dönüş tekniği kullanılarak aktarılır.

Geçmiş gün sene 1909'du zannedersem. O seneyi Zaralımız Ayınat senesi diye adlandırır ve öyle hatırlarlar. Nasıl ki İkinci Meşrutiyete (1908) Hürriyet senesi taktıkları gibi. Nedendir hani, Sultan ikinci Abdülhamit mecburiyet tahtında meclisi açıp da Teşkilat-ı Esasiyi kabul edince, o güne değin birbirinin ayak izini kazıyan Müslüman, Hristiyana; Kürt, Çerkeze; Türk, Ermeni'ye, hoca, papaza sarılıp, kardeşlik başlayıp, tellalın işittik işitmedik demeyin, bundan böyle hiçbir yerde, hiçbir zamanda, Gâvur'a gavur denmeyecek diye ilan edince, Zaralımızın ayranı daha başkaca kabarmıştı. (38)

Görüldüğü üzere geriye dönüş tekniği ile tarihi bir bilgi verilmektedir. Geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı örnek alıntıda geçen 'Gâvur'a gâvur denmeyecek' ifadesinde görülen ironi, yöneticiler tarafından alınan kararların halk tarafından

sorgulanmadan ve hatta hiç anlaşılmadan uygulanmaya çalışılmasının yol açtığı gülünç durumu yansıtmaları bakımından dikkate değerdir.

*Kapıyı Kimler Çalıyor*'da geriye dönüş tekniğinin kişilerin başlarından geçen olayların idarecilere aktarılırken kullanıldığı görülmektedir. Böylelikle olay kişilerinin başından geçenler öykü boyunca birkaç kez tekrar edilmektedir. Okurun hafızası canlı tutulup olayların etkileyciliği artırılmaktadır.

‘Devletli efendim’ diye söze başladım. Üçümüzün de geceki muharebe artığı olduğumuzu anladı. ‘Bizi Sivas’tan Malatya’ya yolladılar. Şu duvar dibindeki hasta karım, yaşlı anam, dört çocukla beraber yürüyerek üç haftada buraya vardık. Şimdi de sevkiyat haneden bu sabah Urfa’ya gönderilecektik, gece bu büyük isyanın içinde kaldık. Çok şükür ölmedik amma- üçümüzü de elle işaret ederek- bu hallere soktular. Biz artık nasıl yürüyerek Urfa’ya varırız. Anam çocuklar nasıl becerebilirler bu işi vicdanına dehalet ediyoruz’ deyip lafı kesitim. (84)

Anlatıcının Kaymakam’a anlattıkları öykünün o kısmına kadar anlatılan olaylar olup okurun bilgisi dâhilindedir. Ancak, geriye dönüş tekniği ile olaylar özetlenerek tekrar aktarılır.

Yine aynı öyküde bu tekniğin kişilerin geçmişi hakkında bilgi verirken de kullanıldığı görülmektedir. Öyküde evlerine sığınan kaçakların geçmişi hakkında şu şekilde bilgi vermektedir: “Bunlar da insandılar. Zara’nın içerisinde. Varlıklı hem de ne varlıklı ailenin çocuklarıydılar siz de biliyorsunuz. Anania, Kapıloyan Serkis ağanın oğlu. Elini soğuktan sığağa sokmayan, sayılarca uşak, hizmetkar sahibi Zara’nın her yanında en iyi arazi, tarla, yoncalık bunlarındı” (21).

Geriye dönüş tekniği, kişiler hakkında bilgi vermek amacıyla *Cennet*

*Kimin?*'de şu şekilde kullanılmaktadır:

Nabi Bey'in iki de oğlu vardı. Birisinin adı Yıldırım birisinin adı Ali Tosun. Gerçekten iyi beslenmiş tosun mu tosundular. Kısa pantolonları bacaklarına dar gelir, ayaklarındaki sağlam potinlerinin konçları önden çapraz bağlarla bağlanır küçük baldırlarını zor ile içine alırdı. Dersten teneffüse çıkışlarda, hışımıyla dışarı uğrar, talaş arısı gibi önlerine geleni sokar, zincirinden kopmuş doberman eniği gibi herkese dalarlardı. (*Kapıyı Kimler Çalıyor* 70)

Anlatıcı tarafından geriye dönüş tekniği ile tanıtılan Yıldırım ve Ali, ayakkabılarının yeni olması ve şişman olmalarından anlaşılacağı üzere kaymakamın çocuklarıdır. Sınıflar arasındaki farkın verilmeye çalışıldığı bu alıntıda, geriye dönüş tekniğinin öykünün hem yapısal hem de oluşumsal kısmında işlevsel olarak kullanıldığı görülmektedir.

### **2.4.3. Tarihsel/ Sosyal Zaman**

Eserlerde öykü zamanının sunduğu sosyal ve tarihî olaylara geniş bir şekilde yer verildiği gözlenmektedir. Bu noktada yazarın öykülerini anlattığı dönemi bütünüyle yansıtma amacı etkili olmaktadır. Öykülerde olay akışı esnasında birçok tarihi bilgi ve olayın verildiği görülmektedir. Öyle ki öykü zamanı, sosyal zamanla ilgili bilgilerden tespit edilmektedir. A.A. Mendilow, metnin sosyal zamanı hakkında şunları ifade eder: “Her romancının eseri, ister kendi zamanının meselelerini ele alsın, isterse bu meselelerden fildişi bir kuleye kaçışı temsil etsin, açıkça veya ima yoluyla yazıldığı zamanın sosyal olaylarının bir yorumudur” (Stevick 220).

Yazarın tanıklık ettiği dönemin sosyal, siyasi ve ekonomik olayları onun zaman algısını şekillendiren unsurlardır. Ceyhan'ın eserlerinde sosyal zamanın yoğun olarak verilmesinin sebebi, eserlerinin toplumsal yönünün güçlü olmasıyla açıklanabilir. Yazarın eserlerinde ele aldığı olaylar ve kişiler dönemin toplumsal yapısını yansıtmaları bakımından tutarlılık göstermektedir.

Savaş yansımalarının yoğun olarak görüldüğü eserlerde tarihsel zaman olarak savaşın ön planda tutulduğu görülmektedir. *Kapıyı Kimler Çalıyor* öyküsünde öykü zamanı 1917'dir. Savaştan çıkmış, yoksullukla mücadele eden, bir toplum ele alınmaktadır. Bunun yanı sıra eserde hala savaş hâlinde olan devletin yetersiz kalışı, eşkıyalıkla, hırsızlıkla mücadele etmeye çalışması ancak başarılı olamamasına da değinilmektedir. Öyküde, öykü zamanından iki yıl önceki tarihsel zaman olan tehcir hakkında şu ifadeler yer almaktadır:

Gerçekten de tehcir kanununun üzerinden bir yıl geçince eski zecri tedbirleri biraz gevşetmişlerdi. Yakalanana hemen vurmuyorlar, evcek barkcak Arabistan'a, aşağı sürüp telef ediyorlardı. Herhalde devam eden harpte kurşun sıkıntısı baş gösterdiğinden onun yapacağı infazı göç yollarına ve Der Zor çöllerine gördürüyor olacaklar. (*Kapıyı Kimler Çalıyor* 15)

Öyküde, savaşta kocası ölen bir kadının kocasının kardeşi ile evlenmesi aktarılmaktadır. Bu olay üzerinden sosyal zaman hakkında da bilgi verilmektedir.

On beş yirmi gün evveldi, şu gördüğün genlin kocasının cepheden karalısı geldi. Görüyorsun nasıl yiğit, gemi gibi bir gelin. Rahmetli kocası da aynı şekilde babayiğit delikanlıydı. Tam da dengi dengine dedikleri hesap... Şimdi şu yanındaki sümüklü oğlana baksana. Gelinin bir bacağı kadar. Allah encamlarını hayreylesin, ama hiç

aklım kesmiyor. Bilemezsin, dağ daş, asker kaçağı hırsız, haydut kaynıyor. Bu aslan gibi gelinin kocasının ölüm haberi gelince, arayı pek uzatmadan kayını olan bu oğlana nikahı kıydık. (32)

Tariyel/sosyal zamanın özellikle üzerinde durulduğu *Kapıyı Kimler Çalıyor*'da devletin o dönemki durumu hakkında şu bilgiler verilmektedir:

Devlet zaten hasta, bu yakaladığı her bir ipten kazıktan kopmuş haşaratın başına polisi, jandarmayı nerden bulup ta koyacak. Yakaladığını cepheye sürüyor. Osmanlının her yanı çatır çatır yanıyor. Kanal seferi bozgun, Kütülamare perişan, Kafkas cephesi çözülmüş, Galiçya'dan o sıra hiç haber yok. Çanakkale silah, fişek değil insan canı harcıyor. Zaten yüzyıllardan beridir ki Osmanlı düveli muazzamanın karşısında durmadan çekiliyor, aralıksız kaçıyor. Son kez de Alaman kardaşlarımızla birlik olup bir kez daha kismetimizi deneyelim dedi büyüklerimiz amma, belli olmaya başladı bu da tutmayacak gibi. İngiliz'in, Fransız'ın harcadığı top tüfek, Osmanlı'nınki, insan ve de can. (36)

## 2.5. Üslup

Edebî eserin zaman, mekân, kişiler dünyası, olay örgüsü gibi yapısal unsurlarının anlamlı bir bütünlük göstermesi ve böylelikle metnin ifadeye kavuşması metinde kullanılan edebî dil ile mümkündür. Bu da metnin üslup özelliklerinin anlaşılmasını gerekli kılar. Yazarın kullandığı dil, metnin diğer yapısal unsurlarını meydana getirdiği gibi metnin tarihsel olarak konumunu da belirler. Öyleyse dil özelliklerinin incelenmediği bir yapısal çözümleme, metne içkin anlamı ortaya çıkarmada eksik kalacaktır.

Goldmann'a göre yazar, içinden çıktığı toplumu eserinde bilinçli ya da bilinçsiz olarak yansıttığı için eserin öznesi yazar değil toplumdur. Bu nedenle eserdeki birey aşkın özneyi tespit edebilmek eserin dilinin araştırılması ile mümkündür. Bununla birlikte eserin dil özelliklerine bakılarak toplumsal verilere ulaşılabildiği gibi toplumun yazarın edebî eseri yaratmadaki estetik kaygılarını ne şekilde belirlediği de gözlemlenebilir. Nitekim yazarın görüşü, duyusu ve anlatıdaki özelliği yani tarzı içinden çıktığı toplumun yansıması olacaktır.

Buradan hareketle Kirkor Ceyhan'ın eserlerinin dil özellikleri incelenecek, yazarın dil malzemesi ve anlatım teknikleri ele alınarak üsluba dair tespitler elde edilecek; Ceyhan'ın eserlerinde üslubu belirleyen öğelerden hareketle metinlerin dil malzemesi ve anlatım teknikleri üzerinde durulacaktır.

### **2.5.1. Dil Malzemesi**

Kirkor Ceyhan'ın eserlerinde kullandığı dil, yazarın gerçekçi tutumunun sonucu olarak yansıttığı toplumsal grubun özellikleriyle tutarlılık göstermektedir. Eserlerde kişiler 1930'lardaki Anadolu insanının eğitim düzeyine, sosyal ve ekonomik durumlarına uygun olarak konuşur. Metinde yer alan tüm sözcükler bir mesleğin, bir türün, bir eğilimin, bir grubun, belirli bir yapıtın, belirli bir kişinin, bir kuşağın, bir yaş grubunun, günün ve saatin "tadına" sahiptir. Her sözcük, toplumsal olarak yüklü hayatını sürdürmekte olduğu bağlamın ve bağlamın tadını alır; tüm sözcükler ve biçimler amaçlarla doludur (Bakhtin 81).

Ceyhan, mesajını eserlerinde yarattığı kişiler üzerinden ulaştırmayı amaçlar. Bu bakımdan eserlerde kişiler kadrosu çok geniştir. Kişiler dünyasının geniş tutulması eserlerin dil malzemesinin zengin olmasını da beraberinde getirmiştir. Öykülerde yer alan kişilerin her biri kendi mizacına, dünya görüşüne ve sosyal konumuna uygun bir üsluba sahiptir.

Ceyhan'ın eserlerinde kullanılan dil ile öykülerin içeriği arasında uyum söz konusudur. Bu da George Lukacs'ın *Roman Kuramı*'nda belirttiği gibi yazarın yaratıcı zihni ile üslubu arasındaki ilişki ile açıklanabilir: “Eğer, sanatçının yaratıcı zihniyetinde herhangi bir sıradanlık varsa, dilin ağırlığıyla içeriğin ağırlığı arasındaki tezat onu ele verir” (62).

Aynı eserde Lukacs, yaratıcı zihni sıradan olmayan yazarın kendi sınırlarını aşip evrensel sınırlara ulaşacağından bahsetmektedir. Yazar eğer kendi iç bütünselliğini sağlarsa evrensel düzeye ulaşabilir. Kırkor Ceyhan'ın metinlerinde yapısal ve metni çevreleyen unsurların gösterdiği bütünlük, yazarın iç bütünlüğü sağlamayı gerçekleştirdiğini işaret etmektedir. Lukacs'ın bu konuyla ilgili sözleri şu şekildedir:

Hayatın bütünselliği içinde aşkın bir merkez bulmaya yönelik her çabaya karşı koyar ve bileşenlerinden herhangi birinin ona hükmetme hakkını yadsır. Ancak hayatın tümünden ve zorunlu olarak hayatla birlikte ortaya koyulan ampirik varoluştan çok uzağa çekilmiş bir özne, özün saf yükseltilerinde taht kurduğunda ve aşkın sentezin taşıyıcısından başka bir şey olmadığına, kendi bünyesinde bütünselliğin tüm koşullarını barındırıp kendi sınırlarını dünyanın sınırlarına dönüştürebilir. (*Roman Kuramı* 62)

Eserin tarihsel oluşumu ve onun tarih içinde konumlanması, evrensel sınırlara ulaşması veya bireysel sınırlar içinde kalması şüphesiz metnin ifadesi ile yakından ilgilidir. Yazar, dilin imkânlarını kullanarak metnin ifadesini şekillendirir. Böylelikle üslup çalışması yapı çözümlemesinin en önemli unsurlarından biri hâline gelmektedir.

### 2.5.1.1. Atasözleri Deyimler ve Veciz İfadelerden Faydalanma

Toplumların asırlarca bilgi, görgü ve deneyimlerinden süzülerek günümüze ulaşan atasözleri, deyimler ve veciz ifadeler sosyoloji, psikoloji, tarih, edebiyat gibi disiplinler tarafından incelenmeye değer bulunan dilin önemli yapı taşlarıdır.

Ceyhan'ın eserlerinde olay örgüsünün oluşumunda, kişilerin bakış açısını ifade etmede, anlatılmak istenen olayı az sözle aktarma noktasında atasözleri, deyimler ve veciz ifadeler işlevseldir. Ceyhan'ın günlük konuşma dilinde eserlerinde olduğu kadar yoğun atasözü, deyim ve veciz ifade kullanmadığı bilgisinden hareketle yazarın hem Anadolu'nun zenginliği olan bu sözleri kayda geçirme hem de az sözle çok şey anlatma kaygısından dolayı eserlerinde bu sözleri yoğun şekilde kullandığı görülmektedir. Bu bağlamda Kırkor Ceyhan'ın eserlerinde yer alan atasözleri, deyimler ve veciz ifadeler eserlerine göre şu şekilde sıralanabilir:

*Kapıyı Kimler Çalıyor: Allah encamımızı hayra tebdil eyleye (24);*

Şadımanlık (35); Yiğidin başına hal gelir (17); Suratından düşen bir bit bin parça olmak (21); Yılan gibi dilini çıkarıp yalvarmak (21); Elin ayağın yerden kesilmesi (25); Kül hışır olmak (27); Teşne olmak (28); Çingene mahşerine benzemek (37); Yumağını büyütmek (40); Değirmen yıkılmış bu daha şakşakanın peşinde (41); Pezevenk gözü gibi ışıldamak (42); Kedi fareyi kendisi için tutar, sahibinin kilerine zarar verdiğini düşündüğü için değil (47); Dizlere kara sular inmek (46); Kulkule düşmek (59); Garip kuşun yuvasını Allah yapar (60); Atın ölümü arpadan olsun (63); Saman elinse samanlık sizin (63); Burun bokunu yiyen olmak (69); Beli bıkını kırılmak (73); Keder küpü olmak (78); İtten de geberen kârdır, kurttan da (81); Yer demir gök bakır (92); Mayıl mayıl bakmak (96); Soluğu geniş çıkarmak (101); Gıdım gıdım harcamak (104); Taşkalaya vermek (109); Tantuna gitmek (113); Erken



kalkanın kısmeti çift olur (114); Kaş kaş olup dizilmek (117); Bizim oğlan bina okur döner döner yine okur (118).

*Cennet Kimin?:* Şekvalanmak (9); Cin başına sıçramak: (11); Manastır ketenine dönmek (11); Kurt dumanlık günü sever (14); Kan kokutmak (14); Papaz harmanına çevirmek (19); Yala katsan it yemez arpaya katsan at yemez (74); Kalma kötünün sözüne bilse iyisini söyler (78); Kimse kimseye ek yerini göstermek istemez (80); Allah ona can vermiş alamıyor (86); Ateş düşmüş gibi sıçramak (8).

*Teneke Bağlayanlar:* Kırk gün kar yağar bir gün av olur (36); Tüylerin çil mızrak dikilmesi (36); Ayrarı kabarmak (36); Taş taşı yemek (39); Pur tilkisi gibi (40); Cim noktasını koymak (44); Ok değene bellidir (45); Hoşafın yağı kesilmek (62); Bir batman bal ile yenmez (60); Ekmek tavşan biz tazı olmuşuz (53); Allah gördüğünden geri koymasın (64); Kılıç artığı olmak (66); Fakire sabaha kadar dayak et, tek mintanını yırtma (65); Lafın ayağa düşmesi (71); Elifi görse mertek zanneder (75); Elinin önünü arkasını bilmemek (72); Gece silahlı gündüz külahlı olmak (79); Ağır otur ki batman çekesin (100); Biti kanlanmak (108); Bir üzümü yedi yerinden ısırma( incelik) (111); Misafiri misafir etmek değil değneğini eline vermek (111).

*Atını Nalladı Felek Düştü Peşimize:* Yılanın soktuğunu kurbağa bile sokarmış (119); Yiğidin ekmeği yiğidin kursağında eğlenmemeli (74); Ek yerini belli etmemek (13); Kolları kürek, saçları süpürge yapmak (13); Yeri yurdu ateş olmak (13); Atta duran var durmayan var (16); Babig devri geçmek (77); Çalıyı baştan sürüklemek (102); Çır çır çığırnak (84); Can yerini yadımak (9); Canı ceresi kalmamak (112); Destipost etmek (101); Hadarlı olmak (112); Hep bir koyunun aşığı olmak (120); Kabarları yırtmak (60); Kitiri kesilmek (144); Yoksul demiş ben ondum, felek demiş ben öldüm mü? (117).

*İt Yatağında Ekmek Ufağı*: Çarnaçar düşmek (5); Anan yahşi baban bahşi (5); Elimiz ekmeğe, etimiz kemiğimiz kuvvete erişmeden (9); Bizi bildiğimiz kurt boğsun (13); Taş taşı yemek (15); Can yerini yadımak (22); Gezen tilki yatan aslandan iyidir (21); Ziyaret çalısına dönmek (21); Yer demir gök bakır (21); Kaba yele uğramış kar kütüğüne dönmek (27); Kesere sap olmak (29); Geçmiş harmanı savurmak (30); Bir it bir deriyi yukarı doğru sürüyemezse, aşağı sürür (32); Yerini bulmayan güzel uğrünü uğrünü gezer (32); Başında ottan gayrısı bitmek (33); Bizim adımız üstümüzde (38); İt kapıda zebun gerek, canlanırsa sahibini de ısırır (41); Fakir demiş ben ondum, şeytan demiş ki ben öldüm mü? (43); Mıhı mısır eden Allah var (47); Ham armut gibi boğazına yapışmak (49); Onmuş babanın gülmüş evladı olmamak (52); Keçiye burç vermeden, pöçüğünü ellememezler (55); Doğradığı ekmekler kaşığına gelmek (54); Kurtla boğar sahibiyle ağlar (62); El ar bilmek (77); Huy canın altındadır (88); Eliyle edip boynuyla çekmek (91); Çenesine hırsız taşı rastlamak (95); Kına gibi un etmek (102); Onmadığımı ölmediğime sayarım (124); İt yatağında ekmek ufağı bulunmaz (120); Canı yanan eşek, attan yürük olur (120); Götüyle göle düşmek (117); Açıktan alıp gizliden yürütmek (117); Kanına ekmek doğramak (107).

### **2.5.1.2. Türkçe Olmayan Söz ve Söz Grupları**

Ceyhan'ın eserlerinde Ermenice, Kürtçe, Farsça, Arapça sözcüklerin kullanıldığı görülmektedir. Bu durum, eserlerin geçtiği dönemde Anadolu'nun sosyal yapısını yansıtması bakımından dikkate değerdir. Birçok farklı etnik grubun bir arada yaşadığı Anadolu'da insanların kullandığı diller farklı olsa da çağrışım dünyalarının ortaklığı dikkate değerdir. Eserlerdeki Türkçe olmayan kelime ve kelime grupları şunlardır:

*Ermenice:* Abra: Bozuk teraziyi dengeleyen ağırlık, dara; Arnis pırnis: Al takke ver külah; Asduzu parin: Aleykümselam; Asdvadzaşunç: Kitab-ı Mukaddes; Avedran: İncil; Badveli: Protestan din adamı; Çeç: Tahıl yığını; Dırdik: Terbiyesiz; Godoş: Boynuz; Herk: Tarla sürmek; Hisus Kristos: Hz. İsa; Hoğdar: Tepe; Kergin: Yenge; Keri: Dayı; Kırık: Eşek yavrusu; Mayrik: Anne; Hayrik: Baba; Morak: Teyze; Porot: Uyuz; Pur: Kireç; Dudu: Yaşlı kadın; Dzo: Ulan, lan; Keh: Uçurum.

*Arapça:* Gasbennek: Düpedüz; Hışır mehman: Perişan, İğtişaş: Karışıklık; Kaffe: Bütün; Anha minha: Güç bela; Aliy'ül âlâ: En yüksek, birinci; Muhannet: El, yabancı; Nikbet: Talihsizlik; Mekkare: Yük hayvanı; Puharik: Baca; Şeleg: Döşek, yatak; Şıvga: İnce ve uzun genç; Taplı: İri gövdeli; Tump: Tümsek; Varbed: Usta.

*Kürtçe:* Apo: Amca; Filla: Gavur.

*Farsça:* Hatt-ı peyman: Ölçü, sınır; Keçel: Kel; Pesend: İzin, yetki; Peş: Etek, elbise; Nakabil: İmkansız; Şayeste: Uygun.

### **2.5.1.3. Konuşma Dilinin İmkânlarından Yararlanma**

Kirkor Ceyhan'ın eserlerinde kişiler, natüralizmin etkisiyle olabildiğince gerçekçi yansıtılmıştır. Kişilerin bu gerçekçilik hissini uyandırmalarındaki en önemli etken de kullandıkları dildir. Öyle ki kişiler, konuşma dilini akıcı ve sade bir şekilde kullanırlar. Yazar, kişilerin kendi özelliklerini yansıtan bir üslupla dili kullanmalarını sağlayarak yaşayan kişiler yaratmayı amaçlamıştır. Bu noktada Emile Zola'nın natüralist yazarın kişileri yaratma tarzı ve gayesi ile ilgili söylediği şu sözler Ceyhan'ın tarzı ile örtüşmektedir:

Romancı natüralist romanda da yaratıcıdır. O eserin planını, hikâyesini yaratır, hikayesini daima günlük hayattan alır ve onunla besler. Sonra eserin kurgusunda bu çeşit yaratıcılık, çok küçük bir önem taşır. Olgular, karakterlerin tabiatlarının mantıkî sonuçlarıdır.

Önemli olan yaşayan karakterler yaratmak ve okuyuculara insanlık komedisini en tabii bir ifade içinde sunmaktır. (Stevick 330)

Zola'nın sözlerinden hareketle Ceyhan'ın eserlerinin günlük hayatla yakından ilişkili olduğunu ve kişilerinin konuşma dilini son derece doğal ve gerçeğe uygun olarak kullandıkları söylenebilir. Ceyhan'ın kişileri Anadolu'nun Zara kasabasında yaşayan, modern dünyayı, teknolojiyi veya bilimsel gelişmeleri yakalayamamış, geneli okuma yazma bilmeyen insanlardır. İşte yazar bu kişiler üzerinden yola çıkarak sosyal sorgulamalar yapar ve birtakım tespitlere ulaşır. Eserlerde konuşma dili argo, küfür, beddua, dua, yöresel ağızlar olmak üzere birçok çeşitliliği barındırmaktadır. Bu bağlamda Anadolu kültürünün dile yansıyan zenginliğini Ceyhan'ın eserlerinde gözlemlemek mümkündür. Bu yönden Ceyhan'ın eserleri çok seslilik gösterir.

Bunların yanı sıra değinilmesi gereken bir diğer nokta da anlatıcının kullandığı dil ile eser kişilerinin kullandığı dil arasında fark olmamasıdır. Eserlerde anlatıcının genelde benöyküsel anlatıcı olmasının bu konuda etkisi olsa da hâkim anlatıcının olduğu öykülerde de anlatıcının dili, kişilerin dilinden çok farklı değildir. Ceyhan'ın eserlerinin didaktik bir yönü olduğunu söylemek yanlış olmaz. Kendisi de bir Anadolu insanı olan Ceyhan, anlatıcı yoluyla okura vermek istediği mesajlarda kullandığı dil üstten ve buyurgan bir dil değildir. Ancak eserlerde eğitimli kişilerin dili diğer kişilerden farklı kullandığı görülmektedir.

*İt Yatağında Ekmek Ufağı*'nda kişilerin günlük hayatta kullandıkları dile örnek verilecek olursa 'Kuruçaylı İbrahim' isimli öykünün kişisi İbrahim yöresel ağızla konuşur. Kapıcı olan İbrahim, mesleğini, sosyal konumunu, eğitim düzeyini yansıtan bir dille konuşur: "Yoğ efendi yoğ. Töobe, ben vurmam. 'Dün akşam karar aldık, ben de yöneticiyim gel ki sana tebligatım var' diyerek, akşam çöpünü

aldığım sıra; tuttu da kolumdan dürterek aldı içeri. Gözlerini belerterek başladı okumaya elindeki uzun listeyi” (10). Yine aynı eserde Hırıt Mehmet’in yöresel ağızla konuşması şöyledir: “He ya efendi tekmili birden doğrudur. Neydiğim cepheye gitmedik ki şehit olalım” (22).

Hırıt Mehmet’in sözlerine öfkelenen Alefendi de yine aynı doğallıkla ve gerçekçi bir şekilde öfkelerini dile getirir: “Bırakın bu murtat dölünü de ben geberteyim. Vay Allah’ın canavarı hala yediği bokun ne mene şey olduğu yüreğini zorlamıyor firavun tohumunun” (22).

Eserin Epsile’deki Ümit isimli öyküsünde de benöyküsel anlatıcı, babasının içinde bulunduğu şöyle tasvir etmektedir:

Gasavatten adamcağız bize kavuşmanın keyfini bile unutmuştu. Dolu bardak olmuş, pıtık vursan patlayacak halde. Ama biz çocukları, babama karşı biraz geveze olan anam durur muyuz? Başladık yine sorgu suale, hem de nasıl ahret soruları. Niye vermediler? Neden alamadın? Ne olacağız? İşte kılıç gibi kış geliyor. Odunumuz yok. Hele imkanı yok yirmi gödük(teneke) arpa olmazsa açlıktan ölürüz. (*İt Yatağında Ekmek Ufağı* 49)

Alıntıda görüldüğü üzere Anadolu’nun bir kasabasında büyümüş ve yoksullukla mücadele eden bir ailenin çocuğu olan anlatıcı, dili sade ve akıcı kullanmaktadır. Eserin dilini akıcı yapan unsurlardan biri gerçeğe uygun betimlemelerin yapılması ve yazarın gözlemlerini aktarmakta güçlük çekmemesidir. Yazar *gödük* kelimesinin anlaşılmayacağını düşündüğü için anlamını parantez içinde (teneke) belirterek okura kolaylık sağlamaya çalışır. Yazar eserlerinde kişilerin kullandığı dili bütün doğallığıyla yansıtır, kelimelerine müdahale etmez, anlaşılmayacağını düşündüğü kelimelerde de kendisi araya girerek açıklama yapar.

Eserin 'Otel' isimli öyküsünde kişilerin kullandığı argo ve küfürlere de yer verilmiştir: “Sakalın göbeğine inmiş bu yaşında senin karşına çıksa böylesi çıplak şeytan, sen ne bok yerdin godoş pezevenk” (*İt Yatağında Ekmek Ufağı* 28).

*Teneke Bağlayanlar*'da da kasabalının önce dövdüğü sonra da korktuğu için iyileştirmeye çalıştığı kaymakamın tedavi edilmesi şu şekilde aktarılır:

Ne çare kaymakam bir torba kemik, iniltisi fizahı, yeri göğü inletiyor. Bahçede aceleden öküz gibi koçu devirdiler. Çıblak kaymakamı sıcak sıcak taze posta sarıp sarmaladılar. Kirkor ağanın tahtı nezaretinde olan bu işlerin, kaymakamın soğudukça sızım sızım sızlayan ağrısına ne fayda (ilk ağızda biraz havasını aldıysa da) kırıklar olduğu yerde duruyor, imraniye, Bolucan teknil aşiretten ne kadar keçi, gıdık bacağı saran kerhanacı, düzrü varsa tahsildar zoru ve candarma marifetiyle döktüler mi Zara'ya. (43)

Alıntıda görüldüğü üzere eserde kullanılan dil, günlük konuşma dilinin doğallığında gelişmektedir. Bununla birlikte yine aynı öykünün kişileri olan kaymakam ve öğretmenin eğitilmiş kişiler olmasından dolayı kullandıkları dilin de kasabalının dilinden farklı olduğu görülmektedir. Bu farklılık kaymakam ve öğretmenin konuşmalarında argo ve küfür bulunmayışından ve özellikle betimlemelerde kasabalılar kadar yaratıcı, zengin söyleyişler değil de daha düz ifadeler kullanmalarından doğmaktadır.

*Cennet Kimi?*'de anlatıcının annesi Horik Hatun'un kullandığı dil, onun psikolojisini yansıtmaktadır. Genellikle umutsuz, karamsar, gergin ve hüznü bir kişi olarak yansıtılan Horik Hatun eserde yargılayıcı, kızan, eleştiren bir dil kullanır. Horik Hatun, kocası işe gittiği için yalnız başına yoksullukla mücadele eder, kilim dokuyarak geçimlerini sağlamaya çalışır. Horik Hatun'da Anadolu kadınlığının

mahirliği gözlemlenir. Yalnızlık, yoksulluk, geçmişin kötü hatıraları Horik Hatun’u derinden etkiler. İster istemez bu ruh hâli çocuklarına da yansır. Horik Hatun’un eğitim durumu, içinde bulunduğu koşullar, ruh hâli çocuklarına karşı tavrını sertleştirir. Özellikle de evin tek erkek çocuğu olan, yaramazlıkları ve ısrarcı istekleri bitmeyen Kirkor’u idare etmek Horik Hatun için hayli zordur. Horik Hatun’un kullandığı küfürler, argolar, beddualar yani onun dili cefakâr Anadolu kadını gerçekliğini yansıtan niteliktedir. Oğlu Kirkor’un sabah erkenden evden çıkmasına kızan Horik şöyle söyler: “Ulan cin osuruğu, bu cin şafağı ne yana doğrulttun yine kıratın başını” (*Cennet Kimin?* 19). Arkadaşları gibi okula gidemeyen Kirkor, çocuk olarak yoksulluğu ve beklemeyi idrak etmekte zorlanır. Evde canı sıkılan Kirkor, kız kardeşlerini dövmeğtedir. Annesi bu duruma tahammül edemez ve şunları söyler: “Ulan Allah’tan korkar insan da şu ağzı var dili yok eksik eteklere el kaldırır mı? Cibilyetsiz eşek dölü” (19). Yine okula gitmekte ısrar eden oğluna şunları söyler: “Sanki tuttun da bizi çamurdan çıkarttın, hey gidi, cehennem beridir sen daha ötelere git iyi mi, okul daha şuracıkta” (19).

Kirkor, annesinin her gün ağlamasını anlamlandıramaz. Bu durumu sorgular; annesinin ölen yakınları için gözyaşı döktüğüne kanaat getirir ve annesine kendilerine öğrettiği duaların onun neden işine yaramadığını sorar.

Mayrik bak hergün beraberce bir oğün ağlama saatimiz var, ne için?  
Ben biliyorum, ölen annen, baban ve kardeşlerin için. Hem sen ağlıyorsun hem de bizi ağlatıyorsun. Peki onlar haç çıkarıp ‘Babamız bizim’ duasını bilmiyorlar mı idi? Bilip yaptılarsa nasıl oldu da hep beraber öldüler. (*Cennet Kimin?* 22)

Bu sorunun üzerine sinirlenen Horik Hatun şunları söyler: “Seni gidi yerip yetişmeyesice, iki de bir yol bu devamsız laflarla beni yeniden yeniye yaralıyor

dağlıyorsun (22). “O yıllarda her on sekiz yaşını bitirmiş T.C erkek vatandaşlarından, altı panganot yol vergisi toplanırdı” (10).

## 2.5.2. Anlatım Teknikleri

### 2.5.2.1. Sahne Tekniği

Eserlerde, sahne tekniği olayı okuyucunun gözünde canlandırarak öykünün etkisini ve gerçekçiliğini artırmak amacıyla kullanılmıştır. Sahne tekniğinin kullanıldığı yerlerde okur, öykü zamanının içine çekilir. Böylelikle okurda olay anına tanıklık ediyor hissi yaratılır ve anlatıcıyla okurun bakışı birbirine yaklaşır.

Stevick, *Roman Teorisi*'nde bu teknik hakkında şunları söylemektedir:

Sahne, okuyucuya sözü edilen etkinliğe katılıyormuş duygusunu verir, çünkü okuyucu etkinliğin hem oluşunu hem de olduğu anı aynı anda yaşamaktadır. Böyle bir etkinliğin olmasıyla, onun okuyucu tarafından işitilmesi arasında sadece romancının olayı anlatmasına yetecek kadar zaman vardır. O halde sahne içinde çok şey olan anları anlatmak için kullanılan bir tekniktir. Bir olaylar dizisinde dönüm noktası sanatını bilen romancılar tarafından daima bir sahne ile verilir. (53)

Ceyhan'ın eserlerinde sahne tekniği, aktarılan olaylarda akıcılığı sağlamak veya olaya sembolik olarak anlam yüklemek için kullanılır. Bu iki ayrı kullanıma örnek verilecek olursa *İt Yatağında Ekmek Ufağı*'nın 'Kuruçaylı İbrahim' öyküsünde, kapıcı İbrahim ile apartmanın yöneticisi olan tüccar Tufan'ın tartışması akıcılığı sağlamak amacıyla sahne tekniğiyle verilmiştir.

Avukat arkadaş da dayanamayıp aşağı inmiş. Baktık, ayıptır kıyıptırın zamanı çoktan geçmiş. Birbirlerini bir hayli hırpalamışlar. İkisinin de hiddetten uğraşmaktan solukları tükenmiş. Dışarıdakini güçlü kuvvetli arkadaşım kucakladığı gibi çekip aldı, o sıra ben de Tufan'ın



göğsünden ittiğim gibi karısı altta, kendisi üstte sırtüstü düştüler. Kaldırıp elini yüzünü bantlayıp, onu karısının bekçiliğine bırakıp, neden sonra çıktığımda, lime lime giyimli adamlarla, arkadaşım karşılıklı oturmuşlar, bana da bir sandalye koymuşlar. Sıyrılıp sandalyeye yerleştim. (7)

Kapıcı ile yöneticinin tartışması, okurun gözünde canlandırılmaktadır. Okuru öyküye bağlamayı başaran yazar, bundan sonra olay örgüsünü kurmaya devam eder. Eserlerde gerçekçi, dinamik kişiler oluşturmada, öykünün mizahi unsurunu sağlamada meddahvari anlatımın da etkisiyle sahne tekniğinin kullanıldığı söylenebilir.

*Cennet Kimin?*'de öğretmen Kâşif Bey ortaya bir laf atarak bazı öğrencilerle alay edip biraz eğlenmek niyetindedir. Sınıfın yaşça diğer öğrencilerinden büyük ve biraz da saf bireyleri, Adil ve Kadir öğretmenin bu niyetinden paylarını alır ve tartışmaya başlarlar. Öğrencilerin tartışması sahne tekniği ile anlatıldıktan sonra yazarın sahne tekniğini kullandığını belirten şu ifadeye yer verilir: “Neden sonra Kâşif Bey sahneyi kapatır, perdeyi çeker” (39).

Sahne tekniğinin bir diğer kullanımının da olaya sembolik bir değer yüklemek amacıyla olduğu söylenmişti. Buna örnek olarak *Cennet Kimin?* isimli öyküde Kirkor'un arkadaşlarıyla okula gitmesinin sahne tekniği ile anlatılması gösterilebilir. “Halil İbrahim Koç'ta yukardan koptu. Seneker'de dışarı çıktı. Katıldım aralarına. Sanki onlar atlı da ben yayan, çünkü onların mektep çantası, başlarında okul kepi, ben aralarında kalemsiz, deftersiz yalın ayak yürümeye başladık” (21).

Sahne tekniğiyle verilen bu olay sembolik anlamlarla yüklü yoğun bir kesittir. Öykünün öne çıkan temalarından biri olan yoksulluk bu sahneyle son derece etkili

bir şekilde aktarılmaktadır. “Bir sahnede, aynı uzunlukta olan bir özetin verilebileceği miktar ve hacimde bilgi vermek mümkün değildir, fakat çok anlamlı ve sembolik bir sahneyle de uzun bir özetin verebileceği kadar zengin bir hayatın imajı yaratılabilir” (Stevick 54).

Öyküde, sembolik değeri olan sahnelerden biri de okul ziline çaldığı andır. Anlatıcı bu sahneyi şöyle betimlemiştir: “Birden bire bu defa dan dan dan dan, dan dan dan diye kuvvetli bir çan sesi ortalığı kapladı. Kürt Ali Çavuş olduğunu sonradan öğreneceğim okulun hademesiydi, uzun saplı ağır baltayı yüksekte asılı duran kampanayı hiç durmadan döğen. Hay anasını hay, amma da ses çıkıyor” (*Cennet Kimin?* 23). Anlatıcı, bu sahne ile okulda zil olarak kilise çanının kullanıldığını aktarmış ardından geriye dönüş tekniğiyle babasının sözlerini hatırlamıştır: “Babam anlatmıştı, kilisemizi kapattıkları zaman, o büyük ve meşhur çanını götürüp okulun direğine astılar” (*Cennet Kimin?* 23).

Buraya kadar okura iletilmek istenen bir mesaj vardır. İnsanlar inançları gereği ibadet etme hakkına sahiptir. Kiliselerin kapatılması bu hakkı engelleyen özgürlüğü kısıtlayan bir durumdur. Yazar bunları söylemese de okur bu kanaate varabilir. Çünkü kilise çanı okula asılmıştır; nedeni de kiliselerin kapatılmasıdır. Ancak, Kırkor’un çan sesini duyduğu anın sahne tekniğiyle anlatılması, sadece kiliselerin kapatılmasını yansıtmaz. Bu, Ceyhan’ın dünya görüşü, olayları yansıtır tarzı düşünüldüğünde sığ bir ifade tarzı olurdu. Okur, kiliselerin kapatılması durumunu algılamışken Kırkor’un babasının çanın okulda kullanmasından duyduğu memnuniyet aktarılır. Anlatıcı babasının sözlerini şöyle aktarır: “Aman ne iyi oldu. Çok hayırlı ve çok faydalı bir yerde vazife görüyor, Goşnagımız şimdi” (*Cennet Kimin?* 23).

Ceyhan, eserlerinin tamamında eğitimin önemi üzerinde durmuş ve geri kalmışlığın sebebi olarak gördüğü cahilliği yermiştir. Anlatıcının çanın okulda kullanılmasından babasının duyduğu memnuniyeti aktarması yazarın dünya görüşü ile tutarlılık gösteren bir durumdur.

Bir diğer sembolik sahne de *Kapıyı Kimler Çalıyor* öyküsündeki defin sahnesidir. Sürgüne gönderilen ailenin altı aylık bebeği Vahram açlığa ve yol şartlarına dayanamayarak ölmüştür. Bebeğin defin işlemi İslami usullere göre yapılmıştır. Defin işleminin sahne tekniği ile anlatıldığı öyküde bebek gömüldükten sonra anlatıcının annesi gizlice haç çıkarıp kendi inancına göre dua etmiştir.

Koçasar'ı geçtik ama daha Gevre köyüne kavuşamadık. Karım bağırdı: "Çocuk kımıldamıyor". Zaten çok zayıf ve de çok bakımsızdı. Anne sütü zaten yok. Kuru dutu ıslayıp da ağzına somursun diye sokma ilen çocuk mu yaşar. Beklenen oldu... Vahram ölmüştü. Çıkmayan canda umut var diye pek de üstüne konduramıyorduk ama Vahram öldü. Jandarmalar kafiye, arabaları durdurdular. Aşağı aldık. Toprağı kolay yıkılır bir çukurun içine bezi ile çaputu ile Mekke'yi şöyle bir şavullayıp gömdük. Toprağı iyice bekitip üstüne de bir kaç büyük taş yerleştirdik. Jandarmalar, çocuklar ve biz üç menfi babayiğit saf tuttuk. Enüzü billahi ile başlayıp, süphanekeyi, kuleğüzüyü bildiğim tek mil islâmi duaları sıraladım. Jandarmalar da, yer yer ayak tutup, dualara iştirakten geri kalmadılar. Duayı bitirip geri çekildiğimizde anam ile karım yedi adım gerimizde ayakta bekliyorlardı. Biz çekilir çekilmez, anam usul usul ilerledi. Yüzünü göstermemeye gayet dikkat ederek arkasını döndü. Ben fark ettim, hiç durmadan bürüğünün altından haç çıkarıp dua ettiğini (26).

Görüldüğü üzere yazarın kullandığı tekniğin araştırılması ile eserin estetik değeri görünür kılınırken bir yandan da metni çevreleyen dünya görüşüne, birtakım tarihî ve sosyal verilere ulaşılmıştır.

### 2.5.2.2. Özet Tekniği

Ceyhan, öykülerinde özet tekniğini şu amaçlar doğrultusunda kullanır:

- a. Sosyal hayatı aktarmak
- b. Öykü kişilerinin geçmişini aktarmak
- c. Öyküde başkişinin faaliyetlerine çerçeve oluşturmak

#### a. Sosyal Hayatı Aktarmak

Phylis Bentley, özet tekniğini kullanmada hangi yazarları örnek aldığını şu şekilde ifade eder:

Ben romanda oluş sırasına göre intizamla kaydederek büyük zahmetle ciltler dolduran bir tarihçi gibi, içinde önemli şey olmayan ayların ve yılların olaylarını bütün ayrıntılarıyla vermektense çok, ülkelerde meydana gelen ülkelerde meydana gelen büyük sosyal değişimleri açıklamayı görev edinen yazarların metotlarını kullanmak istiyorum. Çünkü bu yazarlar, eserlerinde insanlık âleminde yer alan büyük olayların geçtiği devirleri konu edinirler. (Stevick 48)

*Kapıyı Kimler Çalıyor*'da özet tekniğinin sosyal hayatı ve tarihî olayları yansıtmak için kullanıldığı gözlemlenmektedir. Yazar, zamanda ani sapmalar yaparak özet vermeye başlar. Böylelikle okur öykünün geçtiği sosyal hayat hakkında bilgilendirilir. Ceyhan, öykülerinde “insanlık âleminde yer alan büyük olayların geçtiği” bir dönemi işler. Bu sebeple yazar eserlerinde sosyal hayatı aktarmak için özet tekniğine sıkça başvurur. Öyküde, vaka zamanından bir yıl öncesine gidilir. Yahya isimli bir binbaşı özellikle işlerinde iyi olan zanaatkâr Ermenileri toplar ve

onların tehirden kurtulmaları için Müslüman olmalarını söyler. Burada sosyal hayata ve tarihî olaylara dair bilgi verilmeye çalışılır. Din değiştirme, tehirden kurtulmanın şartı olması bakımından tarihî; kişilerin sosyal hayatlarını değiştirme noktasında da toplumsal bir meseledir. Kişilerin Müslüman olmaları yönündeki teklifi iş çıkışından sabaha kadar olan bir gecelik sürede düşünmeleri, tartışmaları, psikolojik durumları özet tekniğiyle aktarılmıştır. Sonrasında Hıristiyanlık ve Müslümanlık karşılaştırılmış, Müslüman olmanın şartları yerine getirilirken çekilen zorluklar özetlenmiştir:

Başka çaremiz kalmamıştı. Kışlalarda çalışan bütün ustalar, o gün biraz daha erken paydos etmiş, o gece sabaha kadar ne uyku ne rahatlık, yüzü görmüştük. Hane halkıyla bir sürü meşveretten sonra hepimiz de aynı neticeye varmış, isimlerin en yakışanını bulup bulup Margos, Giragos adlarını bırakıp bir gecede Ahmet, Mehmet olmuşuk. Ahmet Mehmet olmakla hemen Müslümanlık olunmuyordu. Bunu Hıristiyanlık gibi sanmayasınız. Hıristiyan ana babadan olup da papaz efendinin de vaftizinden geçtin miydi oldun bal gibi Hıristiyan. Amma Müslümanlık öyle mi? hey kardeşim. Önce sünnet olacaksın. İş kelimeyi şahadetle de bitmiyor. Hac var zekât var. Bütün namaz dualarını eksiksiz öğreneceksin. Ötekiler neyse ne de, bizim uşağın belini büken bu oldu zaten. Halbuysa kilisede Ermenice duaları papaz efendi okur, yer yer İsa efendimizin ismi geçtikçe biz de haç'ımızı çıkarır Hıristiyanlığımıza devam ederdik. Ya bu öyle mi? Bilmediğimiz bir lisanda (Arapça) gece gündüz çabala dur ki iki cümleyi art arda çatıp da söyleyesin, öğrenme yaşı bir hayli geçmiş kişiler olarak. Velhasıl çok debelenmiştik. Bu fedakâr ve faziletli

adam bir hayli uğraş, geniş bir hoş görüyle bizi tehcir ve sevkîyat  
afetinden kurtarmıştı. (*Kapıyı Kimler Çalıyor* 19)

### **b. Öykü Kişilerinin Geçmişini Aktarmak**

*Atını Nalladı Felek Düştü Peşimize*'nin 'Pıte Ebe ile Torunu' öyküsünün kişilerinden Kürt Silo'nun geçmişi özet tekniği kullanılarak anlatıcı Osman tarafından aktarılır. Kürt Silo'nun kadınlara karşı tutumu, askerlikten nasıl kaçtığı, yaptığı meslek, fiziki özellikleri verilerek sosyal hayatta da karşılığı olan bir tip yaratılır. Yazar, Kürt Silo hakkında detaylı bilgi verebilmek için en uygun yöntem olan özetleme tekniğini kullanır. "Özetin en önemli ve en sık kullanılan şekillerinden biri, bir karakterin geçmişini kısaca bize iletmektir. Romancı, bir sahne yaratarak karakterlerine karşı bizde ilgi uyandırdıktan sonra, aniden zamanda ileri geri hareket ederek, geriye dönüş (retrospection)'lerle bu karakterlerin geçmişlerini özetler (Stevick 50).

Silo Dayı Kürt. Mahallemizde beş on Ermeni evi var emme Kürt yalnız Silo Dayı. Ve lakin Reşollular gibi Kürt'ün şehre evvel inmişlerinden. Dişli bir şey. Epey yaşlı emme, kendi çıralı, bel gücü kuvvetli ki, kızı yerindeki Zehra Bacı'yı almış. Her babayiğidin yapamadığını yerine getiriyor olmalı ki her akşam yalnız elini değil, ayaklarını da yıkattığı genç karısının, "Ömrümden kese de ömrüne ekliye, daha bir şey demem ulu Rabbimize" diye duasını alıyor. Evlenmeye şayeste kocaman iki gelinlik kızını da Kümbetli Tufan'la ve Mancılunun Yusuf Çavuş'la evlendirince temelli Zara'ya yerleşik olmuş. Şeytan mı şeytan Kürt Silo yıllar sürüp memleketi ekmeksiz, bunca karıyı ersiz bırakan Seferberlik fırtınasını çift koltuklu değnek üstünde aksayarak geçirmiş. Ebem anlatırdı; bu kurnaz teres, dizlerine

sarımsak bağlayıp nohut işlete işlete açtığı yaralarla vakti Mütareke'ye kadar getirmiş. Harp de bitince birini değil, değneğin ikisini birden fırlattığı gibi atmış. Yaaa... Kimine Seferberlik, kimine de işte bu Kürt Silo gibi seferberlik hüküm sürdü. Ulan alçak! Yıllarca işleyen yara nasıl oldu da kibrit gibi kesilip iyileşti? Şimdi de işi iş. Sözüm buradan dışarı iki yiğit erkek eşeği var, semerli memerli. Yıl on iki ay köylere, çerçiliğe çıkar. Yerine, köyüne göre iğne iplik, genç kızlara ayna tarak, kollarına sırça bilezikler, neler de neler... Yine Pıte Ebemin anlattığına bakılırsa, erkek kıtlığında bu sakalı boklunun genç Zehra'nın üstüne bile yemediği halt kalmamış. Başına festen bozma bir börk geçirir, etrafına da ince, siyah Diyarbekir poşisi bağlardı. Sağ ayağı sarkık, solu ise bağdaş altında, rahvan mı rahvan erkek eşeğin üstünde kısa sakalıyla, başı ufak ufak titreyerek rüzgâr gibi giderken, kısıdan, parlak pelit değnek hiç elinden düşmezdi. (*Atını Nalladı Felek Düştü Peşimize* 90)

### c. Öykü Başkişisinin Faaliyetlerine Çerçeve Oluşturmak

*Cennet Kimin?*'de, öykünün başkişisi Kirkor'un eylemlerine çerçeve oluşturmak için özet tekniğinden faydalandığı görülmektedir:

Ne dar yıllardı, bir elifba yüz para. Velâkin kimsenin gücü yetmiyor. Ha deyince alsında, çocuğu heceleyme meceleyme çarnaçar okumayı söksün. Herkes birbirine sokula dövüşe hecelemeğe çabalıyor. Beni ikide bir küçük olduğum için yitip aşağı düşürüyorlar. Bu kere başka bir elifbası defteri olana yaklaşıyorum mızıldanarak. (39)

Öncelikle “Ne yıllardı” diyerek öykü zamanından öyküleme zamanına geçilerek toplumun ekonomik durumu özetlenir. Böylelikle Kirkor’un arkadaşlarının yanına sokulup okuma öğrenmeye çalışması faaliyetine çerçeve oluşturulur. Dikkat edilirse alıntıda, ilk iki cümle yoğun bir özet niteliği göstermekteyken sonraki cümleler yoğunluğunu kaybederek sahne özelliği kazanmaya başlamaktadır.

Romancı, hikâye için gerekli fakat üzerinde durmaya değmeyen roman unsurlarını sahne tekniğiyle ayrıntılı bir şekilde vermez. Bu durumlarda kullanılan teknik özettir.

Özetin en önemli ve en sık kullanılan şekillerinden biri, bir karakterin geçmişini kısaca iletmeğdir. Romancı, bir sahne yaratarak karakterlerine karşı bizde ilgi uyandırdıktan sonra, aniden zamanda ileri geri hareket ederek geriye dönüşlerle bu karakterlerin geçmişlerini özetler.

Birbirine yakın bir şekilde basılmış uzun paragraflar pek ciddi olmayan okuyucunun okuma şevkini kırmaya yeter ve okuyucunun böyle hissetmesi çok yerindedir, çünkü bir romanda sahnelerin gereğinden az, özetlerin ise gereğinden çok uzun olması hikaye ile temasımızı keser, onu bize etkisiz bir şekilde ikinci elden iletir. (Stevick 53-54)

### **2.5.2.3. Betimleme**

Ceyhan’ın eserlerinde genellikle kullanılan betimlemeler, anlatıcının okurdaki bilme ve öğrenme isteğini desteklemek amacıyla yaptığı tanıtımlar ve somutlaştırmalardır. Bunun yanı sıra eserlerin mizahi yönünün oluşturulmasında da betimlemelere başvurulmuştur. R. Bourneuf ve Real Quillet, *Pierre Fontanier les Figures du Discours*'da betimlemeyi bir nesneyi gözler önüne sermek ve onun en ilginç yönlerini ayrıntılarıyla göstermek olarak tanımladığını ve yedi değişik betimleme biçimi belirlediğini ifade eder. (Yeşilyurt 803)



Bu plana göre Ceyhan'ın eserlerindeki betimlemeler şu şekildedir:

- a. La topographie:** Konusu herhangi bir yer olan betimleme biçimidir. Ceyhan eserlerinde mekânları ve yerleri, tarihî ve sosyal olaylarla birlikte ele alarak betimlemiştir. *Kapıyı Kimler Çalıyor*'da, çocukların yolculuğa dayanamayıp öleceğinden korkan aile, onları Amerikan Koleji'ne vermek ister. Bunun için de Amerikan Koleji'nde çalışan Hosvep yardımcı olmaya çalışır. Ancak bunun için de kumandanlıktan izin almaları gerekmektedir. Jandarmalar yardımcı olurlar ve aileyi vilayet binasına götürürler. Vilayet binası anlatıcının bakış açısından betimlenir:

Sardık sarayın amansız yokuşunu ilerliyoruz. Saray dedikleri vilâyet binası göründü ama, kumandanlık acep neresinde? Saray da, saray haa... Sultan Hamit Han'ın yiğit valilerinden Halil Rıfat Paşa'nın zamanında vilâyetin vüsatına yaraşır, bir taş bina kondurmuş. Helâl olsun, Halil Rıfat Paşa'ya. Tekmil yontma taş. Bizim Zara'nın Kuşkayası mevkiinin taşı. Ehh ne ise, sarayı geçince, arkada solda, kumandanlık da taştan yapılmış ama daha ufaraktan. (44)

Eserlerde mekân tasviri yapılırken anlatıcının ait olduğu toplumsal grup, yaşadığı yerin toplumsal, ekonomik ve sosyal şartları etkili olmaktadır. Örneğin *Cennet Kimin?*'de Kirkor, hayatında ilk kez gördüğü sınıfın büyüklüğü karşısında hayrete düşer; sınıfı saman ambarıyla kıyaslayarak betimler. “Girdik koskocaman bir odaya, dershane imiş. Allah sizi inandırсын yüz elli koca çeten, saman doldurabilirsiniz. Her şeyi ben ilk defa görüyorum. Gördüğüm her şey hem kocaman görünüyor, hem de beni hayretlere düşürüyor” (24).

Kirkor, sınıfı neden saman ambarına benzetmiştir? Çünkü tarım yapılan bir kasabada büyümüştür. Dolayısıyla anlatıcının mekân betimlemesi bu gerçeklik

üzerinden şekillenmektedir. Ceyhan'ın eserleri yapısal ve oluşumsal olarak tutarlılık gösterdiği için onun eserlerindeki gerçeklik, 'kendiliğinden gelişen bir gerçekliktir.' Lukacs, *Avrupa Gerçekçiliği* eserinde bu konuyla ilgili düşüncelerini şöyle ifade etmektedir: “Büyük gerçekçilerin yapıtlarındaki iç gerçek, onların yaşamın kendisinden ortaya çıkmalarında, sanatsal özelliklerinin, sanatçının kendisinin yaşadığı hayatın toplumsal yapısının yansımaları olmasında yatar” (193).

**b. La chronographie:** Kimi koşulların yardımıyla bir olayın zamanını belirleyen betimleme olarak tanımlanan “la chronographie”, yine yazarın oluşturmak istediği gerçekçi manzaranın bir parçası olarak zamanı betimleme düşüncesiyle sıkça kullanılır. Ceyhan'ın öykülerinde, geleneksel anlatıda olduğu gibi öyküler zaman ifadesiyle başlar. Yazarın betimlemek için seçtiği zaman dilimi genellikle mevsimlerdir. Söz konusu betimlemelere bakıldığında, yazarın içinde bulunduğu toplumun özellikleri görülür. Çünkü toplumun sosyal hayatı, ekonomik durumu ve geçim kaynakları zaman betimlemelerini şekillendirmektedir. Örneğin *Cennet Kimin?*'de Sonbahar betimlemesine toplumsal koşulların yansıdığı gözlemlenir:

Biraz önce de söylediğim gibi bu sene şiddetli yağmurlarda başlamıştı. Şu ayakkabısı olmayanların çamurlar içinde dal paça dolarken, ayağının birini kaldırıp birini indirdiği, yakacak odununu, yiyecek kışlık ununu hala becerememişlerin derin ve umutsuz karanlık düşüncelere dalacağı mevsimdi başlayan. (10)

Eserlerde, günün belli zamanlarının “kuşluk vakti, kaşık çalımı (akşamdan biraz önceki vakit)” gibi yöresel kullanımlarla ifade edildiği görülmektedir. “Kaşık çalımı, yukarıda güççük köprüünün başında deli Mehmet'in evinin karşısında erkezzade Urfan'ın kahvesindeyiz” (*Cennet Kimin?* 75).

Eserlerde zaman betimlemesi toplumun genelini ilgilendiren olaylar üzerinden yapılmıştır. Örneğin, *Teneke Bağlayanlar*'da zaman betimlemesi şu şekilde yapılmıştır: "Çok şükür, çok şükür emrine çok şükür Sartaklının otu adam boyunu aşılıyor saman ne kelime, ot, çiçek kesi de koyacak yer bulamayacağız. "Değil, ümmeti Müslüman'ın, malın davarın atın eşeğin de bu yıl karnı bayram edecek, denilen günlerdi" (8). Yine *Cennet Kimin?*'de zaman betimlemelerinin toplumsal yaşayışı yansıtan özellikte olduğu görülmektedir. Öyküde, "tezek çıkarma mevsimi gelince" (7), "mevsim, kavurmalık pastırma mevsimi olduğundan" (16) gibi ifadeler yer almaktadır.

**c. La prosopographie:** Bir kişinin yüzünü, bedenini, çizgilerini, fiziki görünümünü, hareketlerini konu alan betimlemedir. Ceyhan'ın eserlerinde kişilerin fiziki görünümü betimlenirken kişilerin karakteri, psikolojisi ve sosyal durumu hakkında da çıkarımlarda bulunulur. Örneğin *İt Yatağında Ekmek Ufağı*'nın, 'Kuruçaylı İbrahim' öyküsünde kapıcı İbrahim şu şekilde betimlenmiştir:

Bu ortadan da kısa, yüzüne dikkatle bakılınca tüm kırışıklıklar ve sıkıntılarla yüklü adamı ilk defa görüyordum. Kanlı ve isli yüzünden bu serin bahar gününde terler akıyordu. Saçları henüz ağarmamış ama zamanından erken çökmüştüğü yalnız suratından değil, konuşurken omuzlarının inip inip kalkmasından belliydi. Evet yüzü kömürden isliydi ama, temiz de olsa pek sağlık nişanesi taşımıyordu. Çehresinin kurumuşluğundan kulakları hepten dikili kalmıştı. Düzgün burnunun üstündeki gözleri biraz dalgıncaysa da kararlılık okunuyor, zayıf dudaklı, biçimli ağzı, her boş lâfa cevap

vereceğe benzemiyordu. Çok çekmişliği, kavrukluğundan besbelli gözükene adama, cevap verip hiçbir şey de sormadım.

(8)

**d. L'ethopee:** Geleneklerini, karakterlerini, birinin ya da bir toplumun iyi ve kötü yanlarını, yeteneklerini, kusurlarını vb. konu alan betimleme biçimi olarak ifade edilir. Ceyhan'ın öykülerinde okuru toplumun yapısı hakkında bilgilendirmek amacıyla bu betimlenmeden yararlanılmıştır. Eserlerde toplumun eğitim durumunu, sosyal hayatını yansıtması bakımından batıl inançlar üzerinden betimlemelere başvurulmuştur. Örneğin, *Teneke Bağlayanlar*'da, kasaba halkı, Harun Çavuş'un gözlerinin renkli olmasından dolayı nazarının değdiğine inanmaktadır. Bu batıl inanç yüzünden Harun Çavuş, hiçbir ilgisinin olmadığı olumsuz durumlarda hedef hâline gelebilmekte, ters giden işlerin sorumlusu olarak gösterilip şiddete uğramaktadır.

Harun çavuşun bütün günahı gözleri idi. Ne çektiyse ayağındaki nasırdan değil, gördüğü şeye inatla bakan dekci çakır gözlerindendi. Bir acıdır Zaralımız. Hangisinin koyunu şişe, hangisinin danası çatlasa, kendilerinin dikkatsizliği yüzünden, yediği zehirli ota, yediği yoncaya bağlamazlardı olanı. Hemen o saat dışarı dekçe uğrar gördüklerine: "Biraz evvel buradan geçeni gördün mü? Kimdi acep? diye yaka paça ederler... Eğer kazara yalan yanlış birinin ağzından: Şu karşı geçeden iki saat önce allahen Harun çavuş geçti gibi geldi bana, diye bir lakırdı çıksa orada artık allahın işi kalmazdı. Geçmemiş bile olsa Harun çavuşa hücumla kalkar, bir ulu kavga çıkarırlardı. (62-63)

Cehaletten kaynaklanan, bilimsel herhangi bir dayanağı olmayan batıl inançlardan biri de *Cennet Kimin?*'de şu şekilde verilmektedir:

Hangi güveyin gerdek gecesi bir sürü çabasına rağmen, bir türlü tutukluktan kurtulamadığını, sonra işitildiğine göre, daha önce kızda gözü olan emmisinin oğlu, meğerse elindeki Sivas bıçağını tam o saatte kapatmaz mı. Elbette o bıçak yeniden açılmadıkça güveği tutukluktan kurtulabilir mi ki, o işi becersin de bir sürü ahaliyi dertten kederden kurtarsın. (12)

Eserlerde güçlü hayal dünyasının dışı vurumu olarak karşılaşılan betimlemelerden biri de Horik Hatun betimlemesidir. *Cennet Kimin?*'de Horik Hatun, öyküde oğlu olan benöyküsel anlatıcı Kirkor tarafından tanıtılır. Horik Hatun'un sürekli türküler söyleyerek ağlaması, kederli ve karamsar hali başka bir ifadeyle psikolojik durumu şu şekilde betimlenir:

Türküsünü bir haylisinin içinden günde birkaç defa tekrarlardı. Hem nasıl bir makam ve gaydeyle tekrarlayış. Kocasının mevtası başına başı açıklar. Dediği biz dört yavrusuyla oturup ağlaya ağlaya ağıt yakan, bir eski zaman ermeni dudusu zannederdiniz. Yalnız arada durup, arada da ayağa kalkıp, hava da büyük bir kavis çizerek, sağ elimizle alnımıza haç (istavroz) çıkarmamız noksandı. (18)

Horik Hatun başka bir betimlemede de baş rahibeye benzetilmiştir.

Bizim o minval üzere büyüdüğümüze bakıp, her türküde kendisiyle ağladığımızı gördükçe, belli etmese de çok mutlu oluyordu. Orta çağdaki Aynaroz Manastırındaki baş rahip gibiydi. Bizde ikona değil de kilim yapıp boyayan çömezleriydik. Ama anam rahip değil,

gerçekten uzun siyah fistanıyla baş rahibe idi. Yalnız uzun zincirle sallanan hacı eksikti boynunda. (*Cennet Kimin?* 19)

#### 2.5.2.4. İç Konuşma

Eserlerde verilmek istenen mesaj, aracısız bir şekilde iç konuşma tekniği kullanılarak okura iletilmektedir. Öykülerde iç konuşmaya “açıktan söylemiyorum ama”, “derununda” gibi ifadelerle geçiş yapıldığı görülmektedir. Anlatıcının hâkimiyetini artıran bu teknik, olayı anlamada ve öykü kişilerini tanımada okura kolaylık sağlamak, verilmek istenen mesajı aktarabilmek için kullanılmıştır. Kirkor Ceyhan’ın eserlerinde iç konuşmanın özellikle Allah’ı ve dini sorgulamada, kahramanın iç çatışmalarını ve hesaplaşmalarını yansıtmada kullanıldığı görülmektedir. Örneğin, *Kapıyı Kimler Çalıyor* öyküsünde yer alan iç konuşma şu şekildedir:

Yürüdük, yürüyoruz. Açıktan yüzlerine söyleyemiyorum ama, bu nasıl Allah, bu nasıl, takdir, bu nasıl mukadderat diye de düşünmeden edemiyorum. Yürüyoruz. Anamın yanında yürüyorum. Hiç konuşmuyoruz. Konuşmaya ne gerek var, ağzımızı açmadan ben ne düşünüyorsam, ne gibi iç konuşma içindeysem anam mutlaka anlıyor. Hem de nasıl anlıyor. İşiteceğim kadar da mırıldanıyor 'Yine boralandı dağların başı - emanetin alır ol veren kişi. Bir dost bulamadım gün akşam oldu. (26)

Yine aynı eserde, Allah’ı ve kaderi sorguladığı iç konuşma şu şekildedir:

Allah, Allah! Şu olanları veya daha da olacakları iki yıl önce kâhinin biri söyleyip haber verseydi, kim inanırdı. Kim kaâle alırdı. Kim yapıyor? Kim yaptırıyor? Bu kader mi? Dine inanların mukadderat dedikleri mi? Benim aklım almıyor. O kâinatın hâkimi, adil ve seven

kuvveti nasıl böyle trajedileri meydana getirir. İnsanlar, halklar, devletler kendi ihtirasları menfaatları doğrultusunda her çeşit vandallığı yapıyor ve insanları mukadderat diye kandırıp, o dindarların Rahim, Kerim diyerekten yere yurda kondurmadıkları Allah'ın üstüne atıyorlar. Ben buna nasıl inanacağım. Çok çabalıyorum, inanamıyorum. (31)

Öykülerde iç konuşma tekniğinin kullanımına bakıldığında, yazarın bu yöntemi bazı dogmaları sorgulamak için kullandığı görülür. Başka bir ifadeyle, toplumda fazla sorgulanmayan din ile ilgili konular yazar tarafından tartışmaya açılıyor. Aynı zamanda anlatıcının duyguları da aktarılarak okurun anlatıcıyla özdeşleşmesi sağlanıyor. Örneğin yukarıdaki alıntıda yer alan anlatıcının iç konuşmasında verilmek istenen mesaj veriliyor; ancak ardından anlatıcının duyguları verilerek okurun anlatıcıyla empati kurması amaçlanıyor.

*Cennet Kimin?* öyküsünde olaylar, çocuk anlatıcının bakış açısından verilmektedir. Öyküde iç konuşmalar çocuğun anlam veremediği olayları yansıtmaktadır. Bu yöntemle yazar, hiçbir merakı abes karşılanmayacak olan çocuğun bakış açısından ve onun saf, gerçekçi sorgulamaları yoluyla sistemi eleştirmektedir. Eserde, çocuğun saf hayal dünyası ve basit sorularıyla verilmek istenen mesaj, yalın ve çarpıcı bir şekilde aktarılır. Öyküde bunu örnekleyen iç konuşmalardan biri şu şekildedir:

Ben deli, olacağım, babam ne zaman gelecek? Kar yağacak ki işleri bozulup duracak ki, paydos etsin de evi aklına düşsünde, Zara'ya gelsin de beni okula kaydettirsin de, ayağıma lastik mi, yemeni mi alsında benim de Koç gibi Seneker gibi okula sallana sallana gidiş gelişlerim düzelsin, kıcıma her gün bir sopa çekerek okuldan

kovmasınlar. Ne kadar uzak bir ihtimal. Hiç mi hiç aklım almıyor.

(29)

### 2.5.2.5. İç Çözümleme

İç çözümleme tekniğinde anlatıcı, öykü kişilerinin zihnine nüfuz ederek onun düşüncelerini, planlarını veya geçmişini aktarır. İç çözümleme, sınırlı bakış açısı ile yapılamayacağı için her şeyi görebilen sınırsız bakış açısı ile yapılmaktadır. Ancak Ceyhan'ın eserlerinde iç çözümleme her zaman sınırsız bakış açısından yapılmaz. Hâkim anlatıcı ile kahraman anlatıcının karışımı olan bir tarz kullanılır. Örneğin, *Kapıyı Kimler Çalıyor*'da benöyküsel anlatıcı olayları aktarmaktadır. Öykü kişisi olan bu anlatıcının görebileceği şeyler sınırlı olsa da anlatıcının iç çözümleme yaptığı görülmektedir. Burada yazar, anlatıcı olarak seçtiği öykü kişisinin bakış açısının sınırlı olduğunun farkındadır ve öykünün gerçekliğini zedelememek için iç çözümleri, anlatıcının tahmini şeklinde aktarır. Anlatıcı, “sanırsam, öyle düşünüyor olmalı ki, herhalde” gibi ifadeler kullanarak, kişiler hakkında iç çözümleme yapmaktadır.

Örneğin *Kapıyı Kimler Çalıyor*'da Yahya Bey'in düşüncelerinin verildiği çözümleme, anlatıcının bakış açısı sınırlı olduğundan anlatıcı tarafından ‘öyle düşünüyor olmalı ki’ şeklinde aktarılmıştır. “Bu âlicenap binbaşı bunu bize sorarken kendisine bizim yerimize koyuyor "acaba bu davet bana 'Müslümanlığı bırak da şu dine dön" deseler ben ne hal alır ne duruma düşerim' diye düşünüyor olmalı ki son derece sıkılıyor ve terler içinde kalıyordu” (19).

*Teneke Bağlayanlar*'da ise iç çözümlemenin yapıldığı yerlerde sınırsız bakış açısının olduğu görülmektedir. “Haşim ağa şaştı. Bir yandan küfür ediyordu, bir yandan da bu hergele vallahi boş değil, boş değil. Harun Reşit'in Behlül da- nesi diye içinden geçiriyordu” (10).



*Atını Nalladı Felek Düştü Peşimize* öyküsünde Garabed Ağa'nın içinden geçirdikleri iç çözümleme tekniği ile aktarılır. Burada kişinin düşüncelerini aktararak olay akışını kolaylaştırmak amaçlanmıştır. “Garabed Ağa “Allah Allah!” diyor. Görüyor musun, Pazar sabahıyla biz neler düşünüp, nelere çabalıyoruz, o bizim başımıza nasıl çelpeşik işler sarıyor. Bela nerden gelirmiş, öllühün köründen” (59).

*Teneke Bağlayanlar* öyküsünde iç çözümleme yoğun olarak kullanılmıştır. Öykü boyunca verilmek istenen mesajlar, kişilerin iç çözümlenmeleri yapılarak veya iç konuşmalar yoluyla aktarılmaktadır. Örneğin öykü zamanında toplumun kadına bakış açısı, kadınların kamusal alanda yaşadığı sıkıntılar, öğretmen Mukaddesin iç çözümlemesi yapılarak aktarılmıştır. “Akşamdan beri çektiği sıkıntı ve arlanma hissi, şimdi şu anda duyduğunun yanında yüzler suyu kalırdı. İnsan olduğuna, kadın olduğuna isyan etti. Allah'ım, kadın yarattın yaratmasına ya beni bu anlayışsız yobaz halkın içinde neden yarattın, diye ayaküstü düşünürken” (90). Alıntıda görüldüğü üzere önce iç çözümleme yapılmış sonrasında da Mukaddes öğretmenin iç konuşması aktarılmıştır.

Yine aynı öyküde iç çözümleme yöntemi ile kaymakamın düşünceleri aktarılmıştır. Kaymakamın düşünceleri ile yazarın dünya görüşü arasındaki yakınlık, yazarın kaymakama sözünü emanet ettiğini göstermektedir. Kaymakamla ilgili bir cümlelik kısa bilginin ardından “düşünmeye başladı” denilerek iç çözümlenmeye başlar:

Genç tıfil kaymakam, okuyan bir delikanlıydı. Düşünmeye başladı. Tepeden kabul edilmiş karar ve kanunları, binlerce yıllık atalet ve geleneklerle tradisyonel bir topluluğa polisiye ölçülerle cezalarla anlatsan neye yarar, dışa vurmuş isyan şekline dönüşmese de, içten içe reaksiyon birikimini meydana getirirsin. Bu halka iki yüz senedir

dıştan ve içten dayatılan zorla değişim işte fırsatını bulunca, bu akşamdan beri davullu zurnalı bir şekilde karşına gelir dikilir. Batı batı dedikçe, batı bizi acımasızca bitirip temelli kül ufak edecek. Var mı öyle beleşten alıp da kaçmak. Batı bizden yobaz batı bizden geri, yüzyıllarca karanlıklar içinde debelenip birbirini yemiş, engizisyonlarla birbirini öldürüp delikten deliğe sokmuşlar ama bu sonunda çok büyük, dünyayı bir daha kolay kolay ah ne güzel günlerdi ölü ağlayıcılığına baktırmayacak bir şekilde reforma ve Rönesans'a götürmüş. Bu elbette öyle gökten düşmemiş kendi başına. Yüzlerce yıl feodalitenin elinden amana gelip, gıdım gıdım üretime girerek dünya sathına yeni çıkan burjuva halk sınıfının becerisi olmuş. Bu üretimdir ki gide gide palazlanan burjuva ile hürriyetleri de beraber getirmiş. Binlerce yıl uyuyan halklar yeniden dünyaya gelmişler gibi, çalışmış, üretmiş, okumuz, sınıfının bilincine varmış. Alın teri göz nuru iktisap ettikleri kazanç ve hürriyeti insan gibi kullanır hale getirmişler. Ha, şimdi bize gelince, biz ne yapıyoruz? Oh ne âlâ, batıdaki yüzyılların boğuşması sonucu elde ettikleri formül ve reçetelerin bin yıl süren karanlığın hiç bir katmanına dokunup, hiçbir dehlizine inip, ekonomik, sosyal, kültürel reformlardan hiç haberimiz dahi olmadan kendimizce gelin-güvey olup gerdeğe girmeye uğraşıyoruz. Kurmak istediğimiz ulu kâşanenin altında temel yok. Yara derinde, biz bu halkla beraber olup neyi üreteceğiz, nasıl üreteceğiz? Ürettiğimiz malı dünya standartlarına göre nasıl üreteceğiz? Farzımuhal ürettik, pazarı nasıl bulacağız? Bunlara cevap bulup, bunları büyük hamle ve demirden çarık giyip hal yoluna koymadan (*Teneke Bağlayanlar* 87).

### 2.5.2.6. Mektup Tekniği

Ceyhan'ın *Kapıyı Kimler Çalıyor, Atını Nalladı Felek Düştü Peşimize, Cennet Kimin?* eserlerinde mektup tekniğinden yararlandığı görülmektedir. Anlatma ağırlıklı bir teknik olan mektup tekniği, bireyin iç dünyasını aktarmada, farklı anlatıcıların öyküye dâhil edilerek bakış açısının çeşitlendirilmesinde kullanılabilir. Ceyhan'ın öykülerindeki mektuplar, vaka kurgusunu değiştirebildiği gibi metni çevreleyen anlamı da pekiştirir niteliktedir. Ayrıca mektuplar yoluyla öykünün tarihi çerçevesi çizilir ve verilmek istenen mesajlar daha da netleşir. Bunlara ek olarak öykülerin gerçekçiliğini güçlendirmek, metni sosyal hayata yakınlaştırmak amacıyla eserlerde “mektubun devreye sokulmasıyla birlikte, romanın macera ağırlıklı dokusu değişir, ‘anonim’ karakterli kahramandan çok ‘beşerî’ yönü ağır basan bireylere hitap edilir” (Tekin 225).

*Kapıyı Kimler Çalıyor*'da benöyküsel anlatıcı Simon (*İbrahim*), Anania'nın iki oğlunun tehcir zamanı Hacı Yusuf Efendi'nin yanına sığındığını öğrenir ve Anania ile çocuklarını kavuşturmak amacıyla Hacı Yusuf Efendi'ye Anania'nın ağzından mektup yazar. Mektupta, çocukların gönderilmesini rica eden Simon, aynı zamanda Anania'nın başından geçenleri de özetler. Hacı Yusuf, Anania'nın çocuklarını gönderir ve aile arasında duygu yoğunluklu bir kavuşma yaşanır. Bu mektubun öykünün vaka kurgusunu etkilediğini söylemek mümkündür Anania bir daha çocuklarından ayrılmamak için askere gitmeyi reddeder ve ailesiyle birlikte kaçar. Mektup şöyledir:

Muhterem kardaşım Hacı Yusuf Efendi, ben sizin yakın komşunuz Kapıloyan Serkis ağanın oğlu Anania, ama şimdi adımlı Hurşit'e çevirdiler. Belki işitmişsindir, tehcir kanunu tatbika başlandığında, birkaç arkadaşla kendimizi dağa attık. Yıllar sürdü bu kaçaklık. En

son yürekli bir hemşerimizin evinde basılıp yakalandık. Evin sahibinin cümle hane efradıyla bizi, Arabistan'a aşağı sürdüler. Neyse ki, o vakit vur emri yoktu. Bu çok uzun bir hikâyedir, zaten anlatmaya gücüm yetmez. Urfa'ya kadar geldik. Daha sonra bizi Besni denen kasabada, ikamete mecbur ettiler. Ben artık her şeyimi kaybettiğimi zannedip, tamamen umutsuzluğa düştüğüm günlerde ayalım, (elinizi öper geliniz) bizim Besni'de olduğumuzu işitmiş Halep'te sığındığı evden kaçarak çıka gelmez mi? Evlât eyal sahibi olarak bu ne demektir çok iyi bilirsiniz, tarife ne hacet. Kaybettiğimi zannedip umudumu kestiğim iki oğlumun da, sizin yanınızda sakladığınızı işitince artık sevincimin hattı payânı yoktur. Bu gönderdiğim Abbas isimli arkadaş son derece güvenilir, itimada şayan bir arkadaşımıdır. Eğer çocukları Abbas'a dâhil eyler de gönderirseniz, artık size olan minnetim nasıl kat kat olup katmerleşecek, tariflerin dışında. Aile tarihimize şan ve şerefle geçtiniz, eh gün ola harman ola, günün birinde de bu çekip de yaşadıklarımızı (olur ya) derbederin biri, yazıp ta kâğıda geçirirse dünya yazın tarihine de geçersiniz. Sizi derin bir hürmet ve hasretle kucaklar öperim efendim. Anania Kapıloyan (111).

*Cennet Kimin?*'de öykü Hamparsun'un Simon'a yazdığı bir mektupla son bulur. Hamparsun'un başından geçenler mektup tekniğiyle aktarılır. Bu mektup, eserlerde yoğun olarak işlenen göç, sürgün, dostluk, komşuluk, özlem gibi temaların bir özeti gibidir. Hamparsun, tehcir zamanı birçok zorluk yaşamış, kaçtığı yerlerde de bir türlü huzur bulamamış en sonunda da evlenerek Amerika'ya yerleşmiş, memleket hasreti çeken yetmiş yaşında biridir. Hamparsun'un Simon'a mektup yazma amacı tehcir yıllarında kaçak olarak yaşarken kendisine yardımcı olarak

hayatını kurtarmasına vesile olan Gözel'e onu unutmadığını iletmek ve küçük bir hediye olarak da bir miktar parayı ona ulaştırmak istemesidir. Mektupta Hamparsun, Gözel ile kavgalı olmasına rağmen onun kendisine yardımcı olmasını büyük bir minnetle anar. Hamparsun'un mektubu o dönemde benzeri sıkıntıları yaşayan insanların sesi gibidir. Aynı zamanda sosyal hayatı ve halkların birbiri ile ilişkisini yansıtması bakımından da dikkate değerdir. Mektup şöyledir:

Değerli Baron Simon Cihanyan

Ben senden beş on yaş büyüğüm, onun için hatırlayacaksın. Ben Çalkamagilden kel Kasparın oğlu Hamparsun. Bana Zara'da Hampo diye çağırırlardı. Evimizde yukarda Pur'un dibindeydi. Geçmiş gün seferberlikten üç beş yıl önce idi. Halimekte yaz herginde, iki çift öküz benim, bir çiftte kötü oğlangilin Gözel'in öküzü var güdüyor, gençlik bu ya yarenlikte bulunuyorduk. Aşağı yukarı derken sözlerimiz karşılaştı. Girdik birbirimize, ben öğendereyi koyunca alınının orta yerine, bilmez değilsin ya herk zamanı olduğundan zemek de ucunda idi. Demir başında epey bir yara açtı. Bu defa biz kavgadan vazgeçtik, kanı durdurmaya çabalıyoruz. Mümkünâtı yoktur. İki tabakanın tütününü harcayıp bastığımız, eski köyneği yarı yarıya ya yırtıp sardığımız halde bir türlü kanı kesemiyoruz. Yara anasımınkinden büyük açılmış. Ne tütün ne çaput hayır etmiyor. Köyneğin kalan kısmını yakıp külünü basıyoruz bu defa da. Beribenzer kanı azalttık, birazda üstüne (iyidir derler) taze kör kösnü toprağı sıvadık. O günü hiç unutmadım. Güzel ile ne küsülü ne barışık yaşıyoruz. Dedim ya bir kaç sene sonra seferberlik kopmaz mı? Ben tehcirden Divriği toprağına daha girmeden kaçtım. Kaçtım ya, nereye

kaçıyorum. El bilmezsin memleket bilmezsin. Kim sana ekmek verir kim sana korkusundan "geber de yat ulan sabaha kadar şu ahırda eşeklerin arasında hiç değilse" der. Dağda, bayırda, bir cingoroz deliği bulup aç susuz akşama kadar yatıp da (gece kıyı kulak köylerden bir şeyler çalmak için) beklemek istesen yok mu, o bildiğin kargaların biri iner biri çıkar üstünden. Onu ancak bayırlarda saklananlar bilir. Gak gak diye en çirkin ve en gür sesleriyle öter dururlar. Allah Allah, meğer karga da mı bu kadar düşman olur dara düşmüşse. Burada birisine anlattığımda (yine bizim oralardan buraya düşenlerden birine) bana gülerek ne derse beğenirsin "Onlar herhal Talat Paşa kargaları olmalı" demez mi? Şimdi yarenlik bir yana, demem şu ki yine biz barınabilirsek ancak Zara toprağında barınırız diye, iki arkadaş gündüz, dere koğuk yatarak, gece elimize geçenle, şu muhannet nefsi körleterek sekiz günde karabel üstünden Zara'ya ulaştık. Ulaştık da babanın hanı mı var. Otelimi var kahbenin oğlu. Aslan Sekisi'nde bir kaç gün duldalandık. Gece yavaşça Zara'ya iniyoruz. Tanıdık Ermeni komşulardan akrabalardan, birkaç yavan ekmek döşüreceğiz. Vay allah gözünüzü kör etsinde mayii mayii birbirinize bakılı kalasınız. Beni görünce en yakınım bile akli bokuna karışıyor da yalvarmaya başlıyor. "Ulan oğlum ben zaten gidiyorum kalıcı değilim, desen de kâr etmiyor. De çabuk davran şafak atar, Müslüman gavur ayırt edilmeye ya başlarsa. Üç beş küflenmiş ekmeği de başına çalasin gelir ya ne halt edeceksin, naçarın kesik. İşte böyle kahrolası bir gecenin sabaha yakını, Araboğlugilin bükmeden savuşuyordum. Biri kuvvetlice bileğimden kelpentün gibi yapıştı. Bir de baktım kötü

oğlangilin Gözel değil mi? Ben ayakta işi bitirmiş temelli adamlıktan çıkmış olacağım ki, Gözel, "Hampo hiç korkma. Benden hiçbir zarar gelmeyecek. Şurdan hemen eve girelim. Ben senin beline biraz yiyecek bağlıyım, nereye de gitmek istiyorsan oraya kadar götürüyüm. Ben hep ayakta dikili kalmışım. Kötüoğlangilin Gözel beni salladı ve adam akıllı sarstı.

- Bak hampo bu gün o bildiğin günlerden değil kardaşım. Ben o günleri unuttum çoktan. Eğer benim öğenderem yiğit olsaydı ben seni yaralardım. Tesadüf sen beni kötülettin o gün. Şimdi bu gün o güne benzetmez arkadaş! Bu olmaz olaydı, can pazarı. Haydi deyip oyukluyu da savuşturdu. Bundan sonrasını ne sen sor ne de benim kalem gücüm bunları anlatmaya yeter. Dağda bir hayli kalabalıklaştık. Yürüdük Ordu'ya çıktık. Oradan çok gözü kara arkadaşlarla karşılaştık. Karadeniz üstünden sürdük Sohomi kalesi diyorlar bir Gürcü diyarına.Orada da barınamadık indik aşağı Kafkasyaya. Amanın da amanın. Burası bizim oralardan daha bok. Ne ekmek var ne aş var. Ne de insanlık. Bir isyan bir ihtilal. Kızılı kim, beyaz kime diyorlar belli değil. Kim kimi ele geçiriyorsa tavuk gibi doğruyor. Ermenisi, Azerisi, Gürcüsü, Kürdü, Lezgin, "Çeçen belli değil. Gücü gücü yetene. Lafı nereye getirmeye uğraşıyorum bende şaşım. Kendimizi Acemistan'a attık neden sonra. Neyse ki orada bir Ermeni evi buldum. Ben bunları keseden geçiyorum. Sen Allahın işine bak. Altı kişilik bir aile, üç kızı bir de küçük oğlu var adamın. Ben hep edepli davranıyor, adamın lafını ikiletmiyorum. Bardağı elinden alsam üç dört adım geri geri basmadan sakın arkamı dönesi değilim. Bilmez

değilsin ya Zara'nın terbiyesi nezaketi o katuvaz mı, katuvaz Sivas'a hiç benzemez. Saray terbiyesine okşar derlerdi. O mimval üzere çabalıyorum. Adam halı tüccarı, adam sarrafı ki, adamın da hası, nemelâzım. Farkında da oldum ki beni ince ince takip ediyor. Ben artık hizmette kusur mu ederim. Senin anlayacağın Cihanyan, bu adam yakın zamanda Amerika'ya gidesiymiş. Beni de aldılar, arkadaş geldik mi Amerika'nın Şikago denen şehrine. Buralar öyle anlatmayla baş edilecek gibi değil. Bir fabrikası yalnız bir fabrikası, bizim Zara'yı teknil düzü ile ovası ile içine alır. Demem o değil, büyük kızı ile de evlendirdi beni. Allah mekânını cennet etsin. Amma ben oradayken, Müslüman komşular, "Ermeniler gelse gelse en fazla cennetin kapısına kadar gelebilirler. Bizden artık bir yer kaldı ile, ameli gayet düzgün ola da, o sırada Ermeni'ye de köşelerden kıyı, kulak bir kapı arkası düşe derlerdi. Ben de bu yüzden korkum olduğu için, eğer var ise diyorum. Çok şükür dirlik birlik yaşayıp yuvarlanıp gidiyoruz. Yetmişimi çoktan savuşturdum. Simon. gözüm pek ilerileri de kesmiyor. Ama memleket hasreti de yüreğimi dağlıyor. İnsan gençken değil ama yaşlandıkça daha çok arar oluyor vatanını yurdunu. Hele kötü oğlangilin Gözel hiç gözümün önünden gitmiyor. Cihanyan bunca yıl geçti hâlâ rüyalarım Zara'dan başka bir yer girmedi. Hâlbuki başıma o topraklarda bitmedik ot kalmamıştı. Ben düşünmesem bile, her gece şuur altım beni rahatsız ediyor. Şimdi sana bir ricada bulunacağım. Mektubumla sana aynı tarihte beş yüz dolar gönderiyorum. Eğer Gözel sağsa kusuruma bakmasın, adını, yaptığını unutmadığımı göstermek için alsın. O da beni yâd etsin. Yoksa



çocuklarını gör. Böyle böyle imiş diye de anlat. Mezarda yatan Gözel'in basit bir toprak yığını olmadığını bilsinler. Öyle devirler yaşandı ki Ermeni diyenin, Zo diyenin dilini kesip alını kurşunlarken, Kötüoğlangilin Gözel işte onların babası avradını belliyim (Talat'ın) deyip de işte bu Ermeni'yi kurtardı. Hem de bu Ermeni onun iki yıl önce öğendereyi koyduğu gibi alınının derisini kaşlarına indirdiği halde. (86-90)

Bir diğer mektup da *İt Yatağında Ekmek Ufağı*'nda yer alan, *Topal Garo'nun Mektubu* isimli öyküsünde geçen Topal Garo'nun oğlu Manuk'a yazdığı mektuptur. Erzurum'da askerlik yapan hemşerilerin genellikle Pazar günleri olmak üzere bir araya gelip vakit geçirdikleri hayvan hastanesinde geçen öykü, mektubun okunma süresince devam eder. Zaralıların İstanbul'a göçmesinin eleştirilmesiyle başlayan mektupta Zara'nın sosyal hayatı, ekonomik durumu, dönem şartları, kişi tahlilleri ve Manuk'a öğütler yer alır. Öykü kişilerinden Anto'nun okuduğu mektup kimi yerlerde kesilerek mektubun okunduğu ortam ve mektubu dinleyen kişiler hakkında bilgi verilir. Çok uzun olduğu belirtilen mektup bitmeden öykü bitirilir. Mektup şöyledir:

Evvelâ üstüme farz olan selâmımı göndererek hasretilen o tilifli çakır gözlerinden öperim. Yanında bulunan cümle nefer, onbaşı, çâvuş arkadaşlarına selâm borcumdur. Eğer bizi sûval edecek olursan, hamdû senalar olsun, mektubun son satırını bitirip de, imzayı attığım son saliseye kadar sıhhat ve afiyetimiz yerindedir. Senin de aynı minval üzere olmanı Cenabı Mevlâ'dan temenni ve niyaz eylerim. Bu canipten, anan yüzlerinden, güççük kardaşların ellerinden pus ediyorlar. Daha geçen gün bir mektup göndermeme ve de cüvabını daha alamamama rağmen, tezelden acelece mektup yazışımın sebebini

soracak olursan, eyice dinle. Şimdi kasabamızda bir İstanbul'a kaçma modası çıktı. Bunu da yerip yetişmiye, Topal Haçık çıkarttı. Unan'ın oğlu. Ona da Tırtır Artın'ın oğlu Kalust uydu. Eskiden bizim gençliğimizde, bir delikanlı çıkıp da 'Ben İstanbul'a gideceğim deseydi' haa bu it evlenmek istiyor, der boklu küleği başına geçirirlerdi. Yani everirlerdi. Bu murtat döllerine ne oluyor anlaşılmadı. Karının en âlâsı onlarda. Tükânın en âlesi onlarda. Yolun kasabayı bir ucundan eşşek sıpaları desem terbiyem elvermiyor. Çünkü babaları akılca değilse de, yaşça benden büyük. Ulan elden ayrıksı gül gibi karıları kime bırakıp da gettiniz desem, yaşıma sığmaz, babaları yerindeyim. Acep aklından ne geçiyor da, böyle diyor diye, bok da atarlar. Babaları olacak sakalı göbeğindeki o iki düzrü. Halbuysa iyi bilirler bizim keşiş cinsi olduğumuzu. Ölümümüzün bile üstüne varamazlar ama, ben gine öyle yazıyorum efkârımdan. Ha az daha unutuluyordum; Mihran'ın oğlu Artın de eli kulağında diye eşittim. Bilmez misin, dile gelen bile gelir derler. Emme belli olmaz... Onlar şeytan Hasan cinsi. Belkim de o iki dangalağı bu şeytan dilki helledi, «Siz gidin, arkanızdan çok geçmez varıyorum» diyerek. Eferim ulan Artın. Eğer öyle ettiyse... Hemi de çok eyi etmiş. Terzilik piyasesi, kumaş piyasesi tüm elinde kalır. Soy soyabildiğin kadar köylüsünü, kentlisini bir taraftan ucun ucun. Enişten olacak, cibilliyetsiz hergele dölü Hayos'a gelince, burda bir mafır duracaksın. İyice dinle anlatacaklarımı. Sarhoş beyhut geziyor. Ne gecesini, ne de gündüzünü belli. Ne evet dediği belli, ne de hayır dediği. Ulan itin kunnadığı döşem yazık anasına babasına. Ne bok yesinler. Her haziran

başı bir tükâna sermiye olacak kadar parayı verirler eline. Güz gelir, hem çarık biter hem de para. Herkes koca koca külfetinen evini geçindirir, kâra geçer. Bu bir o kadar da borca girer. Can ister ki dayana. Eyvallah maşallah anasıynan babasna. Göğden hiç durmadan palan yağsa, değü kolanın birinin bunun boynuna geçmesi, dokunmuyor bile. Böyle bir eşşek sıpası. Suç bende, sevgili oğlum. Sen ayaklarını direttin direttin de, ben anlıyamadım o zaman. Vermemek varmış gül gibi kızı. Kanına ekmek doğramışız. Şimdi sana gelince sevgili yavrum, mektübünde diyorsun ki; Baba koca kolordunun koca hastanesi oğlun Manuk'tan soruluyor. Baharlar, albaylar teftişten teftişe... Sonrası tüm zaptım altında. Eferim yavrum,, eferim oğlum. Elbette eyledür. Benim dölüm olduğun nerden belli olacak. Seferberlikden önce kilise açıkken, kilise de benden sorulurdu. Ahbarımla ben sese ses verince kiliseyi çın çın çınlatır, ahaliyi inim inim inletirdik. Babam kilisenin kayyumu idi amma, Aşıkil'in papazdan çok yukarıydı. Vallaha kalan kasabalılardan unutmazsan bir sor. Çok yokarıydı. Aşıkil'in papaz, papazdı papaz olmasına ya, deli dürzünün biriydi, haşa sakalından öte. Allah günah yazmasın, dilime taş toprak. Yeri geldi de söylüyorum. Bizim cinsimiz eylemi ya? Geçen gün, kardaşımın oğlu Kaçaz, bir ağız dalaşında ağzından 'Oğlunu da seni de kıştır kıştır keseceğim' i kaçırdı, kaçırdı ya... Ben ne cevap verdim biliyon mu, götümü kaşıyarak. Canım oğul bari hiç değilse birimizi bırak. Ev hepten kapun kalacak. Bir sürü enik daha külde toprakta, deyince. Yanımızda bulunanlar hep üstüne güldüler. Yahu bizim cins o kadar kötü değildir, kötü olmasına ya, biraz deli

çoştur bilmez misin? Bu kadar dil savaşı da olacak arada sırada. Lafi nereye getireceğim senin anniyacağm. Sana gelince... Evet anan Allah gani gani rahmet eylesin, sen güççük yaştayken öldü. Emme analğın olacak keşişgilin kör kıza, seni gül ilen bile üfletmedim. Zenatmı elde ettin ağızlı yüzlü. Aha yakın tezkiren. Kısmet olur da varırsan ele de katarım elden iâle. Kız sahapları bir çeşit kıpçınıp yaltaklanıyorlar ;emme, daha onların heç biri bizim dengimiz değil. Ben eyle dört tarlası, sekiz gıdığı olan kerhanacılara kolay kolay hond etmem. Sen babanı tanırsın. Bırak aklımdaki şimdilik bana kalsın... Aman ha aman oğlum, orada yanında bir sürü orospu çocuğu daha var. Sığının oğlu falan. Sakın onların ivgasına düşmiyesin. Doğru sür evine gel. Baba çıksın İstanbul'a. Kasabamız haliden hali. Yalnız başımızdakilerin başı kopsun. Hep hırsız taifesi. Aman yanlış anlaşılmasın... Olur a yanında da bir başkası bulunur... Lafi ta Ankara'ya kadar sandırıp ta başımı belâya sokma. Haşa onlardan dışarı. Belediye reisi Kör Fayık'la Çerkez kaymakamadır kastım. Babanın bekini yesinler. Yiyorlarsa, gâvurun verdiği Kızılay'ın malını yiyorlar. Bize ne bire oğlum, çifter çifter tükânlar da bizim elimizde. Eğer bir taraftan Artin yemiye gözünü dikmişse, bir taraftan da sen gir, gözün kör değil ya! Aman ha aman, bunlar gözünü açıp da karşımıza tükân dikene kadar, biz daha çok yolarız kasabalıyı. Enteşen olmasın. Baba değmez bu ahaliye, soyuldukça, 'Ömrün uzun ola, ellerine sağlık der, der de hep duvara otururlar. Daha çok sonrasına da pek karışma... Ona ne benim ömrüm yetişir, ne de senin. Onun üçün sür gel.' Anto burada yine durdu. Elindeki mektubu dizine koydu. Manuk sevinsin mi? Gücensin

mi? Bilemiyor, dumanlı gözlerle langır lungur konuşmaya başladı. Yanındaki misafir arkadaşlar, babasından gelen mektuptan, hisselerine düşen, böğürlerine yedikleri taştan sersemlemişlerdi. Mektup daha çok uzundu. (105-109)

### 2.5.2.7. Montaj Tekniği

“Montaj tekniği, bir romancının, genel kültür bağlamında bir değer ifade eden anonim, bireysel ve hatta ilahî nitelikte bir metni, bir söz veya yazıyı, ‘kalıp halinde’ eserinin terkibine belirli bir amaçla katması, kullanması demektir” (Tekin 244). Ceyhan’ın eserlerinde montaj tekniği, eserin içinde bulunduğu zamanla bağımlı kuvvetlendirmek amacıyla kullanıldığı gibi esere atmosfer katmak için de bu teknikten faydalanılır.

Ceyhan’ın müziğe olan özel ilgisinin eserlerine yansıdığını söylemek mümkündür. Yazar, askerlik yıllarında ordu mızıkasında yer almış ve klasik müziğe de merak salmıştır. Yazarın müzik ile ilgili düşüncelerini göstermesi bakımından *Kapıyı Kimler Çalıyor*’da yer alan şu ifadeler dikkate değerdir:

Yaşanan onca acının içinde müzik ilaç gibi gelmektedir. Hani sızım sızım sızlayan bizim çocuklar yorgunluğu ağrıyı hemen unuttular. Musiki başka bir şey. Belki de, insanoğlunun yarattığı en önemli bir keyfiyet. Kabası, incesi, batısı, doğusu hepsi de, insan için çok yararlı. İnsanı, içinde bulunduğu atmosferden, daha ilk namesinde çekip sıyrıp alıyor. Sen de ister istemez o havaya giriyorsun. (28)

Anonim halk edebiyatı ürünlerinden olan türküler, insanımızın yaşam biçimini yansıtır. Çünkü insanımız sevdasını, sevgisini, sevincini, tasasını, yiğitliğini, hüznünü, kederini, umutlarını, kısacası hayatının büyük bir bölümünü türkülerin diliyle söylemiştir. Türküler insanoğlunun başına gelen olayları, bunun toplum

içindeki iz ve akislerini aşk, hasret, gurbet gibi insanların ortak duygularını konu alır.

(Artun, 131) Eserlerinde montaj tekniğiyle türkülerle yer veren Ceyhan, türkülerle

ilgili düşüncelerini şu şekilde dile getirmektedir:

Gurbetin, yolun, yolcunun elinin bastonudur türkü. Ne canım şeydir türkü sen bilir misin? Dağlar, yollar, kederler mi bitermiş türkü olmazsa. Türküyü çığırın da, onu dinleyende, hemen bir önceki ruh durumundan sıyrılır, hele hanların, hele hapislerin, hele karakolların, hele yolların şifasıdır türkü (*Kapıyı Kimler Çalıyor* 76).

Ceyhan'ın eserlerinde montaj tekniğiyle metne yerleştirilen türküler, taşlamalar, ağıtlar eserin bütünlüğüyle paralellik göstermektedir. O hâlde bu tekniğin metnin ifadesini pekiştirici ve güçlendirici işleve sahip olduğu söylenebilir.

*Kapıyı Kimler Çalıyor*'da araştırma sonucu Âşık Ruhsati'nin olduğu tespit edilen bir taşlamaya yer verilmiştir. Ceyhan'ın öyküsünde adalet, hak gibi kavramların önemini yitirdiği bir toplumsal yapı mevcuttur. Taşlamada dile getirilen düşünceler, yazarın eserinde yansıttığı toplumsal yapıyla paralellik göstermektedir. Ruhsati, taşlamasında adaletin kalmadığını, haklının haksızın belli olmadığını söyler. Taşlama şu şekildedir:

Fark eyledik âhir vakit yettiğin  
Merhamet çekilip göğe gittiğin  
Gücü yeten soyar gücü yettiğin  
Papak belli değil Kürt belli değil

Adalet kalmadı hep zulüm doldu  
Geçti şu baharın gülleri soldu  
Dünyanın gidişi acayip oldu

Koyun belli değil kurt belli değil (*Kapıyı Kimler Çalıyor* 37)

*Kapıyı Kimler Çalıyor*'da öykü kişileri evlerinden ve topraklarından ayrı düşmenin üzüntüsü içindedirler. Sürgün yolu boyunca onları neşelendiren, buldukları kötü atmosferden uzaklaştıran tek şey türkülerdir. Yazar, bütün öykülerinde müziğin insanı iyileştirme gibi bir gücü olduğuna dair inancını anlatıcılar aracılığıyla aktarmıştır.

Öyküde kişiler ağır koşullarda geçen yolculuğa ara verdikleri yerlerde içlerinden biri bir türkü söyler ve herkesin neşesi yerine gelir. Yine böyle anlardan birinde Anania, bir Zara türküsü söylemeye başlar. Türkünün metinde kullanılma amacı bir yönüyle de yazarın Zara'yı tanıtmaya arzusunun bir parçası olarak görülebilir. Anania'nın söylediği türkü şu şekilde verilmiştir.

Dağlar sen ne dağlarsın

Kardan kemer bağlarsın

Gül sende bülbül sende

Neden durmaz ağlarsın

Kevengiri yollarında

Çimeydim göllerinde

Hey anam hey!

İlik düğme olaydım

O yarin kollarında

Hey anam hey!

Yandan çiçeğim yandan

Seni severim candan

Keşke sevmez olaydım

Ne tez usandın benden

Hey anam hey! (*Kapıyı Kimler Çalıyor* 62)

Öykülerin vaka kurgusunda, kişilerin en kötü hissettiği anlarda veya içinden çıkılmaz durumlarda türkülere yer verildiği görülmektedir. *Teneke Bağlayanlar*'da kaymakamla öğretmenin buldukları evden çıkmasının beklendiği gergin anlarda müzikle uğraşan Kozaklı Zara türküsü söyler. Türküyü söylemesiyle birlikte insanların atmosferi değişir, içinde buldukları olaydan ve ortamdan uzaklaşırlar. Türküyü dinlerken hepsi başka şeyler düşünmeye başlar ve müziğin etkisine kapılırlar. Türkü şöyledir:

Zara'dan da çıktım da yeller esiyor

Suna boylum esiyor

İki kız oturmuş da beni kesiyor

Suna boylum kesiyor

Birisini sevsem biri küsüyor

Suna boylum küsüyor (*Teneke Bağlayanlar* 49)

*Cennet Kimin?*'de kendi çocukluk yıllarını anlatan yazarın sözünü emanet ettiği öykü kişisi Kirkor, sesinin güzelliği ve müziğe olan ilgisiyle öğretmenin dikkatini çekmeyi başarır. Okula, imkânsızlıklardan dolayı ayakkabısız, deftersiz, kitapsız giden çocuğun müziğe olan kabiliyetinden dolayı öğretmeninden övgü alması onun iyi hissetmesine ve kendine olan güveninin artmasına sebep olur. Öğretmenin evinde onunla birlikte müzik çalışırlar. Kirkor bu durumdan büyük mutluluk duyar. "Ohoo...! Bu işte benim sazım tamburam. Zaten meraklıyım. Diyarbakırlı Celal'in en zor türkülerini bile okuyorum. Sesim zil gibi çıkıyor. Zaralı Halil'inkilerin ise haydi haydi." (*Cennet Kimin?* 31).



*Cennet Kimin?*'de Kirkor'un öğretmenin isteği üzerine art arda birkaç türküyü durmadan iştahla söylediği görülür. Kirkor'un sesini beğenen öğretmen, çocuğun bu kadar iştahla ve ısrarla türküleri art arda sıralamasından dolayı kendini gülmekten alıkoyamaz. Kirkor bu durumu şöyle aktarır: "Çalgıya malgıya lüzum yok ben durmadan ötüyorum. Öğretmenin yayı tutup da havaya girmesine dahi fırsat vermeden, ben davulumu dövmeye başlamıştım ki öğretmene bakıyorum. Durmadan gülüyor. Hem de beni beğeniyor gibi geliyor bana. Canım zaten yanmış bahaneye bakıyorum." (32) Kirkor'un "canım yanmış bahaneye bakıyorum" sözünden anlaşılacağı üzere müziği kendini ifade etme aracı olarak gördüğü söylenebilir.

Yine *Cennet Kimin?*'de, Kirkor'un en sevdiği sanatçılardan birinin de Urfalı Mukim Tahir olduğu ve Mukim Tahir'in "Kapıyı çalan kimdir/ Aç bakam gelen kimdir/ Yaram derine düştü/ Belki gelen hekimdir." (32) türküsünü söylediği görülür. Müziği, türküleri çok seven Kirkor Ceyhan'ın *Kapıyı Kimler Çalıyor* öyküsünün ismini Mukim Tahir'in bu çok sevdiği türküsünden etkilenerek verdiği düşünülebilir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. AÇIKLAMA AŞAMASI (AŞKIN ÇÖZÜMLEME)

Oluşumsal Yapısalcı yönteme göre eserin anlaşılabilmesi için metne içkin olan ve metni çevreleyen her iki yapının da anlaşılması gerekir. Açıklama aşaması da metnin daha geniş bir yapı içerisine yerleştirilmesi sürecidir. “Açıklama, metni daha geniş bir bağlama yerleştirerek bütünsel anlamını ortaya çıkarma, bir başka deyişle, metnin iç tutarlılığının (metne içkin anlamlı yapının) nasıl oluştuğunu göstermektir” (Gürsel 27). Goldmann’ın anlama ve açıklama aşaması olarak adlandırdığı birbirinden ayrı düşünülmemesi gereken bu iki süreç metnin bütün olarak anlaşılmasını sağlamaktadır.

Goldmann, oluşumsal yapısalcı yöntemin hem anlaşılır hem de açıklayıcı olması bakımından diğer yöntemlerden daha avantajlı olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre anlamlı bir yapının aydınlığa çıkarılması bir anlama sürecidir; oysaki bu yapının daha geniş bir yapıyla bütünleştirilmesi bir açıklama sürecidir. Goldmann, *Roman Sosyolojisi*’nde Pascal’ın *Pensées* isimli eseriyle Racine’nin tiyatroları üzerinden yöntemini şu şekilde izah eder:

Örneğin; Pascal’in *Pensees* adlı eserinin ve Racine tiyatrosunun trajik yapılarını aydınlatmak bir anlama sürecidir; bu yapılan, aşırı Jansenizm öğretisi içine yerleştirmek bir öncekine göre bir anlama süreci fakat Pascal’ın ve Racine’in yazılarına göre ise bir açıklama sürecidir; aşırı Jansenizm öğretisini, evrensel Jansenizm tarihiyle bütünleştirmek ise, aşırı Jansenizm öğretisini açıklamak, evrensel Jansenizm tarihini anlamaktır. Jansenizm öğretisini, bir ideolojik ifade

hareketi olarak, XVII. yüzyılın noblesse de robe tarihine yerleştirmek, Jansenizm öğretilerini açıklamak, noblesse de robe'u anlamaktır. Noblesse de robe'u, Fransız toplumunun evrensel tarihi içine yerleştirmek ise Fransız toplumunun evrensel tarihini anlayarak, noblesse de robe'u açıklamaktır. Dolayısıyla, açıklama ve anlama birbirinden ayrı iki zihinsel süreç değildir; iki farklı aynaya yansıyan tek bir süreçtir. (81)

Açıklama aşaması esere içkin anlam ile eseri kuşatan yapının tutarlılığını ortaya koyması bakımından da işlevseldir. Örneğin, eserin oluşumunda rol oynayan tarihî, sosyal, ekonomik koşulların eserde nasıl ele alındığını gözlemlemek söz konusu tutarlılığı da ortaya koyarak bütünsel ve diyalektik bir sonuca ulaşmak demektir.

Sanat eserinin somut varlığını meydana getiren unsurlar sadece bir şeyi anlatmak için değil, estetik bir biçim yaratmak üzere belli bir amacı gerçekleştirmek için bir araya gelirler. Yazar, eserini yaratırken bilinçli ya da bilinçsiz olarak bir amaç doğrultusunda okurda etki yaratmak ister. Aslında eserini yaratma süresi boyunca bu amacı gerçekleştirmek için çabalar. Yazarın, amacını gerçekleştirip gerçekleştirmemesi ise eserin belli bir amaç doğrultusunda yaratıldığı gerçeğini etkilemez.

Eseri anlama aşamasında, yapıya ait unsurların estetik kaygı ile nasıl oluşturulduğu, kullanılan tekniklerin neler olduğu ortaya çıkarılırken yani eser anlaşılırken aynı zamanda bu unsurların meydana getiren koşullarda açıklanır. Başka bir ifadeyle eserin anlaşılması sürecinde de açıklama süreci aktif yani işlevseldir.

Goldmann'ın bu iki sürecin birbirinden ayrılamaz olduğunu söyleyerek kastettiği aslında bu iki sürecin çözümlenme boyunca birbiriyle etkileşim içinde olduğudur.

Araştırmanın buraya kadar olan kısmında yani anlama aşamasında Kirkor Ceyhan'ın eserlerinin yapısal çözümlenmesi yapılmış, eserlerin estetik yönünün nasıl meydana getirildiği ortaya çıkarılmıştır. Yazarın gerçekleştirmek istediği amacı, hangi teknikleri ve yöntemleri kullanarak edebî düzleme taşıdığı anlaşılmaya çalışılmıştır.

Bu aşamada ise eserleri kuşatan dış yapının araştırılması hedeflenmektedir. Anlama aşamasında, eseri kuşatan yapının metne nasıl yansıdığı gözlemlenebilse de - çünkü iki süreç sürekli etkileşim hâlinindedir- açıklama aşamasında eseri çevreleyen yapı ile eserde görünümünün tutarlılığı ortaya konulacak; Kirkor Ceyhan ve dönemi hakkında bilgi verildikten sonra eserlerin oluşumunda etkili tarihsel koşullar araştırılacaktır. Ardından eserlerde yer alan toplumsal yapı ve ilişkiler incelenip simgesel çözümlenme yapılacaktır. Oluşumsal yapısalcı yöntem gereği bu aşamada yapılacak incelemelerin metinlerde yer alan konuların dışına çıkmamasına dikkat edilecektir.

### **3.1. Kirkor Ceyhan ve Dönemi**

Sivas'ın Zara ilçesinde 29 Ekim 1926 tarihinde dünyaya gelen Kirkor Ceyhan, 27 Eylül 1999'da Almanya'nın Bonn şehrinde hayata veda etmiştir. Yazarın öykülerinde anlatıcı olarak karşılaşılan babası Simon, bir süre öğretmenlik yapmış Ermeni okullarının kapatılmasıyla birlikte sıvacılık, inşaat ustalığı gibi birtakım işlerle meşgul olmuştur. Eserlerin önemli kişilerinden biri olan Horik Hatun ise Ceyhan'ın annesidir. Horik Hatun kilim dokumacılığı yaparak ev ekonomisine katkı sağlayan, güçlü bir Anadolu kadınıdır.

Ceyhan'ın, Manuşag, Armenuhi, Azaduhi isminde de üç kız kardeşi vardır. İlkokulu Zara'da Gazi ve Cumhuriyet ilkokullarında tamamlayan Ceyhan, Sivas'ta halasının yanında kalarak devam ettiği ortaokul eğitimini ise yarıda bırakmıştır. Zara'da bir süre terzi çıraklığı yapan Ceyhan daha sonra Zara'dan ayrılmıştır. 1946 yılında ilk evliliğini yapan yazar 1947'de askere gitmiş, 1949'da terhis olduktan sonra ailece İstanbul'a Gedikpaşa'ya yerleşmişlerdir.

Yazarın 1942'de hapiste olan Kemal Tahir ile mektuplaşarak başlattığı tanışıklık 1950'de Tahir'in hapisten çıkıp İstanbul'a gelmesiyle kesintisiz bir dostluğa dönüşür.

1965 yılında ailece Ermenistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyet'ine göç etmişler ancak on ay sonra tekrar İstanbul'a dönmüşlerdir. Ceyhan, İstanbul'a döndükten sonra Beyoğlu'nda terzi dükkânı açmıştır.

1973'te öykülerinin belleği olan babası Simon'u kaybeden Ceyhan'ın 1974'te de karısı vefat etmiştir. 1980'de emekli olarak Fransa'ya çocuklarının yanına yerleşen Ceyhan, 1988'de evlenerek Almanya'nın Bonn şehrine yerleşmiştir.

Ceyhan hakkında yukarıda verilen bilgiler basılan eserlerinde yer alan bilgilerdir. Ancak bu tez çalışması kapsamında Kirkor Ceyhan'ın Fransa'da yaşayan oğlu Arsen Ceyhan'a ulaşılmış, Kirkor Ceyhan ve onun edebî kişiliği hakkında bir röportaj yapılmıştır. Kirkor Ceyhan'ın hayatına dair bilinmeyenler Arsen Ceyhan'ın paylaştığı bilgiler sayesinde çalışmaya kazandırılmıştır. Bu kısımda Ceyhan, oğlu Arsen Ceyhan'ın da verdiği bilgiler ışığında tanıtılacaktır. Arsen Ceyhan'ın babası hakkında aktardığı ifadeler yapılan röportajdan alıntılanmıştır.

Kirkor Ceyhan muhtemelen çok zeki bir çocuktur. Çok sevdiği anası Horik hatunun bağınazlığı ve bencilliği yüzünden orta eğitimin ötesine gidememiştir. Lise eğitimi için İstanbul'la yazışmış fakat İstanbul'dan

gelen olumlu cevap mektupları anasının eline geçmiş ve imha edilmişti. Cevap almaya layık olmadığını düşünerek kaderini kabullenmiş ve terzi çıraklığına başlamıştır. Yıllar sonra anasının bu bencilliğini öğrenmiş bir zaman çok kederlenmiş, fakat ana sevgisi ağır basmış ve unutmuştur. Bu çok önemli olayı sadece 1990'lı yıllarda anlatmıştı.

Ceyhan tam manasıyla bir otodidaktiktir. Tüm dünyasını kendi imkânlarıyla yaratmıştır. Hiçbir resmi kuruma bir tek borcu yoktur. Hayatı boyunca kendisini tamamıyla mesleğine adanmasına karşın, entelektüel besinini toplumun marjlarında aramıştır. Kemal Tahir ve yakın çevresi, entelektüel gelişiminin yegâne hayat okuludur.

Tüm dünyası kitaplardan oluşmuştu. Ömrü boyunca, çeşitli yolculuk, göç ve darbelerden dolayı ona yakın kütüphane kurmuştur. Kalan tüm kitaplar bugün benim Marsilya kütüphanemde bulunmaktadır. Bu kitaplardan herhangi birini elime aldığımda, mutlaka sayfa kenarlarında bana hitaben yazdığı, kitabın içeriğiyle ilgili notlar bulmaya devam ediyorum. Son derece şaşırtıcı diyaloglara yol açan bir tecrübe. Böyle bir şeyi yaşamayan anlamayabilir.

Ceyhan uzun yıllar boyunca babası Simon'u konuşturmuş ve hiçbir not almadan beynine kaydetmiş. Yıllar sonra yani 1990'dan itibaren hummalı bir biçimde yazmaya başladı. Ölene kadar.

İlk kitapları için yayın evi bulunamamıştı. Neticede kendi imkânlarıyla samizdat yayınladı. Dost arkadaş kitap evlerine kendi eliyle götürüp bırakmıştır. Bir kuruş bile kazanmadan. Aras yayınlarından çıkan ilk iki kitabı hiçbir zorluk çıkmadan yayınlandı.

Dönem, Ermeni meselesinin tekrar gündeme geldiği bir dönemdi. Ermeni yazar olarak tanıtılmak hiç de hoşuna gitmese de Aras yayınlarının teklifini kabul etti. İki kitap çıktı. Yine bir kuruş dahi eline geçmedi. Ermeni kimliğinin afişe edilmediği bir yayınevi istiyordu. Hayatının sonuna gelmişti. Bu yayınevi Belge Yayıncılık oldu. *Kapıyı Kimler Çalıyor* için yayın süreci çok sorunlu ve uzun oldu. Ceyhan bu kitabın yayınlanmasının haberini aldı ama kitabı göremeden öldü. Bu kitap için Belge yayınları sembolik de olsa bir yazar hakkı verdi. Ceyhan bunu da görmedi.

Ceyhan, tehcir olayına hikâyelerinde görüldüğü gibi bakmaktaydı. Onun için var olan Sevkiyet olayıdır. Olaya hiçbir zaman tutkusal ve duygusal bakmamıştır. Olaya bir Ermeni olarak bile bakmamıştır. Ceyhan daha evvel de değindiğim gibi doğum kimliğine hiçbir önem vermiyordu. Doğum onun için bir kaza idi. Esas olan insanın, doğanın hayvanlığından kurtulmak için kurduğu ilişki ağlarıdır. İnsanın kimliğini belirleyen bu ilişkilerdir ve yaşam boyunca bu kimlik devamlı değişir. Ceyhan gibi bir birey sadece Ermeni veya Türk kimliğine sokulamaz. Bunun hiçbir anlamı yoktur onun için.

Tehcir olayına ölene kadar Ermenilerle ilgili yapılmış korkunç bir hata olarak bakmıştır. Bütün bu söylediklerime rağmen, benim de şaşırarak gözlemlediğim, burada söylemeden edemeyeceğim bir şey var, yoksa dürüst olamam size karşı. Ceyhan hayatının son yılında Taner Akçam'ın konuyla ilgili çalışmasından epeyce etkilendiğini gördüm. Fakat meseleyi çok konuşmamıza rağmen derinleştirme imkânı

bulamadık. Çünkü hastalık vücudunu ve zihnini her gün biraz daha zayıflatıyordu.

Ceyhan için doğum kimliği bir şey ifade etmiyordu. İnsan da doğadaki herhangi bir hayvan gibi bir ana rahminden çıkar bu da insanın başına gelen ilk kazadır. Kimileri ömürleri boyu bu kazanın mahkûmu olarak yaşar, kimileri de bu kazayı kabul etmez ve kendi doğum kimliğinin dışında bir şeyler arar, ilişkiler kurar, yeni kimlikler oluşturur.

Dini inançlar ağı da doğum kimliğinin başlıca unsurlarından biridir Ceyhan için. Ceyhan dünyayı, insanı dini hurafelerle değil, akıl ve bilgiyle izah etmekten yana olmuş bundan hiçbir zaman taviz vermemiştir. Din yoktur, dindar cahil insanlar vardır Ceyhan için. Ceyhan aydınlanma felsefesine son derece bağlı biriydi. Spinoza hayatı boyunca okuduğu bir düşünürdü.

Ceyhan, son 10 yılında hummalı bir şekilde yazdı fakat profesyonel bir yazar değildi, olmadı, olamadı. Çok yazdı fakat belirli bir plan ve zamanlama içerisinde bulunmadı hiçbir zaman. Herhangi bir yazma saati diye bir şeyi yoktu. Hiç bir notu, müsvedde defteri yoktu. Her şey zihnindeydi. Zannedirim yazma ritmi hafızasından su yüzüne çıkan unsurlara bağlıydı. (Arsen Ceyhan, Röportaj)

Arsen Ceyhan'ın da belirttiği gibi Ceyhan'ın *İt Yatağında Ekmek Ufağı*, *Teneke Bağlayanlar*, *Cennet Kimin?* yazarın kendi imkanlarıyla bastırıldığı eserler olup bunların dışında yayınlanan üç öyküsü daha bulunmaktadır. Bunlar kronolojik olarak şu şekildedir: *İt Yatağında Ekmek Ufağı*, *Teneke Bağlayanlar*, *Cennet Kimin?* *Seferberlik Türküleriyle Büyüdüm*, *Atını Nalladı Felek Düştü Peşimize*, *Kapıyı Kimler Çalıyor*.



*İt Yatağında Ekmek Ufağı*, 1979- 1980 yıllarında yazılmış, 1982 yılında baskısı gerçekleşmiştir. Eser, Kuruçaylı İbrahim, Gazi Oldum, Otel, İstasyon, Tren, Epsile'deki Ümit, Kökün Kötüsü, Deli Mehmet'in Kahvesi, Hüsam'ın Telefonu, Dürüst, Kaçaklar, Topal Faro'nun Mektubu, İt Yatağında Ekmek Ufağı, Babanın Madalyası isimli farklı zamanlarda geçen on dört kısa öyküden oluşmaktadır. Kısa öykülerden oluşan bu eserde toplumsal olaylar üzerinde yoğun olarak durulduğu görülmektedir. Kişilerin dünyasının ince ayrıntılarıyla aktarıldığı öykülerde, dönemin sosyal hayatı hakkında bilgi edinmek mümkündür.

*Teneke Bağlayanlar*, 1990- 1994 yılları arasında yazılmış, 1995'te basılmıştır. Yazarın en geniş kişi kadrosuna sahip öyküsüdür. Sivas Zara'da geçen öyküde, kasabalının öğretmen ve kaymakamın aynı evde olmasını fırsat bilerek galeyana gelip “namuslarını kurtarmak” için yaptıkları ana vakayı oluşturmaktadır. Bu olay anlatılırken yazar, anlatım tekniklerinin imkânlarıyla Zara hakkında geniş bilgiler verir. Kasabanın, ekonomik, sosyal, siyasal yapısını aktarır. Eserin geniş kişi kadrosu, meslekleri, dil özellikleri ve moral yönleri bakımından okura tanıtılır. Eserin sonunda ise yazarın dünya görüşünü yansıtan kapsamlı bir siyasi ve toplumsal analiz yer almaktadır.

*Cennet Kimin?* 1990- 1994 yılları arasında yazılmış, 1995'te basılmıştır. Yazar, öykünün başında yer alan notta öyküyü yazma amacını şu şekilde ifade etmektedir: “Birinci Cihan Harbi sonrası, iktisadi kriz bütün dünyayı olduğu gibi Türkiye'yi de buhrana sokmuştu. Bu sıkıntılı yıllardan Zara'da elbette nasibini almıştı. Doğru dürüst bir üretimi olmayan içe dönük bir kasabada, Cumhuriyet İnkılâplarının başlangıcı da olan 1930'lu ve ona takaddüm eden yıllarda cereyan eden trajikomik hadiselerle yedi-sekiz yaşındaki bir çocuğun gerçekçi bakış açısı getiriliyor. Ne dersiniz?” (5). Öyküde anlatıcı, yedi yaşında bir çocuk olan

Kirkor'dur. Yazarın notundan anlaşılacağı üzere, yazar bu öyküde kendisinin çocukluk yıllarını kaleme almıştır. Eserde, olaylar Zara kasabasında geçmektedir. Savaşın, sosyal hayat üzerindeki yansımalarının gözlemlenebileceği öyküde, toplumsal yapı çocuğun bakış açısından aktarılmaktadır.

*Atını Nalladı Felek Düştü Peşimize* birinci baskısı 1999'da, ikinci baskısı 2000'de olmak üzere Aras Yayıncılık tarafından basılmıştır. Eser, "Can Yerini Yadıdı, Küpçü Hoca, Sivas Elllerinde, Mebus İspanağı, Pite Ebe ile Torunu, Avşarlı'nın Fırını olmak üzere altı kısa öyküden oluşmaktadır.

*Kapıyı Kimler Çalıyor*, 1999 yılında Belge Yayınları tarafından basılmıştır. Öyküde, Zara'da yaşayan Ermeni bir ailenin evlerinde sakladıkları kaçakların yakalanmasıyla sürgün edilmesi ve bu sürgün yolu boyunca ailenin başından geçen olaylar konu edilir. Eser, sosyal zaman bakımından oldukça zengindir. Tehcir, savaşlar, yoksulluk, cehalet gibi birçok toplumsal konu ele alınır. Ayrıca, sürgün yolu boyunca görülen yerler hakkında bilgi verilmesi de Anadolu gerçekliğini yansıtması bakımından eserin önemini artırmaktadır.

Kirkor Ceyhan, bütün eserlerinde kişiler üzerinden Anadolu gerçekliğini yansıtmaya çalışmıştır. Toplumsal konulara sırt çevirmeyen yazar, eserlerinde özellikle cahilliği yermiştir. Toplumun içinde bulunduğu sefalet, geri kalmışlık yaşanan trajik bir takım olaylar ona göre toplumun cahil olmasından kaynaklanmaktadır. Eğitim onun için en önemli kavramdır. Düşünen, okuyan, sorgulayan insanların kaderlerini değiştirebileceğine inanan yazar, cahil insanların kötülükte ne kadar ileri gidebileceklerini de öykülerinde göstermeye çalışır.

Dönemin toplumcu gerçekçi yazarlarından farklı olarak toplumsal çatışmayı ezen ezilen ekseninde ele almayan yazar, Anadolu insanını ezilen köylüler olarak göstermez. Bilakis, bu insanların kurnazlıkları, cahillikleri ile neler yapabileceklerini

anlatmak ister. Yazarın öykülerinde gerçekleri bütün çıplaklığıyla göstermesinde, natüralist bir yaklaşımın ve Kemal Tahir etkisinin olduğunu söylemek mümkündür.

1926-1999 yılları arasında yaşamış olan yazarın tanıklık ettiği birçok tarihî olayın olduğunu söylemek mümkündür. Bununla birlikte yazarın içinde yaşadığı dönemin tarihsel, siyasal ve ekonomik koşullarının etkisinde kalarak yazdığını söylemek yanlış olmaz. Yazarın dönemi, Birinci Dünya Savaşı(1914)'nın etkilerinin en yoğun biçiminde yaşandığı döneme denk gelmektedir. Savaş sonrası toplumun özellikle yoksullukla olan mücadelesi Ceyhan'ın eserlerinde de dile getirilmektedir. 1939'dan 1945'e kadar devam İkinci Dünya Savaşı ise Ceyhan'ın gençlik yıllarına denk gelmektedir. Bunun yanı sıra yine önemli tarihî olaylardan biri olan 1915 Emeni Tehciri de Ceyhan'ın ailesinin yakından yaşadığı bir süreçtir. Yine eserlerin tarihsel zamanını da oluşturan Cumhuriyet'in kuruluş yılları ve reformlar da Ceyhan'ın tanıklık ettiği tarihî süreçlerdir. Yazarın, döneminde etkisinde kaldığı veya bire bir tanıklık ettiği tarihî olaylar eserlerine de yansımıştır. Gerçekçi tutumu benimseyen ve toplumsal sorunlar üzerinde düşünen bir yazarın böylesi toplumu ilgilendiren büyük olaylara duyarsız kalması beklenemez.

### **3.2. Eserlerin Ortaya Çıkmasında Etkili Olan Tarihî Koşullar**

Eserlerde olay örgüsünün oluşumunda etkili tarihî olayların öykü zamanlarından yola çıkarak Birinci Dünya Savaşı, İkinci Dünya Savaşı, Ermeni Tehciri, Cumhuriyet Dönemi ve Atatürk İnkılâpları, olarak sıralamak mümkündür. Ceyhan'ın eserlerinde genellikle bu olayların yol açtığı ekonomik krizler üzerinde durulmuştur.

28 Temmuz 1914'te başlayıp 11 Kasım 1918'de sona eren Birinci Dünya Savaşı, tüm dünyayı olduğu gibi Osmanlı Devleti'ni de derinden etkilemiştir. Amerika savaşa dâhil oluncaya kadar Avrupa savaşı olarak anılan Birinci Dünya

Savaşı'nda dönemin büyük güçleri İttifak Devletleri ve İtilaf Devletleri olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Osmanlı Devleti ise 29 Ekim 1914'te Yavuz savaş gemisinin Rusya'nın Sivastopol ve Odessa Limanlarını bombalamasıyla birlikte fiili olarak savaşa girmiş, 2 Ağustos 1914'te seferberlik ve 11 Kasım 1914'te de harp ilan ederek resmen savaşın tarafı olmuştur. Savaşa giren Osmanlı, imparatorluğun birçok yerinde geniş cephelerle savaşmaya başlamıştır.

Osmanlı'nın insan gücünü ve ekonomik kaynaklarını savaşa harcaması toplumun da savaştan derin olarak etkilenmesine sebep olmuştur. Ceyhan'ın eserlerinde seferberlik yıllarının Anadolu'nun Zara kasabasında nasıl geçtiği yansıtılır. Savaşın sebep olduğu yoksulluk, açlık, hastalıklar ve birtakım yağmacılık, hırsızlık, yozlaşma gibi toplumsal sorunlar gerçekçi bir tutumla ele alınır. Onun eserlerinde savaşın insan psikolojisini nasıl etkilediğini de görmek mümkündür.

Savaş sebebiyle toplumun içinde bulunduğu ekonomik buhran, eserlerin oluşumunda en önemli tarihî olaydır. Yazarın dünya görüşünün oluşumunda etkili olan ve eserlere yansıtılarak eser-yazar ilişkisini de belirleyen tarihî olaylar seferberlik yıllarının koşulları çerçevesinde değerlendirilir. Bunlardan biri 1915 Tehcir olayıdır. Yazar, eserlerinde tehciri savaş koşullarını göz önünde bulundurarak değerlendirmiştir. Bu noktada yazarın sebep-sonuç ilişkisine dikkat ettiği kadar tarihî olayları yorumlarken dönemin koşullarını da göz önünde bulundurduğu söylenebilir.

Eserlerde tarihî olaylar hakkında öykü kişilerinin geniş tahliller yaptığı gözlemlenmektedir. Yazar, eserde yer alan ideolojik ifadelerin inandırıcılığını ve tarafsızlığını güçlendirmek için bu fikirleri genellikle idarecilerin veya memurların ağzından aktarır. Bunlardan biri, *Kapıyı Kimler Çalıyor* öyküsünde devletin bir askeri tarafından aktarılan; Osmanlı Devleti'ni savaşa sürükleyen nedenleri ve Osmanlı'nın içinde bulunduğu durumu anlatan ifadelerdir:

Gel de Miralay Ziya bey mi idi, Süha bey mi idi adı, unuttuğum kumandanı dinle de ne halde olduğumuzu anla, zirtaboz ağa efendi... Ses geliyor; Alman sermayesi, Doyçebank, ne anasının gözü ki, yıllarca çala çala, zaten çalmadan oynayan dikim akıllı ittihatçıları saza getirdiler. Bir Pantürkizm sevdası vatan sathında serilip, yayılıp gitti. Hâlbuki Panislamizm ile otuz küsur seneyi sürükleyen koca kurt bilmez mi? Ulan Allahın acemileri desem az gelir dangalaklar, Alman milyonlarca Türk evladı vatani pisipisine harcayacak, Bağdat'ı, Kafkas'ı, İran'ı, Turan'ı alıp da sana mı verecek. Neden derler (kedi fareyi kendisi için tutar, sahibinin kilerine zarar verdiğini düşündüğünden değil). O kurtların derdi petrolü paylaşmak. Sen üç yüz senedir serilmiş çöllerin üstünde yatmış uyumuşsun. Makineyi yapamamışsın, fabrikayı kuramamışsın, petrol sana ne lâzım? Yüzyıllar süren düvellere arası dengeyi kollama politikasını bırakırsan, bu aç kurtlar yerler seni. Bizim gibi sanayi yarışına soyunamamış devletlerin ki, bir orduyu muhafaza ile sınırdan sınıra koşmak. Bize, devamlı sınırını bekletecek, her zaman kuvvetli ağa gerek. Zibidi Alman'ın ne sınırı var ki koruculuğunu yapasın da seni besleye. O da aç çakal gibi saldırıyor ki, acaba bir kaç kuyu da ben kapabilir miyim? Ve bizim insanımızı bol bol harcayarak. Daha doğrusu dünya sanayi dev adımlarla katlanarak büyüyor. Bu dev, ancak ilerde petrol ile yaşayacak. Bu kavga onun kapışması bunu bil Kâzım Bey, ne İran ne de Turan kavgası. Bu petrol kavgası, petrol kavgası. (47)

Miralayın sözleri aslında yazarın da dünya görüşünü yansıtmaları bakımından önemlidir. Osmanlı'nın Almanlarla savaşa girmesinin doğru olmadığını ve buna

sebepler olan İttihatçıların eleştirildiği görülmektedir. Devletin savaşa girme nedenlerinden olan İttihatçıların Alman sempatisi, Alman desteği ile devletin kurtulacağı inancı, Osmanlının kaybettiği toprakları tekrar alma düşüncesi çökmüştür.

*Kapıyı Kimler Çalıyor*'un oluşumunda etkili bir diğer tarihî olay 1915 Ermeni Tehciri'dir. Öykü zamanı 1917 olarak verilmekte ve tehcirin bütün etkisi yoğun olarak görülmektedir. Yazar, tehcirin toplumu sürüklediği felaketi, insanların yaşadığı acıları ve devleti çıkmaza sürükleyen bir karar olduğunu öykü kişilerinin başından geçenler yoluyla aktarır. Böylece tarihî olayın sanat eserine yansıdığını ve eserin yapısal unsurlarını da belirlediğini söylemek mümkündür.

Asıl adı "Savaş zamanında hükümet uygulamalarına karşı gelenler için asker tarafından uygulanacak önlemler hakkında geçici kanun" olan Tehcir Kanunu, 27 Mayıs 1915 tarihinde kabul edilmiş, 1 Haziran 1915 günü dönemin resmî gazetesi Takvim-i Vekayi'de yayımlanarak yürürlüğe girmiştir. Ceyhan'ın öykülerinde tehcir mağduru masum insanların başından geçenler anlatılır. Otuz yaşından sonra sünnet edilen erkekler, sürgünden kurtulmak için istemeden din değiştiren insanlar, sürgün yolunda zorla kaçırılan kadınlar, malları yağmalananlar, öldürüldüğünde cennete gidileceği düşünülerek katledilen yaşlılar bu kişilerden bazılarıdır. Öyküde, canlarını kurtarmak için kaçtıkları söylenen Anania ve Setrak adında iki kaçağı onlara acıdıkları için evlerinde saklayan ailenin çoluk çocuk, yaşlı, hasta demeden sürgüne gönderilmeleri ve içinde buldukları yoksulluk, açlık şu şekilde verilmektedir:

Beni de iki kaçakla beraber bağladılar. Yola düzeldük. İhtiyar anamla hasta karımı bir vurgun arabasına attılar. Altlarında arpa çuvalları üstünde, sallanıyorlar. Anamın kucağında on yaşına geldiği halde, yürümeyen bacım Maniya oturuyor, şimdiki adı Şerife. Karımın

hastalığını mı, düşünesin yoksa, hiç ana sütünden nasip almamış altı aylık çocuğu mu? Kucağına almış bir bez içine ıslayıpta yumuşattığı Eğin dutunu vira ağzını sokup zorluyor. Benden on yaş küçük kardaşım Hamdi (eskiden Garebed) kaynım Necati (eskiden Hosrof) baldızım Kamile (eskiden Arşaluys) bizim arkamızdan yürüyorlar. İki silahlı ve de süvari jandarmanın nezaretinde ilerliyoruz. (*Kapıyı Kimler Çalıyor* 20)

Sürgün, zaten açlıkla ve savaşın yol açtığı toplumsal sorunlarla mücadele eden insanlar için çok ağır bir tarihî olay olarak gösterilmektedir. Eser boyunca, Anadolu insanının yardımseverliği, dostluğu, vefası, dayanışması etnik ve dinî ayırım yapılmaksızın aktarılmıştır. Tehcir de siyasi bir karar olarak algılanmış, sebep olanlar sert dille eleştirilmiş ancak halkı suçlayıcı bir dil kullanılmamıştır. Çünkü halk; eğitimsiz, yoksul ve çaresizdir. Öykü kişileri de bu halkın bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Ermeni kaçağın sürülmelerine sebep olduğu aileyi kurtarmak için Miralay'a söylediği şu sözler dönemi yansıtmaları bakımından dikkate değerdir:

Devletli ve selahiyetli paşam, hele çocukları bir yana koyalım. Biz ne yaptık ki önce ölüme şimdi de manfa ya mahkûm oluyoruz? Yüzlerce yıl mutî olduğumuz, devletimize, haşa, sümme haşa silah mı çektik, birisini mi öldürdük ki, bir saat içinde ne insanlığımız kaldı ne Osmanlı tesanüdü içindeki hukukumuz kaldı. Ne malımız kaldı, ne karımız ne çocuğumuz. Her şeyden birden tehciye tabi tutuldu. O saate kadar Ali Osman ülkesindeki yürüyen temyiz, istinaf da bizim için işlemez kılındı. Biz bir kaç kişi tatlı canımızı dağlara, dağlarda mağaralara atmakla bu güne kadar süründük. İşte şu adam olmasaydı (eliyle beni gösteriyordu) çoktan ölmüş toz toprak olmuştuk ya, o da

işin başka bir yanı. Demek hiçbir umudumuz kalmadı, atıfelli lütufkar paşam. (51)

Cehaleti bütün felaketlerin kaynağı olarak gören Ceyhan, toplumda yaşanan bu acıları da yine cehalete bağlamaktadır. Düşünmeden, sorgulamadan yaşayan onun tabiriyle “vatandaş olamayan” halkın yaşadıkları tesadüf değildir. Bunun yanında öykülerin geçtiği Anadolu’da etnik ve dinî ayrım olmaksızın herkes büyük bir zorluk ve buhran içindedir. Tehcir ise yaşanan bu sıkıntıların tuzu biberi olmuştur.

Savaş içinde olan ve zayıflayan devletin büyük sorunlarla baş etmesi de güçleşmiştir. Eserdeki toplumsal sorunların birçoğu bu gerçeğe dayandırılır. Tehcir de bunlardan biridir. Tehcir, savaşın yol açtığı diğer toplumsal felaketlerle eşit derecede ele alınır. Bu bağlamda *Cennet Kimin?*’ de Horik Hatun’un tehciri, tarihî olay olarak seferberlik döneminin içinde değerlendirmesi de dikkate değerdir:

Seferberlik yılları o ne zor yıllar. Oğlum bu can pazarı diyelim ki anlayasın. Tehcir denen göç başlamış. Ana nerde, kız nerde baba nerde, oğul nerde, avradı kim kapmış, atı kim sürmüş götürmüş belli mi? Türkçe çok doğru bir laf vardır. "Köyde eşek geberirse köftenin kırkı kırk paraya düşer" o hesap. O tozun dumanın arasında da, onu o körkösnü herif kapmış. Onun gibi niceleri bire oğlum. Harp ne demektir. Şimdi bu laflar size su sesi gibi gelir. Ya içinde yaşayanlara. Bildiğin bütün düzen bozulur, her şey alt üst olur. Bir gözünden bir gözüne bakmaya kıyamadığın ne malın ne canın ne akrabın ne oğlun uşağın her biri bir tarafta telef olur. Ölmeyenlerde hep birbirinin varlığından habersiz yanar yanar tüterler. Gün dolar vakit geçer. Ya bir yakınının, ya bir can ciğer yakın akrabının sesi, ya Bağdat’tan ya



Beyrut'tan ya Kahire'den ya Selanik'ten ya da Marsilya'dan gelir. Sen burada o orada tükenir durursunuz. (44)

*Teneke Bağlayanlar* öyküsünün oluşumunda tarihî olay olarak Cumhuriyet'in kuruluşu etkilidir. Eserlerde yer alan tarihsel zaman genellikle 1930'lardır. Cumhuriyet sonrası toplumsal gelişmeler ve değişimler Zara özelinde aktarılmaya çalışılmıştır.

Öyküde sıkça Atatürk devrimlerine göndermeler yapılır. Eserde tarihî olaylara yer verilmesinin amacı Anadolu insanının yeniliklere karşı tutumunu yansıtmaktır. Böylece öykü boyunca halkın yapılan reformları anlamada çok geciktiği ve bu yeniliklerin Anadolu'da bir kasabaya ulaşmasının nasıl geç olduğu vurgulanmaktadır. Kasaba halkının yapılan inkılapları benimseme sorunu olduğu aktarılır. Kasabanın öğretmeninin namussuzlukla suçlanması üzerine kasabalıdan biri duruma karşı gelerek şunları söyler:

Yahu Ali Rıza Efendi, bu delikanlı bu beldenin bir kaymakamı; hinihacette bir bekâr muallime ile tanışmış olamaz mı? Bu tanışıklık cumartesi öğleden sonrasında kızın evinde bir kahve içmek arkadaşlığına ulaşacak kadar gelişemez mi? Devir hangi devir. Sultan Hamit devrimi? Bu Gazi Paşamızın Cumhuriyet Devri. Yalnız erkeklerimize değil, kadınlarımıza da seçmek seçilmek, serbestçe gezip tozmak haklarını inkârdan mı geleceğiz? Bunca inkılap keyf için mi yapıldı? (29)

*Teneke Bağlayanlar*'da öykü zamanı 1930'lu yıllar olsa da ana vakaya eklemlenmiş öykülerde geriye dönüş tekniğiyle seferberlik yılları anlatılır. Çünkü öykü kişilerinin çoğunluğu savaş yıllarına tanıklık etmişlerdir. Ceyhan'ın diğer eserlerinde de anlatılan olayların genelinin tarihsel çerçevesinin seferberlik, kıtlık

yılları, tehcir olduğu görölmektedir. Onun öykülerinde, bir devletin çöküş yankılarının Anadolu'nun bir kasabasinda nasıl duyulduğunu gözlemlemek mümkündür.

*Teneke Bağlayanlar'* da toplumun savaşın sürüklediği felaketler, ölümler, sürgünler, kıtlık gibi olayların hâlâ etkisinde olduğu görölmektedir. Ancak öyküde Atatürk bir kurtarıcı olarak görölmekte inkılâpları ise övgüyle karşılanmaktadır. Bu inkılapların başında ise kadınlara verilen haklar vurgulanmaktadır. Öyküde hakların kullanımını noktasında cahil insanların alışılmış reflekslerle ve birtakım batıl inançlarla direnç gösterdiği de aktarılmaktadır. Bu durum öğretmenin ağzından şu şekilde aktarılır:

Atatürk inkılâplarıyla gerçekleşmiş, teşkilatı esasiyece de belirlenmiş olmazsa olmaz baş haklarımızdan olan şahsi ve meskeni masuniyetlerimin ihlaline, kimin ne derece ve nasıl hakkı olabilir? Bu bi vakıayı hal tespitidir. İdari ve kazai merciler sizsiniz, tam yeri ve zamanıdır. Ben de bu halkı şikâyet ediyorum. Bir Türk kadını ve bir Atatürk muallimesi olarak iktisap ettiğimiz bu haklarımızı T.C. teşkilatı esasiye kanunu küçük kitabındaki bir yazılı madde olarak yalnızca okumak değil, davranış ve yaşayışında da kullanabilir miyim yoksa o sayfalarda kuru bir laf olarak mı kalır o maddeler bilmek isterim, diye topalın önüne yelesiz dişi aslan gibi dikildi. Hem bunu vatan sathında tecellisini siz cumhuriyet müddeiumumîlerine ivedilikle tevdi eden de ebedi şef Atatürk'tür. ( 86)

### **3.3. Toplumsal Yapı ve İlişkiler**

Grup, belli bir zaman diliminde etkileşime giren ve bu etkileşim esnasında ortak bir amacı paylaşan iki veya daha fazla kişinin oluşturduğu bir birlik şeklinde

tanımlanabilir. Grup içinde bir araya gelme ve grubun bir mensubu olarak hareket etme eğilimi, belki de insanoğlunun yegâne en önemli özelliğidir. Canlılar toplu hâlde yaşama özelliğine sahiptirler; ancak insan diğer canlılara oranla gruptan daha fazla etkilenir. İnsanlık tarihi boyunca birey, izole birey olmaktan öte bir grup üyesi olarak hareket etmiştir. (Alver, *Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri* 46)

Goldmann'a göre toplumbilimsel ayrıştırma sanat eserini bozmaz; hatta çoğu zaman ona dokunmaz bile. Toplumbilimsel ayrıştırma sanat eserini anlamada ona açılan zorunlu bir adımdan başka bir şey değildir. Araştırmacı için önemli olan incelenen edebiyat ve sanat eserinde yazarın bireysel duyarlılığından yola çıkarak tarihsel ve toplumsal gerçekliği ortaya koyan yolu bulup çıkarmaktır. (Goldmann, *Diyalektik Araştırmalar* 76)

Araştırmacının yazarın duyarlılığından hareket etmesi ise zaten yazarın hayatına yerleştirilmiş genel ideolojiyi esas alması anlamına gelmektedir. Çünkü yazarın ideolojisinin kendi hayatının genel ideolojisi içerisine yerleştirilmesi toplumsal sınıf, cinsiyet, milliyet, din ve coğrafya gibi farklı etmenlerce belirlenir. (Eagleton, *Eleştiri ve İdeoloji* 72)

Kirkor Ceyhan'ın eserlerinde toplumsal yapıyı ekonomik durum, eğitim düzeyi, din, toplumsal dayanışma, toplumsal çatışmalar gibi unsurlar belirlemektedir. Bu başlık altında bu unsurların incelenmesi gerçekleştirilecektir. Böylelikle eserlerde yer alan toplumsal yapı ve ilişkiler görünür kılınarak yapıtın ve yazarın toplumla ilişkisi ortaya çıkarılacaktır.

Öykü zamanları dikkate alındığında karşılaşılan ve eserlerin de olay örgüsünü etkileyen unsurun ekonomik koşullar olduğu görülmektedir. İnsanların hayatta kalma mücadelesi verdikleri, asgari düzeyde yaşam malzemelerini temin etme noktasında dahi sıkıntı yaşadıkları görülmektedir. Bunun sebebi savaşlarla birlikte bozulan

siyasi düzenin beraberinde getirdiği ekonomik problemlerdir. Devletin zayıflamasıyla birlikte toplumda yağmacılık, hırsızlık gibi sorunlar da peyda olmuş, insanlar iyice zor durumda kalmıştır. *Kapıyı Kimler Çalıyor*'da yoksulluğun Anadolu halklarının ortak ve en büyük sorunu olduğu gözlemlenmektedir.

Öyküde anlatılan toplum, hayvanlarını besleyemeyen, kendisi de yiyecek ekmek bulamayan, yalın ayak, kıyafetleri yırtık, eski ve perişan, yoksul insanlardan oluşmaktadır. Eserde kaçaklarla birlikte sürgüne gönderilen aile yollarda perişan insanlarla karşılaşır. Anlatıcı, kendilerinin yaşadığı onca sıkıntıyı unutarak bu insanlara üzülür. Yoksulluk Anadolu insanın ortak kaderidir. Anlatıcı 'biz değil cümle âlem perişan' diyerek bu durumu vurgular.

Perişanlık besbelli, kimsede at yok. Gücük eşeklerle yolu tutmuşlar. Çü babam çü . En büyük eşek normal zamanın sıpası kadar. Köylüde hal yok mecal yok, arpa mı yedirecek? Bizim atlı vurgun arabaları, aralarında saltanat kayığı gibi sallanarak ilerliyor. Gencine, ihtiyarına şöyle dipten doruğa, bir göz gezdiriyorum, ne üstte var ne başta. Herkes çaputlara sarınmış her yandan etleri gözükyor. Yırtık bir şalvar edep yerlerini saklıyor, yıllarca kullanıla kullanıla eprimiş işlik ise sırtlarını. Gencinin ihtiyarının başı kirli bir bez parçasıyla örtülü. Bir biz değil cümle alem perişan. (35)

*Kapıyı Kimler Çalıyor*, sürgün edilmiş bir ailenin öyküsü; dolayısıyla da bir yolculuk hikâyesidir. Eserde, öykü kişilerinin konakladıkları iller, ilçeler, kasabalar, köyler okura tanıtılmaktadır. Kişiler, Anadolu'da gittikleri her yerde ilk olarak savaşın etkisi olan yoksullukla karşılaşır. Onları her yerde zayıf, bakımsız çocuklar; ayakkabısız, kıyafetsiz insanlar karşılar. Ancak, insanlar bu denli yoksulluk içinde olsalar dahi onlarla ekmeklerini paylaşmaktan çekinmezler. Bu noktada

öyküde dikkati çeken toplumsal dayanışma da insanların yiyeceğini paylaşmasında görülür.

Bunun yanında tehcir zamanı insanların akrabalarına dahi sırt çevirdiği de ele alınır. Örneğin, kaçaklardan Anania ve Setrak önce akrabalarına sığınmışlar; ancak kabul etmedikleri için Simon'un evine gelmişlerdir. Öyküde, bu akrabalarına dahi sırt çeviren insanların tehcirden sonra ticaretle uğraşan grup olduğu söylenmektedir. Hatta Ermenilerden tehcire gitmemek için Müslüman olanlardan birçoğunun da ticaretle uğraştığı, akrabasına, eşine dostuna korkudan yardımcı olmadığı anlatılmaktadır. "Hesap et bir kere tehcire giden gitti, her ne sebeple olursa olsun Müslüman olup kalanlar ister asker ister sivil olarak durmadan ticaretle uğraşıyorlar. İnsanoğlu ne tuhaf yaratık. Sanki bu binlerce göçe sevkiyata dâhil edilerek gidenler bunların kardeşleri, emmilerinin uşakları, teyzesinin çocukları değillerdi. Nasıl da sınırları sağlam" (21).

Ceyhan'ın öyküleri Sivas'ın Zara ilçesinde geçmektedir. Öykülerde Zara'nın ekonomik durumuyla ilgili bilgiler verilmektedir. Yazar, Zara'yı insanlarıyla, tarihiyle, ekonomik durumuyla, coğrafi özellikleriyle, iklimiyle okura tanıtmaya gayretindedir. Böyle olunca da Zara'nın ekonomisi hakkında verilen bilgilerden hareketle toplum yaşayışı hakkında da fikir yürütmek mümkün olmaktadır. Özellikle *Teneke Bağlayanlar* öyküsünde ilçenin ekonomisi hakkında geniş bilgiler verilmektedir.

Zara'da aşağı yukarı işte öyle bütün orta Anadolu kasabaları gibi ne bir üretim ne büyük mahreçlere bağlanan bir yol ulaşımı. Yüzyıllar boyu kapalı bir ekonomi. Eşsiz bir mahrumiyet ve fakru zaruret. Yetiştirdiği yallah maşallah arpayla buğday. Hiçbir hububat çeşitliliğine de, bilgisizlik ve görgüsüzlük yüzünden gidilememiş. Ne

yulaf bilinir, ne çavdar, bilinir ne de nohut ekilirmiş. Yok denecek derecede biraz mercimek, Hele sebze ve meyveyi hiç bilemez. Yazdan yaza eşekle günlerce yol teperek gelen Koyulhisarlı'nın sepetinde görülürmüş domates. (31)

Ceyhan'ın öykülerinin arka planında savaş altındaki Anadolu olduğu söylenebilir. *İt Yatağında Ekmek Ufağı*'nda halkın alım gücü olmadığı gibi tarıma dayalı ekonomi kuraklıkla birlikte durur. Ekonomideki sürekli zayıflama ve gerileme, devletin çeşitli cephelerde sürdürdüğü savaştan kaynaklanır. Çünkü seferberlik ilan edilince kasabalı elinde ne var ne yoksa devlete vermek zorunda kalmıştır. Ayrıca cephede savaşanların da umudu bu yoksul halkın öküzlerle çoluk çocuk demeden gıda olarak taşıdıkları unlardır. *İt Yatağında Ekmek Ufağı*'nda kıtlık ve savaş şartları çarpıcı bir şekilde şöyle verilmektedir:

Memleket, harp olmadan kör topal zor yaşam sürdürürken savaşa girilince, bir yıl içinde dımdızlak kaldı. Üstüne üstlük o yılda yağar olmayınca hepten kıtlık olmuş, taş taşı yemeye başlamıştı. Ekmek nerde? Aş nerde? Bir iki mütegalibe ağanın evinde var ancak. Baştan aşağı kasabalı dağlarda ot yayılmış, at pisliklerinden arpa çıkarmaya uğraşmıştı.

Davullar çalınıp seferberlik duyulunca, kasabadaki bütün atlı öküzlü arabalara da el konmuştu. Vuruşmaya elverişliler cephelere koşunca, içerdeki hizmetlerde karılarla çoluk çocuğa kalmıştı. Erzurum'daki orduya un taşıma işini bütün halk yüklenmiş, öküzle, arabayla çoluk çocuk aylar süren yolculukla cepheye un taşımışlar, çoğu yollarda ölmüş, kimisi vadesi yetmediğinden sürünerek geri dönebilmişti. Hamdi de bunlardandı. Kasabada seferberlik kadar adı geçen, una

gitme olayından kurtulup kasabaya nice aylardan sonra dönünce bütün ailesinin seferberliğe gidip kaybolduğunu görünce, önce şaşmış, sonra insan gibi mi, hayvan gibi mi dağlara köylere başıboş düşüp karın doyurmaya uğraşmıştı yıllar yılı. (15)

Küçük bir kasaba özelinden yola çıkarak Anadolu gerçekliğini edebî bir düzlemde yansıtan yazar, bir yönden de savaşın yol açtığı insanlık dramını evrensel boyuta taşımıştır. Ceyhan'ın eserleri ile eserlere kaynaklık eden toplum arasındaki dinamik ilişki, Goldmann'ın “edebiyatın sosyal hayatın içinde yaşayan bir müessese” olduğu görüşünü örnekler niteliktedir. (*Roman Sosyolojisi* 24)

*İt Yatağında Ekmek Ufağı*'nda dönem şartlarının yansımaları olarak insanların mevsim koşulları ile dahi baş edemeyecek durumda olduğu görülür. Yakacak sıkıntısı da en büyük sorunlardan biridir. İnsanlar henüz kış gelmeden kışın ne yapacaklarını, nasıl ısınacaklarını düşünürler. “Kışın epey uzun ve zor geçtiği kasabada en büyük dert, yıllık un ve kışın altından çıkaracak odundaydı. Kış amansız geçerdi kasabada” (14)

Yazarın eserlerinde insanlar farklı dinlere mensup olsalar dahi dini yaşayış konusunda Anadolu halkının birbirine benzediği görülmekte; dinî farklılıkların toplumun zemininde herhangi bir ayrıştırmaya yol açmadığı gözlemlenmektedir. Bunun yanı sıra öykülerde Ermenilerin din değiştirerek Müslüman olma süreçleri üzerinde durulur. Burada verilmek istenen mesaj, aslında dini kimsenin çok iyi bilmediğidir. Başka bir ifadeyle Ceyhan'ın eserlerinde yansıtılan din, körü körüne inanılan ve insanların cahil kalmalarında etkili olan bir olgudur. “O devirde insanlarımız öyle bağlanmış, öyle inanmışlardı ki olsundu, ufak bir nimet parçasına hamd ve şükürü biraz ağırdan alıp, eksik yapanlar, bunun da kaybolup ahüzarını

çekecekleri korkusuna kapılırlardı. Bu Müslüman'ında da Ermeni'sinde de böyleydi” (Ceyhan, *Kapıyı Kimler Çalıyor* 11).

Yazar, eserlerinde dini çıkarları için istismar eden kimselerden, gözü açık hocalardan, namaz kıldığı hâlde halkı kandıran esnaflardan bahseder. Cahilliğin insanların dinî yaşayışlarını da etkilediği verilir. Örneğin *İt Yatağında Ekmek Ufağı*'nin 'Otel' isimli öyküsünde İrızva'nın din hakkında görüşleri Anadolu insanının genelinin görüşlerini yansıtması bakımından önemlidir. İrızva, namaz, abdest ve diğer dinî kuralları kulaktan duyma bilgilerle yerine getirmektedir. Gusül abdesti almadığı için eleştirilen İrızva kendisini şöyle savunur:

Gardaş, her cimada abdest gerekmez, bizim kıraç mollası kel Bekir'in anlattığına bakılırsa, biriktirip biriktirip günahların affolduğu cuma gününe denk getireceksin boy abdestini. Sen o hususta göynünü rahat tut biz dinimizin dülgeriyük. Keserimiz desteremiz elimizde, uzun gelirse kısaltır, kısa gelirse ulak koruz. İştmedin mi kel Arif emmim sana heç anlatmadı mı? Ayrıca «aman ha aman yalnız kul hakkıyan karşıma çıkmayın, gerisi kolay benim bileceğim iştir» dememiş mi, adına kurban olduğum, gökten indirdiği o koca kitabında. Bilmez misin erkek birse, karı dokuz nefis. Onun hakkım adamakıllı, bu kocaman üç ay içinde vermiyeceksin de tekrar sırtlayıp Erzurum'a mı taşıyacaksın. Hem Allahtan günah, hem Müslüman olana ayıp. (24)

Toplumda insanların birbirleriyle olan ilişkilerine bakıldığında insanların birbirlerinin inançlarına saygılı olduğu görülür. *Cennet Kimin?*'de birlikte yemek yiyen farklı dinlere mensup insanlar, yemekten sonra kendi dinlerince şükrederler. "Mustafendinin babası Abdi dede elini açıp, eşhedü allahı, bizde marangoz Tatos ağayla hayr vorti hokin surp ile şükür duasını bitirmiş, biz yüzümüze haçımızı, Abdi



dede de sakalını sıvazlayıp, Bismillahirrahmanirrahim'i çekiyordu ki" (58).

Toplumda dinleri, etnik kimlikleri farklı olsa da insanların bir sofrada yemek yiyecek, birbirlerinin derdine koşacak kadar kardeşçe yaşadıkları görülmektedir.

İnsanların etnik aidiyetleri ve inançlarıyla ilgili maruz kaldıkları ötekileşme, halk tarafından yapılmamaktadır. Ötekileştirmeyi, genellikle halkın yaşayışından bihaber yöneticiler yapmaktadır. Yöneticilerin bu tutumuna karşı toplumda dayanışma olduğu görülür. Örneğin, *Cennet Kimin?*'de Hacı Efendi imtiyazla belediye reisi olmuş, ilk işi de tarihî Ermeni kilisesini yıkmak olmuştur. Kilisenin yıkımının sonunda Hacı Efendi felç kalmış, felç olma sebebi ise Müslümanlar tarafından ilahi adaletin tecellisi olarak görülmüştür.

Belediye reisi tayin edilen Hacı efendinin astığı astık kestiği yeniden kestik oldu. İlk tasarruflarının en önemlilerinden biri de hemen evvelemerde, ortada zararsız durup duran tarihi ermeni kilisesini yıkmak oldu. Bu yıkımın sonuna denk düşmüştü sağ tarafına felç hastalığının inişi.

Yıllar yılı baston elinde zavallı adam ayağını sürüye sürüye öldü. Bu hastalığın artık ilmen ve tibben bir sinir sistemi hastalığı olduğunun bilinmesine rağmen, dini bütün inanmış Müslüman komşularımız "Behey kavat ne işin azmıştı, durup dururken İsa Efendimizin beytini yıktın da bu hallar başına geldi. Eh efendim Allah'ın parmağı yok ki çeksin de asi kulunun ağzını kulaklarına kadar yırtsin. (69)

Ceyhan'ın öykülerindeki toplumu çoğunlukla eğitim seviyeleri düşük, batıl inançları olan ve cahil kişiler oluşturur. Yazar, cehaleti en büyük toplumsal sorun olarak ele almaktadır. Onun, eserlerinde eğitilmiş kişileri överek idealize ettiği

görülür. Yazarın oğlu Arsen Ceyhan, yazarın eğitimle ilgili düşünceleri hakkında şunları söylemektedir:

Eğitim, eğitim, eğitim. Gerçekten başka bir şey yok. Ceyhan Aydınlık felsefesinin mirasçısıydı. Fransız Devrimi'nin ilkelerine derinden inanan biriydi. Daha sonra Rus Devrimi'ne de inandı ama bu hayal kırıklığı ile son buldu. Bizde eğitim iş olsun diye yürütülen bir müessesedir derdi. Eğitimin mütemadiyen milliyetçi ve ayrımcı bir eksende seyretmesine tahammül edemezdi. Kendisi de bundan çok çekmiştir. Ceyhan Türk toplumunun bir türlü stabilize olamamasından, bir türlü kendisi olamamasından, sakinleşip bir diyalog toplumuna geçememesinden rahatsızlık duyuyordu. Buna hakiki bir moderniteye ayak basamamak da diyebiliriz. Ceyhan bizde en önemli eksiğin öz eleştiriye tamamen yabancı olmamız olduğuna inanıyordu. (Arsen Ceyhan, *Röportaj*)

Arsen Ceyhan'ın ifadelerinden anlaşılacağı üzere Ceyhan eserlerinde de dünya görüşünün yansıması olarak cahil ve eğitime, öğrenmeye kapalı insanları hicvetmiştir. Yazarın dünya görüşü ile eserin ideolojisi ve toplumsal yapı arasında tutarlılığın olduğunu söylemek mümkündür.

Yazarın eserlerinde toplum, ekonomik olarak sınıflara ayrılmıştır. Ermeni, Kürt, Türk, Müslüman, Hıristiyan, Alevi, Sünni olarak bir gruplaşma yoktur. Anadolu insanı aynı kaderi paylaşan fakir insanlardır. “ ‘Bugün bulduk yiyoruz, yarına Allah kerim.’ felsefesi içinde bir fakir Ermeni, bir züğürt derbeder, Müslüman dayanışması” (*Cennet Kimin?* 50) Öykülerde, komşuluk, akrabalık, arkadaşlık ilişkileriyle birbirine bağlı insanlar dayanışma içindedir.

*Cennet Kimin?*'de anlatıcı Kirkor, toplumsal dayanışma örneği olarak gösterilebilecek şu ifadeleri kullanır: "Şimdi eğri oturup doğru konuşalım. Çocukların hepsi de bana Ermeni dölüsün, gâvur tohumusun demiyor. Hakçası bana sahiplenene de var. "Sus ulan Ermeni olmakla neden gâvur oluyormuş. Gavurun manasını biliyon mu? Hepten dinsiz kâfir demektir. Bunlar öylemi ya diye kollayanlar daha çok. Benden bir iki yaş büyük ama mazingilin Ahmet emminin oğlu Ali bunların en önde gideniydi" (39).

Halkı tepeden yönetenlerin aldığı siyasi bir karar olarak görülen Ermeni Tehciri sırasında da toplumsal dayanışmanın örneklerine rastlanmakta; İttihat Terakki'nin sert kararlarına rağmen Müslüman halkın Ermeni çocuklarını ölümden kurtarmak için sakladığı görülmektedir. *Cennet Kimin?*'de yönetime ve siyasi kararlara karşı toplumsal dayanışmanın ve kardeşliğin örneği olarak şu ifadeler yer almaktadır:

Devir işte o devir. Her hafta kudurmuş it kanunu ve tamimi yollandığı devir. Senin anlayacağın tilkilerin bakır sıçtığı devir. Zara'da iti kopuğu her zaman vardır, ama faziletli, yürekli Türkler daha çok. Yüzlerce yıl kardeş gibi yaşadığı, özkardaşından ileri bile tuttuğu Ermeni komşularını saklayıp kurtarmaya korkuyorlar. Yine İttihat Terakki'ye rağmen çoğunun isimlerini değiştirerek kurtardıkları Ermeni çocukları yok değil. Ve sonradan da yine çok pişman olmuşlardı. Biz bu şeni kanunların hep sürüp gideceğini zannediyorduk. Hızının böyle bir yıl sonra gevşeyeceğini bilseydik, daha nicelerini saklayabilirdik diye. (55)

Kişilere ait bilinç ve ideoloji sürekli değişkenlik gösterir ve araştırmacı için bireylerin ideolojisinden yola çıkmak çeşitli zorlukları beraberinde getirir. Bu

zorlukların başında araştırmada nesnel kalabilmek gelmektedir. Bu bakımdan hareket noktası olarak toplumun olası bilincini belirlemek araştırma için daha kolay ve de sağlıklı yoldur. Ceyhan'ın eserlerinde toplumsal yapı ve ilişkiler, toplumun olası bilincinin düzeyini ortaya koyması yönüyle dikkate alınmalıdır. Buradan hareketle öykülerde vurgulanan toplumsal dayanışma hem yazarın ideolojisini vermesi bakımından hem de toplumun olası bilincini yansıtması yönüyle önemlidir. Bu iki ideoloji arasındaki tutarlılık da araştırmanın ortaya koyduğu bir sonuç olmaktadır.

Çalışmanın önceki bölümlerinde değinildiği gibi yazar belli bir amacı gerçekleştirmek üzere eserini kaleme alır. Bu amacın gerçekleşip gerçekleşmediği ise artık okurun tayin edebileceği bir olgudur. Yazarın öykülerinde toplumsal dayanışmayı ele almasının sebepleri araştırıldığında yazarın dünya görüşü ve bununla paralellik gösteren toplumun olası bilincine ulaşılır.

*Cennet Kimin?* öyküsünde Simon'u dövmek isteyen topal Mehmet Ali'ye karşı Simon'un Müslüman arkadaşları onu korurlar. Bu olay eserde gelişigüzel yer alan bir olay olmayıp eserde birey aşkın özneyi görünür hâle getirmektedir. Çeşitli anlatım teknikleri ile belirli bir estetik düzeyi yakalamaya çalışarak anlatılan olayda toplumun olası bilinci bulunmaktadır. Simon, oğlu Kirkor'a toplumda kanunların düzenlemediği ahde vefadan, komşuluktan, mertliklerden bahsederek nasihatte bulunur. "Zara'da böyle göbeğinden işiyen yiğitler noksan olmaz. Cahili görgüsüzü belki daha sayıca çok var ise de, onların dibi tabanı olmaz. Yani şuna iyi anlayacaksın, bizde pek uzunca boylu hak, kanun, hukuk düzenlemez hayatımızı. Yüzlerce yıllık birikmiş ahbaplıklar, komşuluklar, mertlikler ve ahde vefalar tayin eder devamımızı" (81) Dünya görüşünü vermek için nasihatini seçilmiş olması eserin sesini geleceğe ulaştırma amacının göstergesidir. Toplumsal dayanışmanın ve kardeşliğin sesini gelecek nesillere aktarma isteği, yazarın gerçekleştirmek istediği

amaçlardan biridir. *Kapıyı Kimler Çalıyor*'da toplumsal dayanışmayı ve barışı yansıtmaları bakımından şu ifadeler dikkate değerdir:

Üçümüz sabahlan çarşının başına gidip bekliyoruz. Odunu kırılacak, damı loğlanacak, o gün bağı çapalanacak adamlar, bizi teker tutup, götürüp çalıştırıyor, hem karnımızı doyuruyor, hem de hakkımızı yani yevmiyemizi veriyorlar. Muhtedi olduğumuz anında yayılıyor kasabaya velakin, bize karşı ne bir haksızlık ne de bir tatsızlık. (106)

Eserlerde yer alan toplumsal sorunların başında tehciire tabi tutulan Ermenilerin mallarının ve eşyalarının yağmalanması veya başkalarının o evlere sahip çıkmasıdır. Öykülerde birçoğunun bu yolla haksız kazanç elde ettiği ve sonradan zenginleştiği ifade edilmektedir. *Kapıyı Kimler Çalıyor*'da yazar Ermenilerin geride bıraktığı evlere ve mallara sahip çıkılmasının sürgüne gönderilenler üzerinde yarattığı psikolojiyi Hamitdaş ile kurduğu empati yoluyla okura aktarmıştır. Öyküde Hamitdaş isimli bir jandarma Rus savaşından bahsederek evlerini, topraklarını bırakmalarına sebep olan Ruslara bela okumaktadır. Sürgün gelen Hamitdaş, sürgün gönderilenlerin evlerine yerleştirilmiştir. Simon ise "nasıl söyleyebilirim ki" diye başlattığı iç konuşmasıyla sürgüne gönderilen Ermenilerin duygularını paylaşır. Hamitdaş'ın Simon'a anlattıkları, Simon'un da iç konuşma tekniği ile okurla paylaşılan sözleri şu şekildedir:

İşte bizi bu gâvur Ermeni köyüne yerleştirdiler. Bu gâvurun eyi bir arazisi, güzel bir ekeneği var. Namlı Hanzar yazısı. Gözü kör olsun o Moskofun, köyümüz kırakta idi, böyle verimli bir toprak değildi ama ecdat yurdumuzdu. Osmanlı da, buradaki Ermeni gâvurunu sürüp çıkarıp Kırgına yollamış. Geldik her yani boş bulduk. Her evin unu bulguru, samanlıkta samanı bile, durup duruyor. Etraf köyler malı

davarı yağmalamış daha una bulgura, peynir çökeleğe fırsat bulamadan gelip biz kavuştuk. Ufak ufak düzene giriyoruz. Allah belasını verir inşallah Kör Moskofun deyip deyip yumruğunu göğsüne indiriyor. Yerden göğe haklı Hamitdaş'ın söyledikleri. İnsanın kendi yurdu kendi vatanı... Söz arasında benim adımı sorup İbrahim olduğunu öğrendiği zaman kendininkinin de Hamitdaş olduğunu söylüyor. Nasıl söyleyebilirdim ki Hamitdaş, ya bu güzel köyleri, güzel tarlaları, sağlam komları bırakıp sürülenlere ne demeli, onların duasını, bedduasını nereye koymalı, nasıl yazmalı, onlar da milletçe bağırdılar 'Gözün kör olsun Osmanlı parça parça olasin da, hiçbir parçan bir imlâya gelmeye. Sen bize ettin Allah da sana ede.' Dediklerini nasıl sorabilirdim? Hayat devam ediyor. (30)

#### **3.4. Simgesel Çözümleme**

Metinde, soyut birtakım kavramların simgeler yoluyla somutlaştırılması öncelikle okuru metne dâhil ederek okurda estetik hazzın oluşumunu sağlayan bir durumdur. Simgeler, okurun hayal dünyasını aktifleştirerek metinle özdeşlik kurmasını sağlayan unsurlardır. Eserde simgeler yazarın sosyal, ekonomik, toplumsal şartlarının etkisini taşır. Aynı şekilde bu simgeler yoluyla ifade edilen anlamların okur zihninde genişlemesi veya daralması da okurun toplumsal, ekonomik ve sosyal durumuyla ilişkilidir. İşte bu ilişki simgesel çözümlemenin oluşumsal yapısalcı yöneme göre işlevini de belirlemektedir. Yazarın, simgeler yoluyla ifade ettiklerinin okurdaki karşılığı sanat eserinin ve yazarın toplumla ilişkisinin tutarlılığının göstergesi hâline gelmektedir.

Kirkor Ceyhan'ın eserlerini çevreleyen toplumsal yapı, savaşın etkisinde olan yoksul insanların oluşturduğu yapıdır. Osmanlı'nın dört bir yanını kuşatan

ekonomik kriz ve savaşlar, alınan yanlış kararlar, devletin çöküşüne sebep olmuş halkı açlığa sürüklemiştir. İnsanların içinde bulunduğu çaresizliği ve sefaleti öykülerde sıkça karşılaşılan “bit” simgesi karşılamaktadır. Bit, okurda yoksulluğu ve çaresizliği çağrıştırmaktadır. “Ama ahali iki adım yürüyor, bir kaşınma başlıyor. Millet göğsünü bağrını yırtacak sanki. Bütün memleketi bit sarmış. Biz daha yeni, yani üç gün önce girdik bu bit muhabbetine. Hanlar, kahveler, karakollar, ahırlar, samanlıklar, yollar, köy odaları bit Allah’ım bit. Hiç bir şey olmazsa, zaten Osmanlıyı bu bit yiyip bitirecek” (Ceyhan, *Kapıyı Kimler Çalıyor* 35).

*Kapıyı Kimler Çalıyor*’da öykü zamanı 1917’dir. Sıtma salgınının baş gösterdiği bu yıllarda hastalık bit yoluyla bulaşıcı hâle gelmiştir. “Dünya sağlık teşkilatından heyetler gelir, teşkilatın sağladığı imkânlarla, sıtma ile mücadele ekiplerini vatan sathında harekete geçirip, bol miktarda ilaç yardımında bulunurdu. Gerçekten halk sefil perişan sinekler gibi sıhhiye dairesinin kapılarına yapışır, itişe kakışa üç günlük beş günlük Atebrin istihkakı için kavgalar ederlerdi” (*Teneke Bağlayanlar*, 90). Göçler, savaş, sağlıksız koşullar sıtmanın hızla yayılmasına sebep olmuştur. Bit; yollar, hanlar, karakollar, bütün sosyal alanları sarmıştır.

Bit bizi yiyip bitirecek ama şimdi onun ne sırası ne de yeri. Sırtımı açamıyorum, bağrımı rahat rahat yesinler hele. Belimdeki meşin kayışa gözüm kaydı. Amanın da aman! Çitime beyaz bit sarmış. Yalnız yüzü değil delikleri de bit yuvası olmuş, üçü girip beşi çıkıyor. Yavaşça dışarı çıktım. Kemerim, belimden sıyırıp katiller koğuşunun önünde, üstünde isli pilav kazanı kaynayan ocağa yanaştım. Şöyle kemerim iki ucundan tutup, kazanın kenarında olabildiğince ocağa yanaştım. Şöyle kemerim iki ucundan tutup, kazanın kenarında

olabildiğince ateşe tutuyorum, çıtır çıtır bir ses. Çeviriyorum öte yanını, çıtır çıtır ses. (Ceyhan, *Kapıyı Kimler Çalıyor* 41)

*Kapıyı Kimler Çalıyor*'da kişiler, sürgün edildikleri için evlerinden ayrılmak zorunda kalmışlardır. Ev, kişiler için barınak olmaktan öte anlamlar taşıyan kişinin kendini güvende hissettiği bir mekândır. Öyküde, evlerinden ayrılmak zorunda kalan kişilerin aidiyet duyguları zedelenir. Çünkü artık ne başlarını sokabilecekleri bir evleri vardır ne de herhangi bir eşyaları. Ancak Hosvep'in yardım amacıyla getirdiği yorgan yol boyunca kimi zaman onları soğuktan korur kimi zaman çoluk çocuk bütün aile altına girerek kendilerini tehlikeden korurlar, âdeta evin çatısı gibidir ve sonunda da annelerinin ölüm döşeği olur. Tek mal varlıkları olan yorganı bütün aile gözü gibi korur ve onu kaybetmek istemezler.

Yorgan, aidiyetleri ve güven duyguları zedelenmiş öykü kişilerinin mekân algısıyla birleştiği için evi simgelemektedir. Anlatıcı, yorganı getiren Hosvep'e dua eder ve çoluk çocuk bütün ailenin yorganın altına sığındıklarını söyler. İklim koşullarına ve tehlikelere karşı muhafaza eden bir evmiş gibi herkes yorganın altına sığılmaya çalışır. "Yorgan epeyce büyük. Anan baban nur içinde yatsın. Hovsep ne var, seni anan bir doğuracağına, bir kaç tane dünyaya getireymiş ne olurdu. Handa altımızda kalmış hasırlar serili ama üstümüz hepten açıldı. Şimdi yorganın altına anam, karım, yatalak bacım rahat sığıyorlar öteki dört çocuk uçlarına ufak ufak giriyor, her biri bir tarafa çekip çekiştirip duruyor" (40).

Manuşak Ana, yorganı canı gibi korur. Her şeyini kaybetmiş, topraklarını terk etmek zorunda kalmış yaşlı kadın için aidiyet duygusu diğer öykü kişilerinden daha baskındır. Zaten Manuşak Ana gözü gibi koruduğu yorganın üzerinde can verecektir. Yolculuk esnasında konakladıkları handa çıkan bir kavgada erkeklerin darbelerden aileyi korumak için yorganı kullanmak istemesini anlamayan Manuşak



Ana yorgan çalınıyor sanarak feryat eder. Çünkü yorgan onların “hayattaki en büyük güvenceleri”dir. Yaşlı kadının güç bela ikna edilmesi üzerine erkeklerin yorganı çatı gibi gererek sopa darbelerinden korunduğu olay şu şekilde aktarılmıştır:

Yorgana yapıştık ol görüp koparamıyoruz anamın elinden. İşin içinden haberi yok. Çır çır çığırıyor "Ümmeti Muhammet yorgan elden gidiyor." durup durduğu yok, bar bar bağıyor. Ben bir taraftan, Anania bir taraftan, uyarıp da ikna edemiyoruz. Cümlece öyle bir şartlanmışız ki yorgan hayattaki en büyük güvencemiz olmuş. İcap ederse yorgan uğruna bir kaç şehit vereceğiz, yine de yorganı asla ve de kat'a. Anania kardaş nasıl yalvarıyor. ‘Manuşak ana’, dönüp bu defa ‘Şağheban ana çok zor kertedeyiz, kan gövdeyi götürüyor. Eli tutan silah başına geçti, yorganı bırak, siz çocukları altınıza alın, biz bu karanlıkta, sizi muhafazaya uğraşacağız, yorganı bırak.’ Ancak anladı anam. Üçümüz, anamla karımın üzerine, sırt üstü uzandık, yorganı başımıza çekip ayaklarımızı diktik. Eğer yorgan olmasa vallahi değil üçümüzü, çoluk çocuk, karı kız, hepimizi mevta yapacaklar. (79)

Yine öykü boyunca yorgan çalınmasın diye bütün kişiler çaba gösterir.

“Dalmış gitmişiz. Uyandığında da çok şükür yorgan yürümemiş. Al sana birbüyük keyif, mutluluk daha” (42) Yorgandan başka hiçbir şeylerinin olmadığı sıkça vurgulanır. “Bizim öyle koparılacak bir şeyimiz yok ya, yine de bir yorganımız var, onu unutmuyoruz. Sözleştik, üçümüz üç gecede uzanarak çocukları muhafaza edeceğiz” (76). Yorganı çaldırmak en büyük korkuları hâline gelmiştir. “Soyulacak bir şeyimiz yok, Allah bizi çoktan soymuş kurtarmış ya, şimdi en büyük derdim

yorganda ya elimizden alırsa....şimdi bu gecede benim derdim bitlerin çoktan istila edip yerleştiği bitli yorgan” (41).

Ağır yol şartlarına dayanamayan yaşlı kadın Manuşak Ana, daha fazla dayanamayarak ölür. Manuşak Ana, yollarda ölmüştür, ne evi vardır, ne komşuları ne de toprakları. O, yolculuk boyunca bırakmadığı, gözü gibi koruduğu yorganın üzerinde ölmüştür. “Yorganın yarısı altında, yarısı üstünde sabaha karşı öldü anam. Yetmiş yedi yıllık yaslandığımız çınar devrildi” (*Kapıyı Kimler Çalıyor* 96).

Kirkor Ceyhan’ın öykülerinde halkın geneli yoksuldur. Halkın kıyafetleri, ayakkabıları ve yiyecekleri ekonomik durumlarının göstergesi olmaktadır. Örneğin ayakkabı zenginliği ve sınıf farkını simgelemektedir. Öykülerde ayakkabı, zenginlerin sahip olabileceği bir nesnedir. Buna karşı yoksullar ise çıplak ayak veya yırtık yemenilerle dolaşırlar. Kirkor sınıf farkını ayakkabı üzerinden örnekleyen şu ifadeleri kullanır. “Zenginin her zaman üstü başı var ve de düzgün. Onlar bizim gibi mutluluğu nasıl bilecek, nasıl bizim gibi yeni alınan parlak lastiklerinin üstüne, ikide bir aklına düştükçe bakıp bakıp mutluluk duyacaklar değil mi Mayrik Can deyip anamın omuzuna sığıyor. ‘Yaşasın fakirlik, mutluluğu nasıl doya doya yaşıyor bize' diye haykırıyordum” (*Cennet Kimin?* 64).

Çıplak ayak ve ayakkabı toplumda fakirleri ve zenginleri simgelemektedir. *Cennet Kimin?*’de Kirkor ayakkabısı olmadığı için okula çıplak ayak gelir.

Ayakkabılı olanlar ayağına bastımı çok acı çeker. Öyküde şu şekilde verilmektedir:

Çıplak ayak, çıplak ayağa basarsa pek fark etmiyor amma, aramızda ayakkabılı olanlar, da var. Ya onların ayakkabısına denk düşerse ayağın, nasıl ciyak ciyak bağırp, anasını avradını birbirine geçirmezsin. Yağmurdan çamurdan mosmor olmuş ayağına basıldı mıydı? Vay anam diye önce havaya sıçrar, ondan sonra da artık Allah

ne verdiyse sıralarsın. Çünkü bu itişme kakışmaya benzemez. Tırnağın patlar kam görürsün, can acın bu kez bir kaç misli birden artar.

(*Cennet Kimin?* 23).

Öykülerde yer alan bir diğler simge ise Horik Hatun'un el emeği göz nuru dokuduğu kilimlerdir. Kilimlerin her ilmeğine ağıtlar, türküler, anılar, gözyaşları eşlik etmiştir. Horik Hatun'un kilimlerindeki renkler gibi hayatta da mutluluklar, üzüntüler, umutlar vardır. Kirkor'un annesinin dokuduğu kilimler hayatı, emeği, yaşanmışlıkları simgelemektedir.

Anam belki yüzlerce kilim dokumuştur. Kasaba sathına dokuyup da yaydığı bu güzel kilimlerin eşi ve menendi emin olmalı ki dünya üzerinde bulunamaz. Zara kilimi, Zara halısı deyince bir zaman durup düşüneceksin. Memleketimizde: neyin değeri bilinmiş hakkı teslim edilmişti ki kilimin ki bilinsin. Hele hele anam Horik hatunun dokuduğu kilimlerin değeri nedendir? dersiniz, her nakışında hasret, hicret, ayrılık namesi sinmiş, her teli anamın göz yaşlarıyla meydana gelmiştir de ondan. (*Cennet Kimin?* 18).

Öykülerde insanların yaşadığı en büyük toplumsal sorun açlık olarak gösterilebilir. Savaşın yansımaları, kuraklık, ekonominin çökmüş olması, pahalılık insanları açlıkla yüz yüze getirmiştir. Bu bakımdan eserlerde hayatta kalmak bir nevi tok olmakla ilişkilendirilmiştir.

Nitekim öykülerde hayatta kalmak için atın pisliğinden arpa arayan insanlar, koyunlar gibi ot yemeye çalışanlar, dilenenler görülmektedir. Bu bakımdan da ekmek yaşamı simgelemektedir. Çünkü ekmeğin toplumun belleğinde karşılığı karnın doyması, hayatın devam etmesidir. Ceyhan'ın öykülerinde 'boz ekmek'in yaşamı, hayatta kalmayı simgelediğini söylemek mümkündür.

*İt Yatağında Ekmek Ufağı*'nda ekmeğin önemi şu ifadelerle aktarılmaktadır:

“Merhametsiz soğukta, et sebze, meyve çoğunun gerek duyduğu şeyler değil, ille unla odun. Sekiz ay yalınayak, karda çamurda gezilir, en sonunda etin derin yırtılır amma boz ekmeğe öyle mi? ‘Kurban olduğum boz ekmeği soframızdan noksan etmeyip bizi açlıktan terbiye etmesin’ diye de fakir fukara gündüz gözüyle çarşı camiinde namaza durur, geceleri de fırsatını bulurlarsa karanlıkta kıyı kulak kışlık nafakanın peşine düşerlerdi” (14).

## SONUÇ

Bu tez çalışmasında Kirkor Ceyhan (1926-1999)'ın *İt Yatağında Ekmek Ufağı*, *Teneke Bağlayanlar*, *Cennet Kimin?*( *Seferberlik Türküleriyle Büyüdüm*), *Atını Nalladı Felek Düştü Peşimize*, *Kapıyı Kimler Çalıyor* eserleri Lucien Goldmann'ın oluşumsal yapısalcı kuramı ışığında incelenmiştir. Yazarın eserleri ana hatlarıyla 1917-1946 yılları arasındaki dönemin Anadolu'sunda toplumsal yaşayışın nasıl olduğunu, tarihi, sosyal ve ekonomik olayların toplum üzerindeki etkisini ortaya koymaya çalışmaktadır.

Kirkor Ceyhan'ın eserlerinde toplumu ilgilendirilen konuların estetik bir metin hâlinde sunulması, onun eserlerinin edebiyat sosyolojisinin yöntemleriyle incelenmesini gerekli kılmıştır. Bu tespitten hareketle eserlerin incelenmesinde Lucien Goldmann'ın oluşumsal yapısalcı yöntemi seçilmiştir. Yöntemin çalışma boyunca metni çözümlenmede yeterli olduğu gözlemlenmiştir. Bunun sebebi, oluşumsal yapısalcı yöntem aracılığıyla metnin hem yapısal unsurlarının hem de metnin dışındaki faktörlerin araştırılabilir olmasıdır.

Edebiyatın toplumun ifadesi olduğu görüşünden hareket eden sosyolojik eleştiri, eserin bünyesinde yer alan toplumsal grupların eğilimlerini, toplumun ortak duyarlılıklarını, yazarın bilinci düzleminde aktarılan toplumun dünya görüşünü ortaya çıkarmayı hedefler. Bu bağlamda oluşumsal yapısalcı kuram, araştırmacıya anlama ve açıklama olmak üzere iki aşamadan oluşan bir yöntem önerir.

Yönteme göre kavranması gereken öncelikle metnin iç tutarlılığı yani metnin kendisidir. Anlama aşamasında metnin yapısal unsurları çözümlenip metnin anlamı ortaya konulduktan sonra açıklama aşamasıyla metnin dış bağlamlarıyla ele alınarak tarihsel açıdan konumlandırılmaktadır.

Çalışmada uygulanan yöntem gereği ikinci bölümde Kirkor Ceyhan'ın eserlerinin yapısal unsurları çözümlenmiştir. Yazarın öykülerinde kullandığı anlatıcı ve bakış açısının incelenmesi sonucunda geleneksel anlatının etkisi gözlemlenmiştir. Olayı okura aktaran kişinin genellikle öykü kişisi olarak seçilmesi okurun metinle özdeşlik kurmasını sağlamaktadır. Oluşumsal yapısalcı yöntemin anlama aşamasında metnin iç tutarlılığının ortaya konulması hedeflenmektedir. Ceyhan'ın kişileri Anadolu'nun Zara ilçesinde yaşayan genellikle eğitim seviyeleri düşük, yoksul kimselerdir. Savaş sonrası ekonomik buhran içinde olan toplum yapısıyla kişilerin kıyafetleri, konuşmaları, görüşleri tutarlılık göstermektedir.

Eserlerde anlatılan ana olaya eklenen birçok öykü bulunmaktadır. Anlatıcı, sözü öykü kişilerine bırakır ve onlar kendi başından geçen veya başkalarından duydukları bir olayı anlatırlar. Bu anlatılan kısa öyküler, metnin ana olay örgüsüyle paralellik göstermektedir. Yazar, bu yolla okura vermek istediği mesajın inandırıcılığını artırır.

Eserlerde yer alan cinsiyet gruplarının incelenmesiyle birlikte öykülerin geçtiği toplumda erkek egemen algının hâkim olduğuna ulaşılmıştır. *Teneke Bağlayanlar*'da vaka kurgusunu meydana getiren olay, öğretmen Mukaddes ile Kaymakam Mükrimin aynı evde olmasının kasabalı tarafından namus meselesi hâline getirilmesidir. Bu vaka üzerinden öyküde, kadın haklarına vurgu yapılmakta, Atatürk'ün kadınlara tanıdığı hakların halka ulaşmaması eleştirilmektedir.

Öykülerin genelinde toplum olarak geri kalmışlığımızın nedenleri araştırılır ve cehalet, geri kalmışlığın en önemli sebebi olarak öykülerde sıkça vurgulanır. Yazarın öykülerinde eğitimin önemini ön plana çıkarması onun dünya görüşünün esere yansımaları olarak görülmüştür. Buradan hareketle yazar-eser ilişkisinin dinamikleri açıklanmıştır.

Eserlerde eğitilmiş kişilerin kendileri için ve dolayısıyla toplum için faydalı işler yaptıkları görülmektedir. Buna karşın cahil insanların bir inanca körü körüne

bağlanarak kendilerine ve özellikle de çevresindeki insanlara zarar verdikleri görülür. İnsanların cahilliği de sebep sonuç ilişkisine dayandırılmıştır. İnsanların kapalı, teknolojiden ve bilimden uzak, ekonomik şartları kötü bir toplumda yaşaması cahilliklerinin sebebi olarak gösterilmektedir.

Yazarın, öykülerinde insanların davranışları ve toplumsal olaylar sebep-sonuç ilişkisi içerisinde yansıtılmıştır. Gerçek hayatta mevcut olayların işleyiş biçiminin onun kurmaca dünyasında çok fazla deforme edilmediği görülmektedir. Bu anlayışın temellerini Emile Zola'nın şu sözlerinde bulmak mümkündür: "Romancı natüralist romanda da yaratıcıdır. O, eserin planını, hikâyesini yaratır; hikâyesini daima günlük hayattan alır ve onunla besler. Sonra eserin kurgusunda bu çeşit yaratıcılık, çok küçük bir önem taşır. Olgular, karakterlerin tabiatlarının mantıkî sonuçlarıdır. Önemli olan, yaşayan karakterler yaratmak ve okuyuculara insanlık komedisini en tabii bir ifade içinde sunmaktır" (Stevick 330).

Eserlerde eğitimsizlik ve cehaletin birbirinden ayrı kavramlar olarak yansıtıldığı görülmüştür. Eğitimsiz olduğu hâlde erdemli davranışlar sergileyen kişilerin varlığı söz konusudur. Ama yine bu kişiler olayları düşünen ve sorgulayabilen kişilerdir. Sonuç olarak Ceyhan'ın eserlerinde idealize ettiği insan düşünen ve sorgulayan insan tipidir. Öykülerde kötü ekseninde değerlendirilen kişilerin genellikle dini istismar ederek çıkar sağlamaya çalışan, dünyadan habersiz başka ifadeyle ufku dar cahil kişiler ve ticaretle uğraşan, insani değerleri yok sayan kişilerdir.

Öykülerde, kişilerin kendi yöresel ağızlarına göre konuştukları görülmektedir. Bu yönden kullanılan dilin gerçekçi olduğu söylenebilir. Anlatıcının da öykü kişilerine yakın dili kullanması, anlatıcının olay kişilerinden biri olmasıyla açıklanmıştır. Bu yöntemle anlatıcının inandırıcılığının artırıldığı görülmüştür.

Ceyhan'ın kişileri hemen her yerde karşılaşılabilecek tiplerdir. Bu kişilerin gerçek dünyayla bağları son derece kuvvetlidir. Öykülerde Kemal Tahir'in

natüralizmine yaklaşan bir tutumu görmek mümkündür. Böylece yazar, Anadolu insanını cinsel sapkınlıkları, cahillikleri, ihanetleri, kurnazlıklarıyla vermektedir. Kirkor Ceyhan'ı dönemin diğer toplumcu gerçekçi yazarlardan ayıran yönü de burada açığa çıkmaktadır. O, Anadolu insanını sadece ezen-ezilen ekseninde yansıtmamıştır.

Eserlerde, yoğun olarak atasözü, deyim ve veciz ifade kullanımına rastlanmaktadır. Yazarın oğlu ile yapılan görüşmelerde, yazarın günlük konuşma dilinde bu kadar yoğun atasözü ve deyim kullanmadığı, yazarken bu yoğunluğun arttığı öğrenilmiştir. Yazarın az sözcükle geniş anlamlar ifade etme isteğinin yansıması olarak atasözü, deyimler ve veciz ifadelerden yararlandığı görülmüştür.

Eserlerde kaba ve argo sözcüklerin, küfür ifadelerinin kullanılması da natüralist etkinin sonucu olarak görülmektedir. Yazar, gerçeği değiştirmeden, gerçek yaşamda cereyan eden bir olaydan kesit veriyor gibi olayları aktarır. Ceyhan, dönemin gerçeklerini yalın ve cesur bir üslupla aktararak okuru o döneme götürmek ister. *İt Yatağında Ekmek Ufağı*'nda yer alan kısa öykülerin her birinde kişilerin hayat hikâyelerinden yola çıkarak belirli bir dünya görüşünü ortaya koyar. Yazar, bunu yaparken gerçekçi tutumu benimser çünkü okuru anlattığı öykülerle baş başa bırakıp, tarafsız olmak ister. Eserlerinin konusunu günlük hayattan alır ve öykülerini yaşamışlıklarla besler. Onun kaynağı toplumun kendisidir.

Yazarın eserleri aracılığıyla toplumu bütün yönleriyle aktarma amacı bulunmaktadır. Bu amaç doğrultusunda öykülerde günümüzde kaybolmaya yüz tutan birçok zanaat hakkında geniş bilgiler verilmektedir. Kişilerin meslekleri ve zanaatları hakkında bilgi verilerek hem bu zanaatları tanıtmak hem de geçim kaynakları üzerinde özellikle durularak dönemin ekonomik hayatı ve yaşam tarzı hakkında bilgi verilmek istenir.

Öykülerin geçtiği zamanda zanaatkârların çoğunun Ermeni olduğu görülmektedir. Öyle ki demircilik, bakırcılık, kunduracılık gibi zanaatlar Ermenilerle



özdeşleştirilmiştir. Müslümanlardan cahil olanları çocuklarını bu meslekleri öğrenmeye göndermekten çekinmektedir. *Cennet Kimin?*'de iş sahibi olmak için bakırcılığı öğrenmeye heveslenen Osman ailesinin tepkisiyle karşılaşır. “Bize hiç yakışır mıymış? Ermeni'nin zenaatını öğrenip de gâvur mu dedirtecekmişim” (*Cennet Kimin?* 102) diyen Osman bu duruma hayıflanır.

Anadolu, birçok etnik gruptan ve inaniştan insanın birlikte yaşadığı bir coğrafyadır. Bu durumun eserlerin dilini etkilediği görülmüştür. Eserlerde, birçok Ermenice, Arapça, Kürtçe sözcüklerin kullanıldığı görülmüştür. Yazarın, Anadolu'nun çok kültürlü yapısını yansıtması bakımından dil kullanımını dikkate değerdir. Öykü de farklı etnik grup ve inaniştan insanların birbirini etkilemesi sonucu oluşturduğu Anadolu kültürü, dillerin etkileşimini de beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda öykülerde kullanılan Ermenice, Kürtçe, Arapça, Farsça sözcüklerin Türkçede de kullanıldığı tespit edilmiştir.

Kirkor Ceyhan'ın eserlerinde anlatım tekniği olarak özetlemenin diğer tekniklerden daha fazla tercih edildiği söylenebilir. Bunun sebebi yazarın olay akışını keserek araya girmesi ve okuru kişiler, toplum, dönem hakkında bilgilendirme isteğidir. Yazarın canlı betimlemeler kullanarak öyküleri sıkıcı olmaktan kurtardığı söylenebilir. Betimlemelerde, yazarın hayal dünyasının genişliğini, dilin imkânlarından faydalanma biçimi gözlemlenmiştir.

Eserlerde mekânla öykü kişileri arasında sağlanan etkileşim, okurun metni kavramasına yardımcı olmaktadır. Ceyhan'ın öykülerinin geçtiği yer olan Zara ile orada yaşayan insanlar arasında güçlü bir ilişkinin olduğu görülmüştür. Zara'nın iklim şartları, ekonomik yapısı, sosyal yapısı ve tarihi, öykü kişilerinin oluşumunda belirleyicidir. Ayrıca yazar mekânları sadece olayların sahnesi olarak kullanmamış, anlatının yapısal ve oluşumsal kısmının meydana gelmesinde işlevsellik kazanmıştır. Yazarın, Zara'nın tanıtımı üzerinde çok durması Zara'yı mekân olmaktan öteye öykülerin gizli bir kahramanı hâline getirmiştir.

Yazarın, mekân ve zaman unsurlarını öykünün başında verdiği görülmektedir. Bu noktada zamanı ve mekânı anlamada zorluk çekmeyen okur, edilgen konumdadır. Öykünün zamanının ve olayların nerede geçeceğinin öykünün başında verilmesi hem gerçekçi bir atmosfer yakalama çabası hem de geleneksel anlatının bir etkisi olarak değerlendirilmiştir.

Ceyhan'ın eserlerinde gerçek yer isimlerini kullandığı bilinmektedir. Yazar, öykülerinde mekân unsurunu gözleme dayalı tasvirler yaparak aktarır. Gerçek dünyada gözlemediği mekânları anlattığı için mekân tasvirlerindeki detaylarda gerçekçidir. Yaşanmış olayların anlatıldığı öykülerdeki mekânlar, yaşayan/canlı mekânlar olarak aktarılır.

Ceyhan'ın öykülerinde zamanda sapmalar olduğu için zamanın kronolojik olarak ilerlediğini söylemek mümkün değildir. İç içe geçmiş zaman dairelerinin olduğu eserlerde olay, belirli bir zamanda devam ederken olay zamanından çıkılarak geriye ve ileriye sapmalar gerçekleşir. Yazar, özellikle geriye dönüşlerle olay kişilerinin geçmişi ve dönem hakkında bilgi verir. Yazarın bu tekniği, metnin inandırıcılığını başka olayların tanıklığıyla güçlendirmek için kullanıldığı görülmüştür.

Yazarın tanıklık ettiği dönemin sosyal, siyasi ve ekonomik olayları onun zaman algısını şekillendiren unsurlardır. Bu sebeple eserlerde sosyal zamandan yoğun olarak yararlanıldığı görülmektedir. Eserlerde öykü zamanının belirlenmesinde, verilen sosyal zamandan faydalanılmıştır. Yazar, sosyal zamanı, Zara'nın tarihi hakkında bilgi vermek için kullandığı gibi geçmişte yaşanan olayların etkisini aktarmak için de sosyal zamandan yararlanmıştır. Burada yazarın tarih algısının da sebep-sonuç ilişkisine göre şekillendiğini söylemek yanlış olmaz.

Buraya kadar olan kısımda eserlerin bakış açısı ve anlatıcısı, kişiler dünyası, zaman, mekân ve üslup gibi yapısal unsurlarının çözümlenmesiyle ulaşılan sonuçlar verilmiştir. Oluşumsal yapısalcı yönetime göre yazar, toplumu anlatmada arabulucu

konumundadır. Eserlerin hem siyasal hem de dūşünsel boyutuyla toplumu aydınlatmaya çalışması ve yapıya içkin dünya görüşü ile toplumu yönlendirme çabası eserlerin toplumun güdümüyle yazıldığını göstermiştir.

Çalışmanın açıklama aşamasında eserlerin oluşumda etkili tarihsel, toplumsal, ekonomik yapıların neler olduğu incelenmiştir. Toplumsal yapının tarihsel, ekonomik ve sosyal koşullarıyla yazarı hangi ölçüde etkilediğini açıklayabilmek için yazarın hayatı ve yaşadığı dönem hakkında bilgi verilmiştir. Açıklama aşamasında eserlerde yer olan tarihî olaylar dışına çıkılmamıştır. Böylece araştırmanın nesnelliği ve tarafsızlığı temin edilmeye çalışılmıştır.

Sanatsal yaratıyı meydana getiren yapısal unsurlar, estetik bir biçim yaratarak yazarın amacını gerçekleştirmek için bir araya gelirler. Yazar, eserini yaratırken bir amaç doğrultusunda okurda etki yaratmak ister. Yazarın okurda etki yaratma amacı da onu ister istemez okurun, kendisinin ve metnin ait olduğu topluma yöneltir. İşte oluşumsal yapısalcılığın açıklama aşaması, yazarın toplumdan ne kadar etkilendiğini ve bu etkinin metindeki görümünü araştırır.

Kirkor Ceyhan'ın öykülerinin oluşumunda etkili tarihî olayların, öykü zamanlarından yola çıkarak Birinci Dünya Savaşı, İkinci Dünya Savaşı, Ermeni Tehciri, Cumhuriyet Dönemi ve Atatürk inkılapları olarak tespit edilmiştir. Ceyhan'ın eserlerinde toplumsal yapının görünümü, bu tarihsel olayların yol açtığı ekonomik krizler üzerinde yoğun olarak durulduğunu göstermektedir. Öykülerde yönetimin eleştirildiği kısımlarda ise ideolojik ifadelerin inandırıcılığını sağlamak için bu fikirleri genellikle idarecilerin veya memurların söyleminden aktarmıştır.

Savaşların toplum üzerinde yarattığı etkinin, metnin bütün unsurlarında ortaya çıktığı tespit edilmiştir. Yazarın, öykülerinde yer verdiği birçok tarihsel olayı da savaşın toplumda yarattığı etkiye dayandırdığı görülmüştür.

Osmanlı'nın insan gücünü ve ekonomik kaynaklarını savaşa harcaması toplumun özellikle savaşın ekonomik sonuçlarından derin olarak etkilenmesine sebep

olmuştur. Öykülerde seferberlik yıllarının Zara’da toplum hayatını nasıl etkilediği, savaşın yol açtığı yoksulluk, açlık, ölümler, hastalıklar ele alındığı gibi toplumsal yozlaşma olarak hırsızlık, yağmacılık gibi olaylar da yansıtılmıştır.

Yazar, 1915 Ermeni Tehciri’ni *Kapıyı Kimler Çalıyor* öyküsünün arka planı olarak kullanmış, diğer öykülerinde de bu olaya dönüşler yapmıştır. Ermeni sürgünü, zaten açlıkla ve savaşın yol açtığı toplumsal sorunlarla mücadele eden insanlar için çok ağır bir tarihî olay olarak gösterilmektedir. Yazarın tehciri “büyük bir siyasi hata” olarak algıladığı görülmektedir. Bu hataya sebep olan yöneticilerin eserlerde sert bir dille eleştirildiği görülmektedir. Ancak bu konunun aktarılmasında yazarın dünya görüşünün de yansımaları olarak kin ve nefret dilinin kullanılmadığı görülmüştür.

Savaş hâlinde olan devletin büyük sorunlarla baş etmesi de güçleşmiştir. Bu sebeple toplum düzeni bozulmuş, kötü niyetli kişilere fırsat doğmuştur. Yazar, toplumun yaşadığı büyük acıları buna tehcir de dâhil bu gerçeğe dayandırır. Bu anlayıştan hareketle tehcir de toplumsal diğer sorunlarla eşit derecede ele alınır.

Yazar dünya görüşü gereği eserlerinde toplumsal sorunların açıklanmasında ve değerlendirilmesinde etnik ve dinî aidiyetleri esas almamıştır. Onun için etnik ve dinî aidiyet bir şey ifade etmiyordu. Ortada savaş gibi bir gerçek ve bu gerçeğin ağır sonuçları vardı; bu durumdan bütün Anadolu insanı mağdur olmaktadır. Tehcir ise yanlış alınmış bir karar olarak algılanmış bu yanlış kararın insanların hayatlarını ne hâle getirdiği yansıtılmıştır.

Zara sevdalısı olan Ceyhan, eserlerinde Anadolu insanının yardımseverliğini, dostluğunu, vefasını etnik veya dinî ayrıma tabi tutmadan aktarmıştır. İyi veya kötü olmanın kaynağını insanların Ermeni veya Türk olmasında aramamıştır. O, toplumun içinde bulunduğu kötü koşulları, siyasi kararlardan ziyade insanların tembelliği ve cahilliğiyle açıklamaktadır. Bu bakımdan eserlere içkin olan mesajın eğitimin önemi olarak anlaşılması mümkündür. Yazarın Anadolu’yu bütün yönleriyle açıkça

yansıtmak isteme sebebi de bu yüzdendir. Cehaletin kötü bir şey olduğunu söyleyebilmek için tüm cahillikleri göstermesi gerekmiştir.

*Teneke Bağlayanlar* öyküsünde toplumun yapısında savaşın olumsuz etkileri devam etmektedir. Öykü zamanının 1933 olarak verildiği eserde, Atatürk bir kurtarıcı olarak görülmekte ve devrimleri övgüyle karşılanmaktadır. Ancak bu eserde dikkat çekilen nokta, halkın haklarını kullanmakta ve öğrenmekte gösterdiği acizdir. Yazar bu vesileyle de eğitimin önemine değinir.

Kirkor Ceyhan'ın dünya görüşünde Marksist felsefenin etkili olması, öykülerinde de görülmektedir. Ticarete bağlı ekonomik düzen içinde insan ilişkilerinin yozlaşmaya başladığı, insanların emeklerinin karşılığını alamayışı gibi konulara da değinilmiştir. Yazar, öyküleri aracılığıyla insanların para kazanmak uğruna veya var olan standartlarını korumak adına en yakınlarına dahi sırt çevirdiği ilişkileri aktarmıştır. Nesnelere dünyasının insanların egemenliğinden çıkarak gittikçe bağımsızlaştığını, kapitalist düzende insan ilişkilerinin hiçleştiğini ve insanın değersizleştiğini düşünen Goldmann'a göre anlatı topluma dair bu gerçekleri yansıtmaları bakımından önemlidir. (Goldmann, *Diyalektik Araştırmalar* 136)

O hâlde edebî eserle sosyo-ekonomik yaşamın yapılarının benzerlik gösterdiği gözlemlenmektedir. Eseri yaratan yazarın kişiliği, hem doğanın bedene olan çeşitli etkileriyle hem de toplumsal çevrenin çeşitli etkileriyle biçimlenmiştir. Yazarın bağlı bulunduğu toplumsal sınıf, ekonomik durumu, dünya görüşü, yaşadığı dönemin şartları esere yansıyan unsurlardır.

Kirkor Ceyhan, ömrünün son yıllarına doğru 1990'larda yazma faaliyetlerini hızlandırmıştır. Yazar, hayatı boyunca babasından ve yakın çevresinden dinlediği öyküleri not almadan zihninde biriktirmiş ve hayatının sonlarına doğru da yazıya aktarmaya karar vermiştir. Ancak vücudunu saran hastalık onu daha fazla yazmaktan alıkoymuştur. Hatta yazar şu an elimizdeki eserlerini dahi tekrar okuma ve kontrol etme fırsatı bulamamıştır. Kemal Tahir'den büyük ölçüde etkilenen Ceyhan, Kemal

Tahir'in *Büyük Mal* isimli eserinin yazım aşamasında da yazarla sürekli iletişim hâlinde olmuştur. Kemal Tahir'in yolundan giden yazar, ömrü vefa etmediği için birçok çalışması da yarım kalmıştır.

Bu çalışmanın ilk hedefi önsözde de belirtildiği gibi Kirkor Ceyhan'ı siyasi çekişmelerin uzağında bilimsel bir yaklaşımla incelemektir. Bu yolda oluşumsal yapısalcı yöntem ışığında yazarın eserleri incelenmiş ve bilimsel veri niteliğinde sonuçlar saptanmıştır.

## KAYNAKÇA

- Adorno W. Theodor. *Edebiyat Yazıları*. Çev. Sabir Yücesoy, Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- Aktaş, Şerif. *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1992.
- Akyüz, Kenan. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1980-1923*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2010.
- Alver, Köksal. *Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri*. Ankara: Hece Yayınları, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Edebiyat Sosyolojisi*. Ankara: Hece Yayınları, 2004
- Arslan, Nihayet. *Türk Romanının Oluşumu*. Ankara: Phoenix Yayınları, 2007.
- Artun, Erman. *Türk Halk Edebiyatına Giriş*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2004.
- Atalay, İrfan. “Jean-Paul Sartre’ın Özgürlük Yolları Adlı Yapıtına Oluşumsal Yapısalcı Bir Yaklaşım” Yayınlanmamış Doktora Tezi. Atatürk Üniversitesi, 1983.
- Aytaç, Gürsel. *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Papirüs Yayınları, 1999.
- Aytür, Ünal. *Henry James ve Roman Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- Bakhtin, Mikhail. *Karnaval dan Romana*. Der.Sibel Irzık. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Belge, Murat. *Marksist Estetik Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Birikim Yayınları, 1997.
- Boynukara, Hasan. *Roman’da Bakış Açılırları ve Anlatılış*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1997.
- Burger, M. Jerry. *Kişilik*. Çev. İlhan Deniz, Erguvan Sarıoğlu. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2006.

- Carlson, Filloux. *Eleştiri Kuramları*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Multilingual Yayınları, 2000.
- Ceyhan, Kirkor. *İt Yatağında Ekmek Ufağı*. İstanbul: Gül Matbaası, 1981
- \_\_\_\_\_.Teneke Bağlayanlar. İstanbul: MÜ-KA Matbaası, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Cennet Kimin?*. İstanbul: MÜ-KA Matbaası, 1995.
- \_\_\_\_\_.*Seferberlik Türküleriyle Büyüdüm*. İstanbul: Aras Yayıncılık, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Kapıyı Kimler Çalıyor*. İstanbul: Belge Yayınları, 1999.
- \_\_\_\_\_.*Atını Nalladı Felek Düştü Peşimize*. İstanbul: Aras Yayıncılık, 2000.
- Ceyhan, Arsen. Röportaj. 8 Ağustos 2014.
- Çetişli, İsmail. *Edebiyat Sanatı ve Bilimi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2008.
- Demir, Yavuz. *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002.
- Escarpit, Robert. *Edebiyat Sosyolojisi*. Çev. A.T. Yazıcı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.
- Eichenbaum, Boris. *Edebiyat Kuramı*. Çev. Sedat Umran. Ankara: Yaba Yayınları, 1994.
- Elçi, Handan İnci. *Roman ve Mekân Türk Romanında Ev*. İstanbul:Arma Yayınları, 2003.
- Eagleton, Terry. *Edebiyat Kuramı Giriş*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Marksizm Ve Edebiyat Eleştirisi*. Çev. Utku Özmakas. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- Emre, İsmet. *Edebiyat Bilimi*. Ankara: Anı Yayıncılık, 2012.
- Ergiydiren, Sevinç. *Eleştiride Fenomenolojik Yaklaşımlar*. Ankara: Hece Yayınları, 2007.



- Esen, Nüket. *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- Forster, M.Edgar. *Roman Sanatı*. Çev. Ünal Aytür. İstanbul: Adam Yayınları, 1982.
- Goldmann, Lucienn. *Diyalektik Araştırmalar*. Çev. Afşar Timuçin ve Mehmet Sert. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Roman Sosyolojisi*. Çev. Ayberk Erkay. Ankara: Birleşik Yayınevi, 2005.
- \_\_\_\_\_. *İnsan Bilimleri ve Felsefe*. Çev. Afşar Timuçin. İstanbul: Metis Yayınları, 1983.
- Gürsel, Nedim. *Başkaldıran Edebiyat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- Hegel, G.W.Friedrich. *Estetik-1*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Payel Yayınları, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Estetik-2*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Payel Yayınları, 1992
- Kıran, Zeynel ve Ayşe. *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayınları, 2000.
- Lukacs, Georg. *Avrupa Gerçekçiliği Balzac- Stendhal-Zola-Tolstoy-Gorki ve Diğerleri*. Çev. Mehmet H.Doğan. İstanbul: Payel Yayınları, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Tarihsel Roman*. Çev. İsmail Doğan. Ankara: Epos Yayınları, 2008.
- Moran, Berna. *Edebiyat Üzerine Makaleler/ Röportajlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- Moretti, Franco. *Mucizevi Göstergeler/ Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*. Çev. Zeynep Altok. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.
- Parla, Jale. *Donkişottan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- Sartre, Jean-Paul. *Varoluşçuluk*. Çev. Asım Bezirci. İstanbul: Say Yayınları, 2009.
- Stevick, Philip. *Roman Teorisi*. Çev. Sevim Kantarcıoğlu. Ankara: Akçağ Yayınları, 2004.

- Stanzel, Franz. *Roman Biçimleri*. Çev. Fatih Tepebaşılı. Konya: Çizgi Kitabevi, 1997.
- Swingewood, Alan. *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*. Çev. Osman Akınbay. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998.
- Sennet, Richard. *Zanaatkâr*. Çev. Melih Pakdemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009.
- Tekin, Mehmet. *Roman Sanatı-1*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2003.
- Tural, Sadık. *Zamanın Elinden Tutmak, Edebiyat Nazariyâtı, Edebî Tenkit Örnekler*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 1982.
- Wellek R., Warren A. *Yazın Kuramı*. Çev. Yurdanur Salman ve Suat Karantay. İstanbul: Adam Yayınları, 1982.
- Yetkin, Suut Kemal. *Estetik Doktrinler*. Ankara: Palme Yayıncılık, 2007.
- Yeşilyurt, Şamil. “Ahmet Mithat Efendi’nin Romanlarında Yapı ve Tema”. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Erciyes Üniversitesi, 2011.
- Yıldız, Ecevit. *Kurmaca Bir Dünyadan*. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1992.
- Yücel, Tahsin. *Anlatı Yerlemleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

## EKLER

### EK-1

#### RÖPORTAJ

**1- Arsen Bey, İstanbul'da doğdunuz; Galatasaray Lisesini bitirdikten sonra Fransa'ya yerleştiniz. *Küçük Asya'da Hint Avrupa Gezintileri Ermeni İdeolojisi Üzerine Denemeler* isimli bir çalışmanız bulunuyor. Ayrıca yayınlanmış çeşitli araştırmalarınız mevcut. Bize kendiniz hakkında biraz daha bilgi verebilir misiniz?**

Hakkımda dedikleriniz doğru. Esas ihtisasım biyoloji. Fakat çok uzun zamandan bu yana güzel sanatlar, edebiyat, roman, şiir, tüm sosyal bilimler, dilbilim, felsefe ile ilgilendim. Bunlara çok zaman ayırdım. Gençlik yıllarımda şiirler, 1985 yılından itibaren de denemeler yazmaya başladım. *Küçük Asya'da Hint Avrupa Gezintileri Ermeni İdeolojisi Üzerine Denemeler, Türkiye'de Batılılaşma, Türkiye'de Laiklik, Kimlikler ve Kelimeler* ve son olarak da Ermeni sevkıyatı ideolojisi üzerine bir denemeyi bitirmekteyim. İstanbul'da bir yayınevi arama safhasındayım. 2009 yılından bu yana bir internet gazetesinde sanat ve felsefe yazıları yayınlıyorum. Gerçi bu sıralar biraz kış uykusuna yatmış bir gazete ama yine de adresini vereyim. [www.ikincigrup.com](http://www.ikincigrup.com). Tüm makaleler Arsen Ceyhan imzasıyla. Umarım ilginizi çeker. Bütün bunlara paralel olarak epeydir resimle de uğraşıyorum. Marsilya'da mütevazı karma sergilere katılma fırsatım oldu. Eğer neler yaptığımı görmek isterseniz twitter hesabımın profiline girebilirsiniz. @arsen565

**2- Kirkor Ceyhan'ın eğitimi, ekonomik durumu, değişik ülkelere gitme sebebi ve hayatı hakkında bilinenlerin dışındaki bilgilerinizi aktarabilir misiniz?**

Kirkor Ceyhan muhtemelen çok zeki bir çocuktur. Çok sevdiği anası Horik Hatun'un bağınazlığı ve bencilliği yüzünden orta eğitimin ötesine gidememiştir. Lise eğitimi için İstanbul'la yazışmış. Fakat İstanbul'dan gelen olumlu cevap mektupları anasının eline geçmiş ve imha edilmişti. Cevap almaya layık olmadığını düşünerek kaderini kabullenmiş ve terzi çıraklığına başlamıştır. Yıllar sonra anasının bu bencilliğini öğrenmiş, bir zaman çok kederlenmiş, fakat ana sevgisi ağır basmış ve unutmıştır. Bu çok önemli olayı sadece 1990'lı yıllarda anlatmıştı. Ceyhan tam manasıyla bir otodidaktır. Tüm dünyasını kendi imkânlarıyla yaratmıştır. Hiçbir resmî kuruma bir tek borcu yoktur. Hayatı boyunca kendisini tamamıyla mesleğine adanmasına karşın, entelektüel besinini toplumun marjlarında aramıştır. Kemal Tahir ve yakın çevresi, entelektüel gelişiminin yegâne hayat okuludur. Tüm dünyası kitaplardan oluşmuştu. Ömrü boyunca, çeşitli yolculuk, göç ve darbelerden dolayı ona yakın kütüphane kurmuştur. Kalan tüm kitaplar bugün benim Marsilya kütüphanemde bulunmaktadır. Bu kitaplardan herhangi birini elime aldığımda, mutlaka sayfa kenarlarında bana hitaben yazdığı, kitabın içeriğiyle ilgili notlar bulmaya devam ediyorum. Son derece şaşırtıcı diyaloglara yol açan bir tecrübe. Böyle bir şeyi yaşamayan anlamayabilir. Ceyhan uzun yıllar boyunca babası Simon'u konuşturmuş ve hiçbir not almadan beynine kaydetmiş; yıllar sonra yani 1990'dan itibaren hummalı bir biçimde yazmaya başlamıştır. Ta ki ölene kadar...

**3- Ceyhan'ın eserlerini yazdığı yıllar ve eserlerin basım aşamaları hakkında bilgi verebilir misiniz?**

İlk kitapları için yayın evi bulunamamıştı. Neticede kendi imkânlarıyla samizdat yayınladı. Dost, arkadaş kitapevlerine kendi eliyle götürüp bırakmıştır bir

kuruş bile kazanmadan. Aras yayınlarından çıkan ilk iki kitabı hiçbir zorluk çıkmadan yayınlandı. Dönem Ermeni meselesinin tekrar gündeme geldiği bir dönemdi. Ermeni yazar olarak tanıtılmak hiç hoşuna gitmese de Aras yayınlarının teklifini kabul etti. Oradan iki kitabı çıktı. Bir kuruş dahi eline geçmedi. Ermeni kimliğinin afişe edilmediği bir yayınevi istiyordu. Hayatının sonuna gelmişti. Bu yayınevi Belge Yayıncılık oldu. *Kapıyı Kimler Çalıyor* için yayın süreci çok sorunlu ve uzun oldu. Ceyhan bu kitabın yayınlanmasının haberini aldı ama kitabı göremeden öldü. Bu kitap için Belge Yayınları sembolik de olsa bir yazar hakkı verdi. Ceyhan bunu da görmedi. İşte Ceyhan'ın edebiyat yayın hayatı bundan ibarettir.

**4- Ceyhan'ın eserlerinden yola çıkacak olursak Tehcir'i; savaş, kıtlık, cahillik gibi dönemin diğer sorunlarıyla eşit önemde ele aldığını, tehcir kadar bu olayların da yakıcılığı üzerinde durduğunu görmekteyiz. Kirkor Ceyhan'ın Tehcir hakkındaki görüşlerini sizden de öğrenebilir miyiz?**

Ceyhan, hikâyelerinde görüldüğü gibi bakmaktaydı tehcir olayına. Onun için var olan sevkiyat olayıdır. Olaya hiçbir zaman tutkusal ve duygusal bakmamıştır. Olaya bir Ermeni olarak bile bakmamıştır. Ceyhan daha evvel de değindiğim gibi doğum kimliğine hiçbir önem vermiyordu. Doğum onun için bir kaza idi. Esas olan insanın, doğanın hayvanlığından kurtulmak için kurduğu ilişki ağlarıdır. İnsanın kimliğini belirleyen bu ilişkilerdir ve yaşam boyunca bu kimlik devamlı değişir. Ceyhan gibi bir birey sadece Ermeni veya Türk kimliğine sokulamaz. Bunun hiçbir anlamı yoktur onun için. Tehcir olayına ölene kadar korkunç bir Ermeni hatası olarak bakmıştır. Bütün bu söylediklerime rağmen, benim de şaşırarak gözlemlediğim, burada söylemeden edemeyeceğim bir şey var. Yoksa dürüst olmaz size karşı. Hayatının son yılında Taner Akçam'ın konuyla ilgili çalışmasından epeyce

etkilendiğini gördüm. Fakat meseleyi çok konuşmamıza rağmen derinleştirmek imkânı bulamadık. Hastalık vücudunu ve zihnini her gün biraz daha zayıflatıyordu.

**5- Ceyhan'ın öykülerinde yer alan toplumsal sorunların etnik veya dinsel düzeyde ele alınmadığını gözlemlemek mümkün. Ceyhan için etnik aidiyet ve din ne ifade ediyordu?**

Ceyhan için doğum kimliği bir şey ifade etmiyordu. İnsan da doğadaki herhangi bir hayvan gibi bir ana rahminden çıkar, bu da insanın başına gelen ilk kazadır. Kimileri ömürleri boyu bu kazanın mahkûmu olarak yaşar kimileri de bu kazayı kabul etmez ve kendi doğum kimliğinin dışında bir şeyler arar; ilişkiler kurar; yeni kimlikler oluşturur. Dinî inançlar ağı da doğum kimliğinin başlıca unsurlarından biridir Ceyhan için. O, dünyayı ve insanı dinî hurafelerle değil, akıl ve bilgiyle izah etmekten yana olmuştur. Bundan hiçbir zaman taviz vermemiştir. Ceyhan aydınlanma felsefesine son derece bağlı biriydi. Spinoza hayatı boyunca okuduğu bir düşünürdü.

**6- Ceyhan'ı yazmaya iten duygu ve düşünceler nelerdi? Sait Faik “Yazmasam çıldıracaktım.” der. Ceyhan'ın yazma konusundaki motivasyonu neydi? Bunlara ek olarak yazarken bir çalışma planı var mıydı?**

Daha evvel de dediğim gibi Ceyhan, son on yılında hummalı bir şekilde yazdı; fakat profesyonel bir yazar değildi; olmadı, olamadı. Çok yazardı fakat belirli bir plan ve zamanlama içerisinde bulunmadı hiçbir zaman. Herhangi bir yazma saati diye bir şeyi yoktu. Hiçbir notu, müsvedde defteri yoktu. Her şey zihnindeydi. Zannederim yazma ritmi hafızasından su yüzüne çıkan unsurlara bağlıydı. Bunlar benim gözlemlerim. Bu konuları hiç konuşmadık. Ceyhan konuşmasını çok severdi fakat doğrudan kendi şahsını ilgilendiren konularda konuştuğunu nadiren

duymuştum. Nasıl yazdığı, saat kaçta kalktığı, kaçta yattığını kimse bilmezdi. Sadece kendisini ilgilendiren meseleleri sadece kendisi bilirdi.

**8- Ceyhan'ın öyküleri Zara'da geçmektedir. Zara, Ceyhan için neden bu kadar önemliydi? Zara'nın Anadolu gerçekliğini yansıtması haricinde Ceyhan'ın duygu dünyasında taşıdığı bir anlamı var mıydı? Örneğin, çocukluğa, eski günlere duyulan özlem gibi.**

Zara, Ceyhan için bir dünya şehriydi. Dünya merkeziydi. Bu da bazı yazarlara mahsus bir mekân algılaması. Bunda katıyen bir geçmişe geri dönme, nostalji, duygusallık aramamak gerek. Kesinlikle bu hislerden uzak biriydi Ceyhan. Zara, bazı önemli olayların cereyan ettiği bir merkez mekân, sahne idi. Bununla beraber Zara denince pek şaka yapmadığı da duyulurdu. Zara ciddi bir unsurdu Ceyhan için. Belki de hikâyelerinin gizli kahramanlarından biriydi de. Evet, zannederim buydu Zara. Tüm dünyaya Zara'nın var olduğunu söylemek istiyordu. Sait Faik'in Burgaz Adası, Ceyhan'ın da Zarası vardı; fakat nostaljiden arınmış bir Zara. Tüm güzellik, karanlık, sapıklıklarıyla. Ceyhan'ın kaleminde Zara bir taşra kasabası olmaktan çıkıyor, bir dünya şehri oluyor.

**9- Ceyhan'ın etkilendiği yazarların başında Kemal Tahir'in olduğunu bilmekteyiz. Kemal Tahir'in etkisi ve onunla olan dostluğu hakkında bilgilerinizi paylaşır mısınız? Buna ek olarak Kemal Tahir dışında etkilendiği yazarlar var mıydı?**

Ceyhan hümanist sosyalist denebilecek bir dünya görüşüne sahipti. Bu dünya görüşünün Kemal Tahir'le olan ilişkisinden kaynaklandığı söylenebilir. Türk edebiyatında bir de Aziz Nesin'den etkilendiği söylenebilir. Hastalık derecesinde Nazım'ın şiirlerini okurdu. Çok yüksek tuttuğu bir iki şair daha var: Dağlarca, Cansever, Yavuz...

Dünya edebiyatında her şeyden evvel Rus edebiyatını ve bunun içerisinde sırayla Dostoyevski, Tolstoy, Gogol, Turgenyev, Çehov'u çok okuduğunu söyleyebilirim.. Avrupa edebiyatı denince, o yıllarda akla ilk gelen Fransız edebiyatıydı: Balzac, Flaubert, Stendhal... İngiliz edebiyatından tek merakı Dickens olmuştur. Yaşamı boyunca devamlı Don Kişot'u tekrar tekrar okuduğunu da söylemeliyim. Ayrıca Ceyhan'ın Amerikan edebiyatına çok önem verdiği söylenebilir. Amerikan edebiyatında Faulkner, Steinbeck, Hemingway, Dos Passos önemliydi. Bunlara Norman Mailer'i de eklemeliyim. Fakat bilhassa Faulkner'den çok etkilendiğini zannediyorum.

XX. yy.da Avrupa edebiyatında önde gelen isim Camus'dur. Zannederim Camus'nun doğum yeri olan Cezayir'le kültür dünyası Fransa arasındaki dramı Ceyhan'ı etkilemişti. Böhl dışında Alman edebiyatı ilgilendirmemişti Ceyhan'ı. Burada tekrar tercüme engelini tekrarlamalıyım. Latin Amerikan edebiyatına merakı sadece Marquez'le başlar. Mesela Borges, Rulfo, Carpentier, Cortezar gibi Latin Amerikalı romancıları tanıma imkânı olmamıştı. Bunun başlıca sebebi tercümedir. Yine bu sebepten dolayı örneğin Yourcenar gibi çok önemli bir romancıyı da tanıyamamıştır. XX. yy. Rus edebiyatında tabii ki bilhassa Gorky ve daha sonra Pasternak önem taşımıştır. Zannederim Ceyhan'ın edebî şeceresi budur.

**10- Ceyhan'ın *Kapıyı Kimler Çalıyor* eserinin diğer eserlerine göre olgunluk dönemi eseri olduğunu söyleyebilir miyiz? Eserleri hakkında kendisinin böyle bir tanımlaması var mıydı?**

Bence hayır. Ceyhan yayınlanan altı eserinde tamamıyla bir çıraklık safhasındaydı. Kendisi de bunun bilincindeydi. Yayınlanmamış bazı el yazmalarına göz attığımda söylemin giderek daha bir akıcılık ve olgunluk kazandığını gözlemleyebiliyorum. Ama bunun tamamıyla olgunluk veya ustalık safhası olduğunu



söylemenin mümkün olabileceğini zannetmiyorum. Ceyhan'ın sorunu vaktin kalmamasıydı. Hastalığı ufkunu daraltmıştı; çok yazıyordu; fakat yazdıklarını tekrar okumaya zamanı olmadı.

**11- Ceyhan'ın öykülerinde cehaletin sert bir dille yerildiğini görmekteyiz.**

**Batı'yı da tanıyan Ceyhan'ın eğitim konusunda bizim toplumumuzda gördüğü en büyük eksiklik neydi? Bu bağlamda Türk edebiyatına da eleştirileri var mıydı?**

Eğitim , eğitim, eğitim... Gerçekten başka bir şey yok. Ceyhan aydınlanma felsefesinin mirasçısıydı. Fransız Devrimi'nin ilkelerine derinden inanan biriydi. Daha sonra Rus Devrimi'ne de inandı; ama bu, hayal kırıklığı ile son buldu. Geriye Voltaire, Rousseau, Diderot, Spinoza, Hume kaldı. Türk edebiyatı, Ceyhan için Tahir, Nesin, Orhan Kemal ve Nazım'dan oluşuyordu.

Ceyhan'ın Türk edebiyatına yönelttiği en önemli eleştiri yazarların kültürsüzlüğü ve ilgilendikleri konuları, gerçekten Batı anlamında derinlemesine işlemedikleri yönündeydi. Edebiyatçının tek taraflılığına ve sığılına tahammül edemezdi. Bir yazarı defterinden sildi mi, biterdi. Bir daha da lafı edilmezdi. Bazı konularda hiçbir taviz vermezdi. Bizde eğitim iş olsun diye yürütülen bir müessesedir derdi. Bizde eğitimin mütemadiyen milliyetçi ve ayrımcı bir eksende seyretmesine tahammül edemezdi. Kendisi de bundan çok çekmiştir. Ceyhan Türk toplumunun bir türlü stabilize olamamasından, bir türlü kendisi olamamasından, sakinleşip bir diyalog toplumuna geçememesinden rahatsızlık duyuyordu. Buna hakiki bir moderniteye ayak basmamak da diyebiliriz. O, bizdeki en önemli eksiğin, öz eleştiriye tamamen yabancı olmamız olduğuna inanıyordu.

**12- Ceyhan'ın Anadolu kimliğini eserlerinde gerçekçi ve samimi bir şekilde yansıttığını görmekteyiz. Eserlerinde kullandığı dil, Anadolu kültürünü yansıtmaması bakımından dikkate değer. O, didaktik bir üslup takınırken de halkın dilini kullanıyor. Kin beslemiyor, nefret dilini kullanmıyor. Eserlerinde kardeşliği, dostluğu, vefayı vurguluyor. Yaşanılan onca acıyı nezaketle, öfkeden uzak, soğukkanlı bir dille aktarıyor. Ceyhan'ın bu yönünü nasıl tanımlıyorsunuz? Onun gönül kırgınlıkları var mıydı?**

Ceyhan'ın hiçbir hesaplaşma sorunu veya herhangi bir kırgınlığı yoktu. Biraz abartarak şunu bile söyleyebilirim: Ceyhan'ın geçmişle hiçbir sorunu yoktu; hatta geçmiş, Ceyhan'ı ilgilendirmiyordu bile. Bizde tarih biliminin son derece tarafgir ve milliyetçi olduğuna inanırdı. Ceyhan'ı tek ilgilendiren, insanların geleceği ve bu gelecekte eşitlikçi bir toplumda yaşayabilmeleri idi. Tek inandığı hedef buydu diyebilirim. Ceyhan'ın felsefesi hümanist sosyalizm olarak tanımlanabilir. Hangi taraftan gelirse gelsin sektarizmden, dediğim dedikçilikten nefret ederdi. Diyalog ve öz eleştiriyi düstur edinmeyen tüm dünya görüşü, ideoloji ve dinlerin er veya geç kan ve vahşetle son bulacağına inanıyordu. Zannederim çok az yanılıyordu.

**13- Ceyhan'ın Ermeni edebiyatı, Türkçe yazan Ermeni yazarlar, Anadolu Ermeni köy edebiyatı gibi başlıklar altında değerlendirilmesi hakkında ne düşünüyorsunuz?**

Ermeni Edebiyatı, Türkçe yazan Ermeni yazar, Anadolu Ermeni Köy Edebiyatı... Bu cahillerin, paradoksal bir biçimde muhayyile güçleri o kadar fazla ki, kim bilir daha neler neler bulurlar. Ermeni Gregoryen veya Katolik veyahut Protestan edebiyatı bile diyebilirler. Yeter ki para getirebileceğini bilsinler. Tabii ki bu betimlemelerin, eğer betimleme denebilirse, hiçbir anlamı yok. Bizde bu tür cahillikler 1960/70'li yıllarda şehir ve köy romanı tartışmalarına dayanır. Bu

tanımlamaların isim babası zannederim Tahir Alangu idi. Ne gariptir ki bu çok değerli ve akıllı bir edebiyat tarihçisi ve eleştirmeni de saçmalayabiliyor.

Galatasaray'da edebiyat hocam olmuştur ve kendisini her zaman çok minnettar hislerle anırım. Evet maalesef zaman vazifesini yaptı ve bu tür ne idüğü belirsiz tanımlamaların dünya edebiyatında hiçbir benzeri olmadığı görüldü. Ve akli başında eleştirmenlerimiz, sanki bu boş tartışmalar olmamış gibi defteri kapattı ve yeni edebiyat teorilerine ayak uydurdu. Bunun yanında ikinci sınıf edebiyat gazetecileri aynı tas aynı hamam devam ediyorlar. Sanki bu dünyada yaşamıyorlar.

Size roman teorisini öğretmeyeceğim. Mutlaka bu konuda bilginize benim ekleyeceğim bir şey olamaz; ama kısaca şunu diyebilirim: Roman ve hikâye, toplum içerisinde insan dramı, insanın nasıl topluma ters düştüğü sorunsalıyla ilgilenir. Dünyanın en büyük ilk romanları olarak bilinen Don Kişot veya Manon Lescaut köyde mi, şehirde mi geçiyor. İnanın bu soru hiçbir Batılı'nın aklından geçmemiştir. Tabii ki şehirde yaşanan dramla taşrada yaşanan dramlar ne aynısıdır ne de aynı sebepleri vardır. Londra'da geçen bir romanla İstanbul'da geçen bir roman da farklı dramları verirler; ama ortak noktaları roman olmalarıdır. Roman, sadece romanın söyleyebileceği şeylerin yazıldığı bir yer... İyiye kötüden, şehri köyden ayıran bir sınır yoktur romanda... Roman birbirleriyle çelişen doğruların hep bir arada bulunduğu yerdir... Kundera, "Cervantesle, dünyayı bir belirsizlik olarak anlamak, yegâne kesin bilgi olarak belirsizlik bilgesine sahip olmak demektir." der... Roman bir belirsizliktir... Burjuvazinin feodal toplum içerisinde yarattığı belirsizliklerin insan muhayyilesinde yazılı olarak romana dönüşmesi sürecinden bahsediyoruz... Peki bu dediklerimizin köyle, kasabayla, şehirle, Ermeni, Türk veya Fransız olmakla ne alakası var? Tabii ki yok...

**14- Tez çalışmam boyunca benden esirgemediğiniz bilgi ve düşünceleriniz için çok teşekkür ederim. Çalışmamın bütün aşamalarında gönderdiğim bölümleri büyük sabır ve özveri ile okudunuz. Bu çalışma hakkındaki fikirleriniz nelerdir?**

Daha evvel de söyledim. Tabii ki çalışmanızın bütünü sadece kendi zihninizde. Bana gelen fragmanlardan, sorduğunuz sorulardan, sorunsallarınızdan çıkardığım şu ki bu işi son derece ciddi ve tutkulu bir biçimde yapıyorsunuz. Size bir şey söylemek isterim. Çok iyi çalışan ve zeki birisine benziyorsunuz. Fakat kendinizi gerektiğinden fazla tutkuya kaptırmayın. Her şeyden evvel zekânızı dinleyin ve özgüveninizi hiç kaybetmeyin.

**15. Son olarak eklemek istediğiniz bir şey var mı?**

Ceyhan sadece Türkçe yazmıyordu, bilhassa Türkçe düşünür ve yaşardı. Ermeniceyi ne yazar ne de okurdu. Vasat anlar ve çok az kelimeyle konuşurdu. Buna konuşma bile denemezdi. Tüm muhayyilesi Türkçeyle yoğrulmuştu. Bir gün bile bir kelime ararken tesadüfen dağarcığından Ermenice bir kelime çıkarıp lapsüs yaptığı vaki değildir. Demek ki tüm dünyası Anadolu Türkçesiydi. Bu yüzden de Türkçe yazan Ermeni demenin hiçbir anlamı yoktur. Bence ayrımcı ırkçı bir tavidir da. Ki tereddütsüz, dünya âleme insanlık ve hoşgörü dersleri veren Ermeni yayıncıları da bu kategoriye sokabiliriz. Fizikte zıt kutuplar birbirlerini çeker. Sosyal hayatta da zıtların var olmak için başka zıtlara ihtiyaçları vardır. Başka türlü var olamazlar.

## ÖZGEÇMİŞ

Aybike Aladağ, 1986 yılında Malatya' da dünyaya geldi. İlk ve orta öğrenimini Malatya' da tamamladı. 2004 yılında Erciyes Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde başladığı lisans öğrenimini 2011 yılında bitirdi.2011 yılında Nevşehir Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde Yüksek Lisansa başlamıştır. Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı'nda çalışmaları devam etmektedir.