

POLİTİK GÖRME AÇISINDAN ÜÇ BEYGİR ÖYKÜSÜ

Ertan Örgen*

THREE STORIES OF HORSE FROM A POLITICAL VISION

ÖZ: Yük taşımakta kullanılan beygirin edebiyatta temsil olarak politik bir görünüşü bulunmaktadır. Bu figür, yeni metinlerde eski anlatmaların inatçı ve akılsız varlığı olmanın ötesine geçer ve yeni bir anlam alanı bulur. Bu yazıda, üç farklı dönemde kaleme alınmış üç beygir öyküsüne; yazar, figür ve metnin resim hâline odaklanan politik görme adını verdiğimiz bir yaklaşımla bakarak bu temsilin sonuçları bulunmaya çalışılmıştır. Yazarların politik duruşları kadar metinlerinde çizdikleri dünya da ilgili anlamı pekiştirmektedir. Halit Ziya Uşaklıgil “Ekmekçinin Beygiri” öyküsünde yazı ve emek uzantısında insana bir yer işaret ederek, Samet Ağaoğlu “Katırın Ölümü”nde aydınlık bir dünyanın olması için karanlıkta kalanların bulunması gerektiğini söyleyerek ve Hatice Kocabay “Hödük” metninde yeni zamanların duyarlılığı ile meseleye bakarak farklı alanlar çizmektedirler.

Anahtar Kelimeler: Politik Görme, Beygir, Öykü.

ABSTRACT: As a representation in literature, there is a political appearance of horses that are used for carrying load. That figure, goes beyond being persistent and unreasonable asset of old narrations in new texts and finds a new place as a meaning. In this article, we tried to reveal the results of this representation by looking at three stories written in three different periods at the level of the picture state of the writer, figure and text, which we call political vision. As well as their political standings, the world that writers draw in their text emphasizes this meaning. Halit Ziya Usakligil in his story “Ekmekçinin Beygiri” pointing out a

* Prof. Dr., Balıkesir Üniversitesi, Necatibey Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, (eorgen@hotmail.com), ORCID: 0000-0002-8805-2969. Yazı Geliş Tarihi: 18.08.2020. Kabul Tarihi: 20.10.2020.

place for human being in an extent writing and labour, Samet Agaoglu in “Katırın Ölümü” saying that in order for a bright world to exist those in the dark must be found and Hatice Kocabay in “Hödük” looking at case with sensitivity of present times draws different areas.

Keywords: Political Vision, Horse, Story.

...

Giriş

Edebiyatta hayvan temsili, gerçeklik düşüncesi bakımından modern öncesi ve sonrası iki kategori gibidir. İlkinde insanın temsili olarak daha belirgin ve özdeş bir tasavvurdur. Mitler, efsaneler, masallar ve hikâyelerde bir kutsallık, ibret, nasihat babında canlanırlarken yer yer hiciv unsuruna dönüşen benzetmelere de uğramışlar ve insanla uzun bir yol arkadaşlığı geçirmişlerdir. İnsanın kendisini anlama yolunda anahtar rolü taşıdıkları da masal dünyasından efsanelere kadar açık bir ilişkiyi gösterir. Mevki düşkünü geyik, akıllı ve ağırbaşlı kaplumbağa, sadakatin timsali köpek gibi zihnimizdeki eşleşmeler bu geniş ilişkinin aktarımlarıdır. İkinci kategoride yani modernlikle beraber bireyleşme, ideolojiler, başka bir sistemin mümkünlüğüne dair ütopyalar vasıtasıyla yeniden canlanırlar. Buradaki konumlarının farkı önceliklerden daha gerçekçi çizilmeleridir. Yine semboller söz konusu olsa bile onlar, metafiziği azalmış ya da kaybolmuş varlıklardır. Buna bir de postmodernin uzantısında çok kültürlülük, çok seslilik dolayısıyla bakılırsa petler, barnaklar, ekoeleştirme düzleminde yeni bir perspektif daha açılabilir.

Konu başlığımız olan beygir ise yük taşımaya yarayan bir hayvan olarak katır, at gibi hayvanların genel adıdır. At, mitoloji, efsane gibi anlatılarda özgürlüğü, hızı temsil ederken beygir ve katır cinsi daha çok inatçılığı ile akıllarda yer etmiştir. Asırlarca yük taşıyan bir varlığa bu sıfatın yakıştırılması da ayrıca tartışılabilir. Onun arkasına koşulan arabanın tarihi de oldukça eskidir ve hatta otomobil öncesi lando, fayton adlarıyla şehirde bir kültürü temsil etmiştir. Artık izleri kaybolan ve yerini makineye bırakan bu kültürün “küheylan”ı mitolojinin, bozkırın ve dostluğun ötesinde ilgilere sahiptir.

Bu yazı, birbirinden uzak sayılacak zamanlarda kaleme alınmış üç öyküyü, işledikleri beygir figürüne odaklanarak politik görme açısından değerlendirme amacındadır. İlk modern edebiyatın, insanı yeniden tanımlamaya zorladığı yerden başlanmamıza imkân tanıyacak olan Halit Ziya'nın “Ekmekçinin Beygiri” (1908), ikincisi demokratik sistemin inişli çıkışlı yıllarında etkin rol almış Samet Ağaoğlu'nun “Katırın Ölümü” (1965), üçüncüsü ise postmodern dönemin kültürel atmosferine tematik yakınlığı bulunan ama taşra uzaklığıyla meseleyi görmemizi sağlayacak Hatice Kocabay'ın

“Hodük” (2019) adlı metinleridir. Burada Meşrutiyet, çok partili hayat ve neoliberal gelişimler etrafında üç uzak dönemin seçilmesi, edebiyatta hayvan temsilinin nereden nereye geldiğini görmek ve yazarın onunla kendisine ve topluma dönük bir anlam kurup kurmadığını tespiti yöneliktir.

Politik Görme

Başlıkta bir yaklaşım denemesi olarak politik görme amaçlandığı için edebi eserde bulunan politik anlamı tespit ve analizde üç esas belirlenmiştir. Bunlar yazarın politik hayatla ilgisi, eserdeki figürün iradesi ve metnin bütününde beliren resmin görünümüdür. Politik anlam bir metnin doğrudan veya dolaylı iktidarla ilgilerinin tespitidir. Metnin işlediği figür ve nesnelere görünümü onu bu anlam çerçevesinde okumaya elverişli duruma getirebilir. Bunlardan ilki metnin yaratıcısı olan ve ilgilerin kurulmasını sağlayan yazardır. O, içinde bulunduğu sosyolojinin, sosyal kurumların etrafında bir kimliğe ve kişiliğe doğru gelişir. Onu doğuran tarihsel gelişimler, gelenekler daha en başında bir politik görme sağlar. Foucault'nun, bireyin iktidarın yayılmasındaki hem etmen hem de aracı rolü görüşlerine bakıldığında herkes bu geniş sınırdan içinde durmaktadır.¹ Ne kadar konuşacağı, nasıl göreceği ve anlatacağı büyük oranda belirlenmiştir. Yazarın kendisi gerek metnin içinde ve gerekse dışında bir politik temsildir. Buna yazarın politik görünüşü demeliyiz.

İkincisi yazarın eserinde çizdiği figürdür. Bu figür, güç, otorite karşısında bir yerden bir yere doğru hareket eder. Figürün tasavvurları, beklentileri bu gidiş esnasında nasıl gerçekleşir veya gelişir ise karşısındaki güçle kendisini bir yerde konumlandırma çabasına girmiş demektir. Başka türlü bir ifadeyle sürece ve geleceğe dair düşüncesini bir iradenin veya serbestliğin karşısında söylemeye çalışır. Buna figürün politik temsili diyebiliriz. Özgür olma, kendisi kalabilme, zorluğa direnme gibi hareketlerle bir irade gösterip gösterememesi bunu açığa çıkarır.

Üçüncü sırada ise metindeki figür dolayısıyla çizilen resme bakmak gerekir. Resim değeri olarak figürün, mekân ve eşya etrafında nasıl tasvir edildiği, perspektifin nereye kurulduğu üzerinde durmak, dile getirilmek isteneni politik okumaya hazırlar. Buna da metnin resim hâlini bulmak denebilir. Örneğin bir tasvirde nesne ve varlığın yakından uzağa oranları onlara yüklenen mesajdır. Buna bağlı ışık ve karanlık metindeki dekorların görünürlüğüne ne oranda iletilmiş meselesidir. Yazarın perspektif kurmak için farklı açılar kullanıp kullanmaması metindeki imaj ve görselliği öne çıkarıp çıkarmadığına delalet eder. Bu da politik bir resim olarak değer kazanır. Bu çıkarımları yaparken Berger'in fotoğraf, imaj görüşlerinin ciddi bir katkısı olduğunu

¹ Foucault, *Toplumu Savunmak Gerekir*, s. 43-44.

ifade etmeliyim. Perspektifle yapılmış resimlerin insana kendisinin dünyanın merkezi olduğu düşüncesini kazandırması kadar fotoğrafın merkezi kaydırması ve yeni bir göz kurması,² onun dikkate değer yargılardır. Kapitalizmin yükselişi ile görmenin makinelere teslim edilmesi³ görüşü de ele alacağımız varlığın, temanın ne denli politik bir genişliğe uzadığını görmek imkânı verebilir.

Bu üç unsur bir bütünlük kurarak yazarı, eseri ve onun işleniş tarzındaki zenginliği daha yakından görmemizi ve ele alacağımız problemi belli ölçüler içinde değerlendirmemizi sağlayacaktır.

“Ekmekçinin Beygiri”

Halit Ziya'nın “Ekmekçinin Beygiri” adlı öyküsü, duygusal yönü baskın, yazarlık ve emek arasındaki ilgiye odaklanan bir metindir. Doğrudan siyasal sembollerle ilişkisi zayıf olmasına rağmen beygir ve yazarlık üzerinden kendi döneminin ruhuna ait birtakım göndermelerle politik okumaya açık bir tarafı bulunmaktadır. Edebiyatta hayvanın henüz farklı bir temsil figürü olarak seçilmesinde bir geçiş dönemi olduğunu var saymak durumundayız. Örneğin bu metinle aynı yıl yayımlanmış olan Ömer Seyfettin'in “At” öyküsü, siyasal anlam ile modernleşme sınırında orijinal bir içerik taşır. Metin, gücün ve zeminin mukayesesi etrafında ata ve onun temsil dünyasına bir veda gibidir. Atın üzerinde doludizgin giden ve “Dört beş asır evvel yaşamak... Bu ne tatlı bir hayattı! Şan, şöhret, tagallüp, muvaffakiyet, aşk, hırs, istibdat... Hayatı hissettiren ve şimdi maatteessüf bir masal, bir tarih zemininden başka bir şey olmayan bu tatlı ve hakiki heyecanlar vardı.”⁴ düşünceleri ile dolu kişi, öykünün sonunda bir motosiklet alacağını söyler. Ondanda aracın gideceği yol olmadığı düşüncesiyle vazgeçer ve derin bir zamansızlığı hisseder. Halit Ziya'nın öyküsünde, böylesi bir siyasal anlam söz konusu değildir. Onun metinlerinde politik içerik dolaylı görüntülerle belirir. Bunun yazı hayatındaki bazı olaylarla ve bir parçada kendi şahsiyetiyle ilişkisi vardır. Örneğin *Mektep* dergisinde çıkan “Sanskrit Tarih-i Edebiyatı: Vedâlar” (1894) yazısı dolayısıyla soruşturma geçirmiş, *Kırık Hayatlar* romanının tefrikasında sansüre maruz kalmıştır. Bu olaylar yazarı bu konuda bir hayli tedbirli olmaya zorlamıştır. Abdülhamit dönemi sansürü dolayısıyla ve jurnal korkusuyla yaşananları Halit Ziya, *Kırk Yıl*'da ve denemelerinde sıklıkla hatırlar:

² Berger, *Görme Biçimleri*, s. 17.

³ Berger, *O Ana Adanmış, John Berger'den Seçme Yazılar*, s. 81.

⁴ Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri, Hikâyeler 1*, s. 66.

Bizler istibdad zamanında buna yakın korkular geçirmekten hiç kurtulamazdık hatta bunlara yavaş yavaş o derece alışkanlık hâsıl olmuştu ki hayatı zehirleyen acı ilaçlara iptilâ kabilinden onlarla nefsimizi ihata edilmiş görmekte bir garip lezzet bulurduk.⁵

Elbette ilgili döneme dair sadece yazarın değil birçok ismin şikâyetleri bilinmektedir.⁶ II. Meşrutiyet sonrası kendisini daha özgür hissettiğini *Sabah* gazetesinde çıkan siyasi makaleleri ve doğrudan siyasetle münasebeti noktasında İttihat ve Terakki üyeliği ve 1909-1912 arası saray başkâtipliği açıkça gösterir. Politik türdeki romanı *Nesl-i Ahir* de 1908-1909 arasında *Sabah* gazetesinde yayımlanmıştır. Yazarın ilerleyen yıllarda politik dünyaya uzak durması bu konuda çok istekli olmadığını düşündürür. Hatıralarındaki anlatımlarda neredeyse sadece vazifeleri yerine getiren, siyasi ihtirasların peşinde olmayan bir sima vardır.

“Ekmekçinin Beygiri” *Mehâsin* mecmuasında 1908 yılında çıkar.⁷ Öykü, yazarın on altı yıl süren reji idaresindeki memuriyetinin sonuna denk gelir. II. Meşrutiyetin hemen ardından yayımlanan öykü, neredeyse altı yıl yayımlanmayan yazı çalışmalarından birisi olabilir. Çünkü Halit Ziya, 1908’den itibaren “Sonra birden yazı yazmak imkânı en geniş ölçüde ele geçince kendimi bu hürriyet zevkine salıverdim.”⁸ sözleri ile oldukça velut kaleminin eski heyecanına döndüğünü ifade eder ama ilgili metnin pek coşkulu olmadığı açıktır.

Metni dolduran ümitsizlik ve teselli cümleleri içe kapanık bir dünyayı işaret eder. Oysa edebi metni politik yapan birinci unsur, siyasal sembollerin varlığıdır. Bu tür metinlerde temsil, daha açık ilgilerle kurulurken katmanları bulunan metinlerde daha altta işleyen bir yapı aramak lazımdır. Buna göre öyküde yazarla beygirin diyalogu esastır ve geri kalan kısımlar, yazarın iç konuşmaları ile tamamlanır. Yazar, kütüphanesinin pencesine gelen beygirle beş seneden fazladır dost olduklarını söyler. Bu kurgu, yazarın dış dünya ile alışverişinin kısıtlı oluşunu, bir çeşit yalıtılmışlığı tercih ettiğini ihsas ettirir. II. Meşrutiyet’in önemli simalarını biraz ayarı kaçmış bir üslupla anlatan Mehmet Asım Us, Halit Ziya’nın bu kendisine dönük tarafını mübalağalı olarak dile getirir:

Fikr-i vazife: İşte o çocuklarından, ailesinden, o ruhuna âşına olan şeylerin hepsinden ziyade bunun esiridir. O daima işini düşünür; vazife uğrunda bir mahpus hayatı geçirmeyi bir cennet-i dünyeviye ezvâkına tercih eder; işini, her günkü vazifesini bitirmedikçe geceleyn gözüne uykü girmez.⁹

⁵ Uşaklıgil, *Sanata Dair, Sanat, Hayat ve Edebiyat*, C. 1, s. 36-37.

⁶ Koloğlu, *Osmanlı’dan 21. Yüzyıla Basın Tarihi*, s. 69; Tokgöz, *Matbuat Hatıralarım*, s. 100-101.

⁷ Öykü, *Mehâsin* mecmuası, Eylül 1324, s. 28-30’da yayımlanmıştır. Yazıda kullanılan metin ve alıntılar, *Bir Hikâye-i Sevda*, Sabah Matbaası, İstanbul 1922 baskısındanadır.

⁸ Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, s. 22.

⁹ Us, *Karikatür, II. Meşrutiyet Döneminin Ünlü Simaları*, s. 199.

Bu yerini bilen ve yapıcı bir faaliyet olarak kendisini yazıya adanmış kişiliğin tavrı, hayatın yükü karşısında çalışmak ve gösterilen yerde kalmaktır.

Öyküde dışarı çıkmayan veya dışarıda anlatılmayan anlatıcı kahraman, kütüphanesi ile penceresi arasında yaşamaktadır. Metindeki “his” ve “samimiyet” kelimeleri bu dünyayı, “mülevves” ve “zalim” ise dış dünyayı tanımlar. Kahraman, beygire sohbetlerini “tahassusat-ı samimiye” ile ifade ederken aradığı vasatı da vurgulamış olur. Beygirin bakışlarında okuduğu “ruh-ı nigâh”, “takayyüd-i dostâne”, “teselliyatkâr-ı müşfikâne” estetik bir düzeyi ifade ettiği kadar tehlikesiz duruma da işaret eder. Dolayısıyla dışarıyı yani beygirin yaşamak zorunda olduğu dünya daha zorlu şartlara sahiptir. Buradaki temasın sadece pencereden gerçekleştiğini tekrarlayalım. Kitaplara ve ekmeğe bağlı yazar, vazife ve geçim üzerinde bir konuma bağlanırken hayat tecrübesi dışarıdaki beygire ait olmaktadır.

Beygirin yazarı görüşünde ise “bunalmış bir ruhun gamları”, “iskât edilememiş hicranlar”, “tatmin olunamamış emeller”, “hatıraları silinememiş matemler” ve asıl “bütün bir hevâyı muhit-i giranın bâran-ı âlâmıyla ıslanmış”¹⁰ ifadeleri vardır. Burada tipik bir Servet-i Fünûn duyarlılığı ortaya çıkar ki bütün bir yazı hayatı içerisinde Halit Ziya neredeyse bu tabloyu dokumuş gibidir. Beygirin bakışında bir tahlil ifadesi daha vardır: “güya donmuş gibisin.” Hareketsizliği veren ve izlenme tehlikesi çağrışımı yapan “donmuş” kelimesi bir başka konuya daha açılır. O da Servet-i Fünûn ediplerinin resme olan düşkünlükleridir. Onlar, resme gerçeklik zaviyesinden yaklaşırken onu sabit biçimde tasvir etmeyi tercih etmişlerdir. Bunun mimesis temelli tabiatı sahiplenmemiş bilinç olduğunu ve aslında modernleşme tarihimizin bir görme bilinci problemi taşıdığını iddia eden Hasan Bülent Kahraman’ın analizine¹¹ hak verdirttiğini söyleyebiliriz. Ayrıca bir görme biçimi olarak sabitliğin öne çıktığı da açıktır.

Kahramanın, beygiri görmesi “sabur ve mütehammil”, “mukaddes vazifesiyle kuvvetli” tanımlamaları ile sürer. Öykü kişisi, onun kendi hikâyesini anlattığını söyler: O, hayata bir yığın güzel ümitlerle bahar rüzgârını hissederek başlamışken ağzına gem vurulur ve bir arabanın önünde yılları geçer. Esareten bir gün çıkacağı ümidi ise yavaş yavaş kaybolur. Ama o işini insanları sevme aracı görerek “mesut ve mutmain” dolaşmaktadır. Oysa fiziki şartların zorluğu ile yazın sıcağın, kışın sırtını kamçılaman yağmurların altındadır. Kahraman benzer bir geçişi kendisi için anlatmamaktadır. Ancak metnin sonunda tavsiye veren dost beygir, bana benzeyeceksin dediğine göre benzer bir geçişi yaşayacaktır. Bu, özgürlüğü düşünerek başlamak ve sonradan birtakım bağların, baskıların altında kalarak gerçekleştirmek istedikleri dünyanın dışına savrulmak demektir. Ancak buradaki geçiş, iktidar ve korku karşısında Elias Canetti’nin kaçış dönüşümlerinde sözünü ettiği yakalanmamak için kaçmak, başkalaşmak¹² saptamasın-

¹⁰ Uşaklıgil, *Bir Hikâye-i Sevda*, s. 225.

¹¹ Kahraman, *Türkiye’de Görsel Bilincin Oluşumu*, s. 136.

¹² Canetti, *Kitle ve İktidar*, s. 347.

dan farklı biçimde yapıcı bir merhaleye ulaşmak amacına yönelmiştir. Burada donmuş kelimesini tekrar hatırlarsak dönüşmekten uzak, bulunduğu yerde kalan ve ona teslim olan bir anlayışı tespit etmiş oluruz. Nitekim kahramanın kendisine bakışında, kazandığı ekmeğin “pâk, nezih, afif, namuskâr” olması esastır. İkisinin bakışmalarında, “selâm-ı âşina”, “medfd ve âsûde bir uykunun istirahatleri”, “vuzuh-ı sarahat”, “hasbihâller” vardır. Sonuçta ikisi de samimi ve temiz olma zemininde buluşurlar ve selamlaşırlar. Burada anlatıcı ile figür özdeşleşir ve politik görünüşlerinin benzerliği ortaya çıkar. Onlar, ümit ettikleri hayat biçiminden koparılmış, kendi iradesi dışına sürüklenmiş ve beygirin ifadesiyle “hikmet-i hayat”ı insanlara yardım etmekte bulmuşlardır.

Resim hâlinde dikkatimizi çeken ilk sahne, kendi dairelerine sıkışmış figürlerin silik çizgileridir. Bu siluetlerin arkasına sabah ve kış ifadeleri dolayısıyla kısmen karanlık bir manzara konulmuştur. Geçmişe dönüldüğünde yeşil, aydınlık bir zaman varken hâl durumunda yalnız birbirini anlayan insan ve hayvanın meşakkate dayalı ruh ve his dünyalarının paylaşımı söz konusudur. Yazarın çizdiği resimde görünmekle görünmemek arası iki dostun buluşması baskındır ve hareketsizdirler. Bir başka kişi sahnede bulunmaz, bu emniyet duygusunu artırdığı gibi yaşanan kısıtlılığa dair bir göndermedir. Merkezde duran sadece kendileridir ve etraf net görüntülerle yer almaz. Hafif karanlık, soğuk bir havada bir pencerenin önünde belirsiz görünen iki baş, bir kartpostalı çağırıştırır.

“Katrın Ölümü”

“Katrın Ölümü” ise politik rüzgârların en sertinden geçmiş bir yazarın yine hayvan temsili ve yazar özne ilgisi etrafında kurduğu bir metindir. Öncelikle Samet Ağaoğlu’nun politika ilgisinin babası üzerinden çok erken başladığını hatırlatmakta yarar vardır. İttihatçı, Malta sürgünü, Serbest Cumhuriyet Fırkası kurucusu baba Ahmet Ağaoğlu, yazarın *Babamdan Hatıralar*, *Babamın Arkadaşları* adlı hatıralarında çok kuvvetli bir figür olarak yer bulur. Kendisi de 1946 seçimlerinden itibaren aktif siyasette bulunmuş ve on yıl boyunca Demokrat Parti’nin önde gelen isimlerinden, yöneticilerinden olmuştur. 1960 ihtilali sonrası ise hapislik hayatı ile aktif politikadan uzaklaşmış ve sonrasında yeniden dönmek için bir teşebbüsü olmuşsa da gerçekleşmemiştir. Değerlendireceğimiz öyküsü yaklaşık dört buçuk yıl hapiste geçen hayatının hemen sonrasında 1965 yılında yayımlanan *Katrın Ölümü* adlı kitabında yer almaktadır. Bu kitapta martıları seyrederek avunan mahpustan saflıkları veya kan davaları yüzünden hapse düşenlere ve adalet mekanizmasını sorgulayanlara kadar anlatılan kişiler hep bir çıkışsızlığı yaşarlar. Bu nedenle öykülerin bir çeşit zindan karanlığı içeren metinler olduğu gözden kaçmaz. Ancak onun tüm öykülerinde böylesi bir karanlık dünya zaten mevcuttur ve kâbus anlatımlarına da sıklıkla rastlanır. Bunca zaman siyasetin içinde

kalmış birisi açısından onun anlattığı olay ve kişilerin somut ve canlı hayatla temaslarının azlığı bir tematik kaçışa benzer. Neredeyse aydınlık, umutlu bir öyküsü yok diyebileceğimiz Ağaoğlu için takıntı düzeyinde bir karanlık dünya algısı mevcuttur. Samet Ağaoğlu, gücün var olabilmesi için bir çeşit adaletsizliğin hep yaşanacağına dair bir kurguyu sabit biçimde işler.

Yazar ilk öyküsü “Otobüs ve Yaylı”da, yaylı araba dolayısıyla hiç görüntüye sokmasa da beygirlerden söz etmekte ve finalde feci bir intihar sahnesine onları da dâhil etmektedir. Bu ilk öyküden sonra son metinlerinden olan “Katırın Ölümü”nde yine beygirleri anlatması ve üstelik aynı çıkışsızlığı işlemesi ilgi çekicidir. Bu yazarın düşüncesinin çok uzun bir zaman aralığında bile değişmediği anlamına gelir. Öykünün kurgusunda ilk kısım katırın ışıklı günlerden uzun geceye geçişini anlatan maden günleri ile başlar ve ardından finale kadar neredeyse ondan söz edilmez. Arada kalan gelişme bölümü ihtiyar maden mühendisinin anlatımıdır. Kendi hikâyesini torunlarına anlatırken madene kendi iradesi ile girişi dolayısıyla katırla aralarındaki farkı işaret eder.

“Katırın Ölümü” hikâyesinin anlatıcısı ihtiyar maden mühendisi, “mühendisten çok bir şair veya feylesofu akla getiriyordu.”¹³ şeklinde tasvir edilirken görünenin arkasına vakıf bir psikoloji ima edilmiş olur. Onun en büyük mutluluğu yılda en az bir kere üç oğlunu ve gelinlerini, torunlarını toplayıp geçmişin hatıraları arasında birkaç saat geçirmektir. Ona göre, “Denizsiz, göksüz, topraksız, madensiz dünya olabilir miydi? Bir de onsuz, sevdiği kadınsız?”¹⁴ O, madenleri bir denize, kendisini de bu denizde bir balığa benzetir. Yerin altında bir şehrin olduğunu, bin bir tehlike içinde çalışan işçilere sevgisini, işçilerle aynı kaderi paylaşan, kömür vagonlarını taşıyan katırları ve de onların daima yer altında kalışlarını anlatır. Hayatın bu haksız görünen yüzünü şöyle özetler: “İnsanlar ve hayvanların bir kısmı zavallı kalacaktır, öteki kısmın zavallı olmaması için.”¹⁵

Torunlarına anlattığı ihtiyar katırın ölümü ile kendisi arasında bir paralellik söz konusudur. Maden mühendisine göre, akıllı ve onurlu bir hayvan olan katır, madene girdikten sonra her şeyi azalan bir hayvandır: “Bıkkınlık, ümitsizlik, isteksizlik hiçbir hayvanda böylesine yüz yaratamaz.”¹⁶ Torunlarına anlattığı katır yıllarca yeryüzüne çıkmamış, öleceği anlaşılınca dışarı alınmış, fakat güneşe ve yeşilliklere doyamadan kısa bir süre sonra ölmüştür. Hayvanın asansörle ocağın çıkışına getirilmesi ve orada ışığın kırmızı bir güneş gibi gözükmesi ihtiyar katır olduğu yerde dondurmuştur. Katır zorla dışarı çıkarılınca takati kesilir ve etrafı hatırlamanın garipliğiyle çaresiz yığılır kalır. Anlatıcı kahramana göre başka bir dünyanın varlığı ve kendisinin karanlıkları

¹³ Ağaoğlu, *Katırın Ölümü*, s. 56.

¹⁴ *a.g.e.*, s. 93.

¹⁵ *a.g.e.*, s. 101.

¹⁶ *a.g.e.*, s. 100.

gerçek sanması onu şaşırtmıştır: “Güneş, hava, yeşillik, ışık bir şehir gibi çarpmıştı katırı. Onların güzelliğinde, ruhunda yarattıkları bahtiyarlığa dayanamamıştı.”¹⁷ Bu manzara kendisi de uzun yıllar madende çalışan maden mühendisine, işinden ayrılınca ölüp ölmeyeceği sorusunu düşündürmüştür. Hayalinde bir madenin girişinde sevdiği işçileriyle ölmek vardır. Öyküdeki katır figürü yerinden edilmiş bir canlının köle gibi çalıştırılması ve ardından ölmek üzere tekrar ışığa çıkarılması üzerinedir ve bu baştan itibaren politik bir yerinden etmedir. Maden mühendisi “Bu işçiler bana ezilmiş adamı sevmeyi öğrettiler, onun tarafından sevilmenin tadını.”¹⁸ derken halka dönük konuşan ve onların dertlerini bilen bir politikacının tavrı sezilir. Maden mühendisinin varlığını anlamlı kılan maden işçileri ve katırlardır. Bu, geniş bir açılımla siyaset sahnesinden çekilen ve karanlık hapis yılları sonrası aktif hayata karışması artık beklenmeyen politikacının yani yazarın dramını çağırıştırır. Yıllarca halkla iç içe olmuş, siyasi figürlerle önemli kararlar almış yazarın kendi gerçeği zannettiği sahnedeki rolünün bitmesine göndermedir. Bu öyküde de beygir temsil olarak politik anlamın içindedir ve yazarla özdeşir. Figürün politik görünüşü, durmaksızın çalışmak ve farkına varılmamak biçimindedir.

Öyküde politik görmenin resim hâli tükenmiş, yaşlı bir hayatın karanlıkta geçen yıllar sonrasında ancak ölmek üzere ışığa doğru yürüyüşüdür. Siyah bir zeminin üzerinde soluk fener ışıkları altında başını ileriye doğru uzatarak toprağı adeta iten maden işçileri ve katırların nerdeyse görünmeyen yüzlerinden oluşan madeni bir detay öykünün arkasındaki dekordur. Resmin zıtlıklarında “güneşli, yemyeşil çayırlar, beyaz bulutlarla süslü mavi gök, köpüklü deniz, süslü yamaçlar, neşeli haykırışlarla dört yana koşuşan çocuklar, karanlık bir delik, zayıf ışıklı dehliz” vardır. Madenekilerin hepsi gölgedirler ve o gölgeler olmasa, kömür çıkmayacak, evler ısınmayacak, elektrikler olmayacak, fabrikalar işlemeyecektir. Katır hayatın meşakkatini temsil ederken çalışmak övülür ancak zindan hayatı bitince onlara yaşamak ihtimali de kalmamaktadır. Kendi siyasi hayatına bir gönderme olarak burası önem taşımaktadır. İnsanlara uzun zaman hizmet edip ardından gücü kalmadığı anlaşılınca bir kenara atılmak, emeğin, geçen zamanın sadece birkaç ışıklı an görüp sona ermesi vefasızlıktır. Katır bu öyküde politik sembol olarak tükenmiş hayatın temsilidir. İlk metindeki kartpostal kısmen hareketli bir fotoğraf hâlini almıştır. Bu hareket ifadesini, katırın madende çalışması, uzak yerlerin konforuna hizmet etmesi ve geçmişine dair parçalı görüntüleri sağlar.

1970’li yıllar itibarıyla hayvan anlatımı azalır. Onların yerini artık makine almıştır. Bu durumda hayvanlara dair anlatımlar doğallıkla taşranın etrafında işlenmiştir. Örneğin Bekir Yıldız, *Kaçakçı Şahan* adlı öykü kitabında katır, eşek figürlerini çok da ön plana çıkarmadan taşra gerçekliği içinde anlatır.

¹⁷ a.g.e., s. 103.

¹⁸ a.g.e., s. 98.

2000’li yıllar, neoliberal politikalar etrafında sivilleşme, bireyin merkezde olması, evrensel insan hakları, uyum ve reform adıyla çıkarılan yasalar, kamunun kendisini aile ve muhafazakâr alanlarda hissettirmesi gibi büyük dönüşümlerle geçer. Küreselleşmenin derinden hissedilmesiyle postmodern temalar yeni bir zihin dünyası doğururken, siyasal ideolojilerin giderek geri planda kalması ve yeni kuşak yazarların görmenin renkliliğine geçişleri belirgin alt başlıklar olarak edebiyatın çevresini kurar. İnternette doğrudan tanışarak büyüyen kuşak için bu geniş ölçekli dünya bilgisi, daha çok görme biçiminin değişmesi ile ortaya çıkmıştır. Bir yazarı besleyen çevre, eğitim ve sosyal bağlantılar dışında birebir kurulan bu yeni dünya algısı, bol renkli ve hareketli bir görme biçimini kaçınılmaz kabul durumuna getirip yeni bir bilinç oluşturmuştur. Buradan bolca fantastik ve yeni hayvan imgesinin çıkması da kaçınılmazdır. Aynı zamanda hayvanla kurulacak temas da eski biçimlerden farklı olacaktır. Hayatın bir parçası olmak durumundan fantastiğin uzantısına dönüşen hayvan anlatımı kediler, köpekler, atlar, vahşi hayvanlar ve ejderhalara doğru genişler. Burada birebir karşılaşmanın verdiği duygusal ifadelerden daha fazla onları var olan kalıpların dışında yeni imajlarla özellikle fantastiğin içinde işleme tercihi baskındır. Bir başka anlamda her kalem kendince bir hayvan tasarımı gerçekleştirir, ancak hayvanlara karşı duyulan hassasiyet benzerlik gösterir. Postmodern kalıplar taşımayan fakat ilgili hassasiyeti içeren bir öyküyü döneme mahsus işaretleri sebebiyle değerlendirmek politik görmenin nereye uzandığını tespitte yararlı olacaktır.

“Hödük”

Gerçekliği artık taşrada kalan beygirin, politik yaklaşımın başkalaşması ile nasıl bir temsile dönüştüğünü Hatice Kocabay’ın “Hödük” öyküsü üzerinde görmek mümkündür. Burada yazara politik bir yer belirlemek ancak yukarıda ele aldığımız gelişimler içerisinde mümkündür. Küresel düşüncelerin ve ekolojik duyarlılığın uzantısında bir politik yaklaşım manalı görünüyor.

Öyküde anne ve küçük oğlu, kasaba pazarında alışverişlerini yaptıktan sonra eşyalarını taşıtmak için her zamanki gibi ucuza götüren fakat beygirine çok kötü davranan Bilal’in at arabasını çocuğun itirazına rağmen tutarlar. Burada görme büyük oranda yazarın bakışıyla, atın görmesi az yer tutar. Çocuk ve annenin bakışları ise olayı daha açık göstermeye yarar. Beygire, “Deh deh imansız, deh deh hödüük!”¹⁹ diye bağırın ve meşin kırbacı sırtında şaklatan Bilal’e karşın çocuğun gözünde o sevmeye değer bir varlık, anne için cennet ve ahiret azığıdır. Üç farklı yaklaşım gibi görünse de anne ve çocuk merhametle, Bilal kötülükle bakmaktadır. Bilal yoksulluğunun acısını zavallı ata yükleyerek zalimleşirken anne ve oğul, sevgi ile yoksulluğun içinde bir değer kurar.

¹⁹ Kocabay, *Halaza*, s. 29.

Öykünün anlatıldığı tarih, büyük oranda şehre göçün gerçekleştiği ve taşranın da binek arabasının çoğaldığı bir dilime rast gelir. Ancak yoksulluk annenin dilinde iki liraya topaklı patates almakla on lira araba parası vermek mukayesesinde belirir. Bu sebepten zulme şahitliği kabullenir. Oğlu Mustafa ise korku filmine benzettiği bu yolculuktan gözlerini kapatarak uzak durmaya çalışır. Anne, Bilal’i azarlar, ona ayağındaki ayakkabıyı fırlatar ama sonuç değişmez. “Düşman mı haklıyorsun?” sorusuna Bilal, “Sen bilmezsin, bir iki vurmak yetmez bu imansız ciğerim yengem. Öyle inat ki bu gâvurun malı! (...) Vurmayayım, dikelsin yola, tırlar da bizi biçip geçsin mi? Aldığın zerzevat kursağına gitmeden hödük bir atın yüzüne öl git, öyle mi ciğerim yengem?”²⁰ diye cevap verir. Bu salt kötülük, ona halkın verdiği deli, sünnetsiz lakapları ile de yerini bulur.

Aslında birkaç on yıl geriye gidildiğinde hayvana bakışta sevgi, değer verme kadar horlamanın da iç içe olduğu bir yakın zaman vardır. Bilal, bu ilginin kötülük tarafında kalmış sevgi tarafına geçmemiş, anne sevgi tarafını tutmuş, çocuk ise sadece ona sevgi gösterilmesi kanaati ile büyümüştür. Politik değerler, bireysel haklar kadar hayvan hakları da yeni kuşağın sıklıkla duyduğu ve saygı gösterdiği bir düşünce hâline gelmiştir.

Öyküdeki çocuğun gözüyle figür, kanıksadığı bir yaşantının içindedir. “Bilal’in tıpkı kendisi gibi hayatında bir gün bile süslenmemiş nakışsız, saçaksız, nazar boncuk-suz at arabasının, kara lastik tekerlekleriyle tıktırdan ziyade patırtıyla gelişyle başlar film.”²¹ Beygir, yükün ağırlığına, yediği yemin tadına, kırbaça itiraz etmez. Adındaki hakareti bilmez. “Ayakları şahlanmayı, yeleleri hırçın bir rüzgârda dalgalanmayı, gözleri bir düzlüğü her taraftan alabildiğince geniş, alabildiğince özgür görmeyi özlüyordu. Hödük’ün bütün özlemine ifade edecek bir uzvu yoktu. Özlem özlemdi. Dururdu öyle içinde.”²² Bu ifadeler beygirin kısmen de olsa gördüğü yerdir. Nihayetinde bir taş ocağına çalışmaya gönderilir. “Bilal’in ona her kırbaç vuruşunda meşin gözlüğünün öte tarafındaki, yan bakışı yasaklı, uzun beyaz kirpiklerinin çevrelediği gözlerindeki acı kaldı. Suçlu aramadan, suçu haykıran bir acı.”²³ Hayvan bu öyküde, öncekilerde sadece ihsas ettirilen şiddet sahneleriyle anlatılmıştır. Ayrıca onun acı çektiği gerçekçi bir bakışla işlenmiştir. İktidar ve dönüşümün uzağında ele alınması onun artık kaybolacağı, kendi çıplak gerçekliği içinde eziyet çekerek öleceği düşüncesini doğurmaktadır.

Öykünün resim hâli, her şeyden önce acınacak bir tablodur. Hödük, son derece perişan görüntüsü, çaresiz sürüklenişi ve ağırlıkları ne olursa olsun çekmek zorunluluğu ile bu korku filminin yakın plan sahnesidir. Onu sıcak bir asfaltta kafasını ara ara kırbaç darbeleriyle sallayan ve koşan, derisi yaralarla dökülmüş acıklı bir tasvir içinde buluruz.

²⁰ a.g.e., s. 30.

²¹ a.g.e., s. 29.

²² a.g.e., s. 30.

²³ a.g.e., s. 32.

O, motorlu taşıtların yanında bekleyen ve yola çıktığında daha büyükleri tarafından ezilme ihtimali bulunan artık yeri kalmamış bir görüntüdür. Başka bir ifadeyle yük çekmekte zamanını doldurmuş ve insan temsili azalmış bir varlık olarak belirir. Bu öykünün öncekilerden daha hareketli olduğu pazar, asfalt yol, taş ocağı görüntülerinin hızlı akışı ile belirir. Böylelikle anlatımlardaki resim, perspektif, merkez, merkezin kaymasından öte görüntülerin birbirinin üstüne binmeye başlamasına doğru ilerlemiştir.

Sonuç

Ele aldığımız ilk metinde, beygir yeni bir imaj olarak görülmeye başlanmıştır. Onu hayatın bir parçası olarak gerçeklikle ilişkilendirmek bakımından bir yere gelinmiştir. Hayvan ve insanın bu kadar kötümser çizilmesi ama yanı başında ikisi arasındaki müşfik ve teselli edici sözlerin bulunması, doğrudan siyasal bir mesaja ulaşamamakla birlikte dönem ruhuna dair söylenmeyen izleridir. Çünkü dışarıdaki hayat onlara bu rolü dayatmıştır. Estetik ve politik bir problem olarak yazarın sembolik figürü kendisi gibi konuşturması kendi sınırlarını da göstermek amaçlıdır. Halit Ziya'nın öyküsü, kapatma ve bu yükü yazı ile çekme görüşüdür.

Samet Ağaoğlu'nda katır, karanlıkta kalmaya itilenleri temsil eden, artık kendi gerçeğini hatırlamaktan bile uzaklaşmış bir figürdür. Yazara göre çıkış yoktur. Nitekim katır dışarı çıkınca ölür. Bu bizzat kendi hayat hikâyesi politik olan yazarın figürle doğrudan benzerlik kurmasıdır. Dönem ruhu açısından ise Türkiye'nin çok sert yıllarının yansıması olduğu açıktır.

Beygirin politik bir temsilden ziyade bir gerçeklik ve hassasiyet etrafında ele alındığı Hatice Kocabay'ın metninde bütün bir haksızlık görünümü vardır. Adı bile kötü konan figür, artık görünmeyecek ve ortadan kaybolacaktır. Bu metnin dokusu bir canlıya bu kadar eziyet edilmesine isyan eden çocuğun bakışıdır. Ayrıca bu bakış, yeni kuşağın farklı bir politik düzeye yöneldiğini de ifade eder.

KAYNAKLAR

- Ağaoğlu, Samet, *Katırın Ölümü*, İstanbul: Ağaoğlu Yayınevi, 1965.
- _____, "Otobüs ve Yaylı", *Hep Gençlik*, S. 1, Mart 1930, s. 14-16.
- Berger, John, *Görme Biçimleri*, Çev: Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
- _____, *O Ana Adanmış*, *John Berger'den Seçme Yazılar*, Haz: Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis Yayınları, 2016.
- Canetti, Elias, *Kitle ve İktidar*, Çev: Gülşat Aygen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006.
- Foucault, Michel, *Toplumunu Savunmak Gerekir*, Çev: Şehsuvar Aktaş, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

- Kahraman, Hasan Bülent, *Türkiye’de Görsel Bilincin Oluşumu*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2013.
- Kocabay, Hatice, *Halaza*, İstanbul: Eksik Parça Yayınevi, 2019.
- Koloğlu, Orhan, *Osmanlı’dan 21. Yüzyıla Basın Tarihi*, İstanbul: Pozitif Yayınları, 2006.
- Tokgöz, Ahmet İhsan, *Matbuat Hatıralarım*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.
- Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri, Hikâyeler 1*, Haz: Hülya Argunşah, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999.
- Us, Mehmet Asım, *Karikatür, II. Meşrutiyet Döneminin Ünlü Simaları*, Haz: Seval Şahin, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019.
- Uşaklıgil, Halit Ziya, *Bir Hikâye-i Sevda*, İstanbul: Sabah Matbaası, 1922.
- _____, *Kırk Yıl*, 5. C., İstanbul, 1936.
- _____, *Sanata Dair, Sanat, Hayat ve Edebiyat*, Cilt 1, Haz: Eren Yavuz, İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları, 2019.

