

TOPLUMCU- GERÇEKÇİ NECATİ CUMALI'NIN AŞK DA GEZER ROMANINDA TİYATRO SANATÇILARI ARASINDAKİ EVLİLİK VE KADIN- ERKEK İLİŞKİLERİNE BİR BAKIŞ

 Bilal KAS^a

Özet

Şiir, roman, hikâye ve tiyatro türündeki eserleriyle tanınan Necati Cumalı, *Aşk da Gezer* romanında, edebî kişiliğine sinen, alışılmış temalardan uzaklaşarak Anadolu insanı yerine, tiyatro oyuncularını çevresindeki ilişkilere yönelir. Tanzimat'tan beri her sahada Batılılaşmaya çalışan Türk aydınına tiyatro muhiti üzerinden toplumcu bir zaviyeden eleştiriler getiren Necati Cumalı, sanatçıları gelenek-modern çatışması içerisinde değerlendirir. Anlatıcının modernle gelenek arasında dengeyi kurmaya çalıştığı romanda 1960'lı senelerin sanat muhitindeki ilişkiler, gerçekliğini, yazarın tiyatro türüyle yakından kurduğu mesaiden aldığı kadar gerçekçi müşahedelerine de borçludur.

Toplumcu duyarlılığını bu eserinde de devam ettiren Necati Cumalı, romanın akışına müdahale etmeden, sanatçı kavramı, sanatın sınırları ve aşkın sanat dünyasındaki ilişkilere yansımaları konularında fikirlerini öne sürer. Çalışmada, İzmir'e gelen bir tiyatro topluluğundaki kadın-erkek ilişkilerinin 1960'lı yıllardaki durumuna yorumlar getirilirken toplumcu yazarın, ideal sanatçı ve ideal ilişki anlayışı belirlenmiştir. Ayrıca yazarın Anadolu gerçekçiliğinden uzaklaştığı bu eserin Batılılaşma izleğiyle geliştirilerek devrin tuluat gruplarının, modern sanat topluşmalarının kadın-erkek münasebetleri gibi unsurlarının hususiyetlerinin incelenmesiyle Necati Cumalı'nın edebî kişiliğine bir katkı daha sunulmuş olur.

Anahtar Kelimeler: *Aşk da Gezer*, İdeal evlilik, Necati Cumalı, Toplumcu gerçekçilik, Yabancılaşma.



AN OVERVIEW OF MARRIAGE AND FEMALE-MALE RELATIONS IN THE THEATER ARTISTS IN THE ASK DA GEZER NOVEL BY SOCIALIST REALISTIC NECATI CUMALI

Abstract

Known for his poetry, novel, story and theater works, Necati Cumalı, in his novel *Aşk da Gezer*, instead of Anatolian people by moving away from the usual themes that permeate his personality, the theater actors around him oriented towards relationships. The Turkish intellectual, who has been trying to become westernized in every field since the Tanzimat, through the theater environment Necati Cumalı, who criticizes from a socialist point of view, his artists are in the conflict between tradition and modernity evaluates. In the novel, where the narrator tries to balance between the modern and the tradition, the period of the 1960s the

^aDr., Milli Eğitim Bakanlığı, bkas2322@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 15.06.2022, Makale Kabul Tarihi: 07.07.2022

relations in the art environment, as much as it gets its reality from the work that the author has closely established with the theater genre, he is also indebted to his realistic observations.

Continuing his socialist sensibility in this work, Necati Cumalı, without interfering with the flow of the novel, puts forward his ideas on the concept of the artist, the limits of art and the reflection of love on the relations in the art world. In the study, the situation of male-female relations in a theater company that came to İzmir in the 1960s while making comments, the ideal artist and ideal relationship understanding of the socialist writer was determined. Also the author's this work, which moved away from Anatolian realism, was developed with the theme of Westernization, and the tuluat groups of the period, by examining the characteristics of the elements of modern art gatherings such as the relationship between men and women, another contribution to the literary personality of Necati Cumalı is made.

Keywords: *Aşk da Gezer*, Ideal marriage, Necati Cumalı, Social realism, Alienation.



Giriş

Necati Cumalı, Florina'da doğmuş, mübadeleyle Urla'ya gelen ailesiyle Anadolu kültürünü almıştır. Göçmen bir ailenin çocuğu olarak İzmir'in küçük ilçesi Urla'da büyüyen Necati Cumalı, hiçbir zaman toplumdaki uzak kalmamıştır. Avukatlık yaptığı yıllarda memleketi Urla'nın insanlarına hizmet eden sanatçı, birçok eserinin konusunu da yöre insanının anlattığı hikâyelerden, yaşanmış olaylardan etkilenerek oluşturmuştur (Akcaoğlu, 2003, s.2).

Sanatçının yirmiyi aşkın tiyatro eseri; onu, tiyatro sanatına ve sanatçı dünyasına yaklaştırdı. Meslek olarak tiyatro kurumlarındaki yöneticilikleri de tiyatro sanatçılarıyla sıkı bir ilişki içine girmesini sağlar, böylelikle sanat dünyasını gözlemleme fırsatı bulur. 1956 yılında İzmir'de Ara Tiyatro'yu kuran sanatçı, 1959'da İstanbul Radyosu'nda tiyatro yöneticiliği yapar.

Toplumcu hassasiyetini yitirmeden yazdığı eserleriyle, genel olarak Anadolu insanının aşklarına, mutluluklarına eğilen sanatçı, *Aşk da Gezer* romanında, İzmir'den uzaklaşmayarak sanatçı çevresinin ilişkilerine yorumlar getirir.

Cumalı'nın, yer yer yoz bir hayatı, okuyucunun gözleri önüne serdiği romanda, Batılı anlamda kurumlarıyla, kadın-erkek sanatçı çevresiyle, tiyatro mazisi yarım asrı geçmeyen, 1960'lı yılların Türkiye'si konu edilir. Osmanlı üst sınıfının çabalarıyla Batılı olmaya çalışan Osmanlı Devleti ve ardından kurulan, Batılı yaşamın resmen uygulayıcısı olan Türkiye Cumhuriyeti'nde tiyatro, umumiyetle, geleneksel varlığı görmeyi reddeder. Batı'nın Aydınlanma Dönemi sürecini tepeden inme yaşayan Osmanlı'da aydınlar, Batı'dan aldığı ithal yeni fikirleri, tiyatroya ahlaki bir işlev yükleyerek halka yansıtır. Bu yeni fikirler ve yeni bir tür olan tiyatro, Geleneksel Tiyatro'nun karşısına modern düşüncelerle ve sahne sanatıyla çıkmış olur. (Karacabey, 1990, s. 7).

Aşk da Gezer romanında, geleneksel sanat terbiyesini alan sanatçılar; olumlu hâllerleriyle anlatılmalarına rağmen, Türkiye'nin gerçekleriyle uygun olarak, tuluat tiyatrosu, Batılı sanatın ve onu uygulayanların gölgesinde anlatılır. Sanatçı Batı karşıtlığı ya da Batı sanatı muhalifliği yapmaz. Çünkü sayıları az olmakla birlikte, Batı kültürünü gerektiği şekilde özümseyen sanatçıları da anlatır. Necati

Cumalı, böylelikle yoz olana karşı geleneksel olanı çatıştırmadan, bir Türkiye gerçekliği yaratmaya çalışır. Türkiye'nin yakın geçmişi göz önünde tutulduğunda, çökmüş bir toplumun kendinden ileride gördüğü Batılı toplumlara karşı köksüz bağlılığı ve yüzeysel bir Batılılaşmayı beraberinde getirdiği görülür. Bu fikirlerin revaçta olduğu bir dönemde kurulan Darülbedayi, her şeyiyle geri görülen tulûat topluluklarına karşı bir tavır geliştirir. Hatta birçok yazar, Batı'ya duyduğu hayranlık ve kendinde beliren aşağılık duygusuyla Orta Oyunu ve geleneksel tiyatro sevgisini irki bir hastalık olarak değerlendirmiştir (Nutku, 1969, s. 742-743). Batılı olmak, aydın ve modern olmak gibi kavramlar arasında bocalayan Osmanlı aydınlarını, genç Türkiye'nin aydınları da benzer kafa karışıklıklarını yaşayarak devam ettirirler. *Aşk da Gezer*'de, Doğu-Batı ikilemi, sanat ve sanatçılar üzerinden verilirken Doğu kavramı yerine, kendi öz kimliğiyle Batılı unsurlarını yoğuramayan, bunalım içindeki, pusulasız aydın kalabalığı anlatılır.

Roman, merak duygusunun canlı tutulmadığı, gerçekçi ve toplumsal bir eserdir. Sanatçılar, üst sınıf gibi algılanarak, halktan uzak kabul edilseler ya da bu durumun tam tersi olarak, halka yakın bir anlayış gütseler de halkla aynı seviyede değillerdir. Bu eşit olamama durumu, sanatçıları halkın bir parçası olmaktan çıkarmaz, toplumun önemli unsurlarından biri olmaları algısını değiştirmez. Eserde, sanat çevresindeki aşk ilişkilerine, sanat algısına ve evlilik seçimlerine, çok farklı yaratılışta kişilerin yaşamlarından örnekler verilerek gerçekçi bir dünya yaratılmaya çalışılır.

Aşk da Gezer'de, 1967 yılında İstanbul'dan İzmir Fuarı'na, üç oyun sahnelemek için gelen tiyatro topluluğunun bir ayı anlatılır. İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1959-1966'da altın bir dönem yaşar, sahneye konulan eserlerin sayısı bakımından da bir gelişme görülür. 1960'lı yıllarda özel tiyatrolarda da bir canlılık görülür. Kent Oyuncuları Yıldız Kenter ve Müşfik Kenter, Gülriz Sururi-Engin Cezzar Topluluğu, Genco Erkal'ın kurduğu Dostlar Tiyatrosu, Gazanfer Özcan-Gönül Ülkü Topluluğu, Devekuşu Kabare Tiyatrosu gibi birçok önemli sanatçının yer aldığı, adını duyurduğu, yetiştiği tiyatro toplulukları, romanın vaka zamanıyla aynı dönemdeki sanatçı gruplarıdır (And, 2014, ss. 178-189). 1960'lı yılları anlatan Necati Cumalı, tiyatro çevresiyle kurduğu yakınlığın verdiği rahatlıkla, tiyatro sanatına ve sanatçısına dair birçok fikir öne sürer.

Eser, aldatmalar, pişmanlıklar, tek gecelik ilişkilerin içinde ilerler. Asli kahramanlar, Ergun ve Belkıs'ın inişli çıkışlı aşk ilişkisi de muallakta bırakılarak roman sonlandırılır. Hayat tarzlarıyla yoz olmaktan kurtulamayan roman kişileri, bulunduğu ortamı, aşamayı hazmedemeyen, geçmişiyle bugünü arasında bir denge oluşturamamış dönem aydınının portresidir. *Aşk da Gezer*'de, bir sevgiliden diğerine koşan erkek ve kadınların tükettikleri ve aynı zamanda hep aradıkları, tanımını yapamadıkları aşk ve cinsellik ayrımında, samimiyet, dürüstlük, sadakat gibi değerler, olumlu kahramanlara çok az yer verilerek olumsuz hayatlar sıralanarak gösterilir. Necati Cumalı'nın seçtiği yöntem, toplumcu gerçekçilik yolunda ilerlemesine devam eden Türk romanında tam tersi şekilde işlemiştir. Toplumcu gerçekçi romanların genelinde, iyi değerleri simgeleyen olumlu kahramanlar ve onların yaptıkları ön planda tutulurken olumsuz kişiler ve değerler romanlarda yaratılan klişe çatışmalarda, iyi-kötü düzleminde, masalsi bir yöntemle ilerlemiştir. Necati Cumalı, *Aşk da Gezer* romanında, hem seçtiği konu itibarıyla hem de kahraman kadrosunu oluşturma yöntemiyle farklılık yaratır.

A. TUTUNAMAYAN BOHEM BİR TİYATRO ÇEVRESİNİN ROMANI: AŞK DA GEZER

Aşk da Gezer, Necati Cumalı'nın altı romanından dördüncüsüdür ve 1975 yılında yayımlanır. İlk dört romanını gazete siparişleriyle yazdığını söyleyen sanatçı, *Aşk da Gezer*'i *Cumhuriyet* gazetesinin isteğiyle yazar. (Taş, 2001, s. 312). Romanda Anadolu'nun mekân seçilmemesine, köylü-ağa ya da işçi-patron, emek-sermaye çatışmalarına yer verilmeyişine rağmen anlatıcının dönemin sanat muhitine ve bu muhitin sanat anlayışına getirdiği toplumcu yorum ve yaklaşımlarla, roman toplumcu gerçekçi bir karakter kazanır. Eserin kurgusu, tiyatro sanatçıları arasındaki ilişkiler üzerine kurulmuştur. (Uyguner, 1975, s. 13).

Roman, üç ana bölümden ve numaralandırılmış alt bölümlerden oluşur. *Aşk da Gezer*'in asli kişisi Ergun, İzmir, İstanbul ve Ankara gibi büyük şehirlerdeki sanat dünyasının içine, henüz yirmi dört yaşındayken yazdığı, *Türkân'ın Kısmeti* başlıklı tiyatro oyunu girer. Ergun'un aşklarının ve hayatının anlatıldığı kısımların zaman zaman ön plana çıktığı, bazı bölümlerde genç tiyatro yazarının, kalabalık kişi kadrosunun ardında kaldığı görülse de, İzmir'e gelen tiyatro topluluğundaki sanatçıların Ergun'la yakın ilişkileri, kahramanı, olayların içine çeker.

Ergun, orta halli bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiş, İzmir'de büyümüştür. Edebiyatla sıkı bağlarını hiçbir zaman koparmayan Ergun, askerden dönüşünde, hep yazacağını bildiği ve kendine ün sağlayan tiyatro oyunuyla alışık olmadığı bir dünyanın içine girer. *Türkân'ın Kısmeti* adını verdiği oyununda rol alan Ayla'yla, büyük bir aşk yaşar. Ancak Ergun'un oyunuyla ünlenen Ayla, şöhretin sarhoşluğuna kapılır ve Ergun, sadece kendine ait bir kadın istediğinin farkına vararak İstanbul'dan ayrılır. Ergun'un üniversite yıllarından beri kurtulamadığı at yarışı tutkusu, ona hatırı sayılır bir servet kazandırınca memleketi İzmir'e döner. Burada doğayla iç içe yaşamayı seçer ve bir çiftlik satın alır. Edebiyatla ilgisini kitap okumak ve oyun seyretmekle sınırlar. Yeni bir eser kaleme alamaz.

Ergun'un *Türkân'ın Kısmeti* adlı oyununu yazmasının üzerinden, on bir yıl geçmiştir. Romanda asıl olaylar, bir aylık süreyi içerir. Bu süre içerisinde fuar kapsamında, oyunlarını sergilemeye gelen kadınlı erkekli grup oyuncularının Ergun'un çevresine yaklaşmalarıyla romana girdikleri görülür. Bir araya geldiklerinde sanatla ilgili konuşmalar da yapan bu roman kişileri, sinema, modern tiyatro, sanat-siyaset ilişkisi gibi konulara da değinirler. Romanda ön planda olan ve Ergun'la bir aşk ilişkisi yaşayan oyuncu Belkıs, mesleğinde başarılı olmasına karşın kendini anlamsız bir boşluk içinde hisseder, derin bir mutsuzluk yaşar. Ne istediğini bilmeyen, umutsuzca her yeni ilişkide mutlu olacağını uman ve her ilişkisinde hayal kırıklığına uğrayan birkaç kişiden biridir.

Ergun'un İzmir'deki mütevazı ve doğaya dönük çiftlik hayatıyla, Belkıs'ın hızlı ve ölçüsüz yaşamı, her ikisini de birbirinden uzaklaştırır. Bir ayın sonunda kafalarında bazı soru işaretleriyle ayrılırlar.

Romanda Ergun, Ayla ve Belkıs üçlüsü dışında birçok kişi yasak aşkla beraber ahlaka aykırı nitelikte çeşitli ilişkiler yaşar. Eserde gölgede kalmalarına rağmen, ideal evli çift olarak gösterilen Rengin ve Kemal, Salih ve Mehmet Şen evlilikleri, ara ara okuyucunun diğer ilişkilerle karşılaştırma yapmaları için anlatılır. Kimi kadın oyuncular evliliği, tiyatro oyunculuğunun sonunun olmadığını düşünerek bir kurtuluş olarak görür. Evlilik kurumunu yeni bir heyecan gibi düşünen ya da sınıf atlamak için zengin

bir erkekle evlenme planları yapan kadın oyuncular, eserde, evlilikle sanatın beraber yürümeyeceğini temsil eden olumsuz kişiler olarak sunulur.

Haluk, Belkıs, Sevgi sürekli bir arayış içerisinde defalarca evlenmiş, sayısız ilişki tecrübesi edinmiş; ama mutluluğu bulamamış sanatçılardır. Necati Cumalı tarafından art arda bir tür resmigeçitle sıralanan, kendine ve topluma yabancı sanatçılar, Türkiye’de ünlü olmak, sanatçı olmak olgusuna eleştirel yorumlar içerir.

Aşk da Gezer’de tiyatro toplulukları ve sanatçıların aralarında geçen kıskançlıklar, farklı cinsel tercih seçimleri, alkol kullanımı, magazin topluma hayatına sızmaya başlaması gibi çeşitli düşünceler de işlenmiştir.

Tiyatro topluluğu bir aylık sürede, *Yaprak Dökümü*, *Hisse-i Şayia* ve *Otelci Kadın* oyunlarını sahnelerler. Necati Cumalı gibi tiyatroyla yakından ilgilenen bir yazarın bu oyunları seçmesinin romanda işlenen temalarla ilgili olduğu açıkça görülmektedir. Necati Cumalı’nın umumiyetle birbiri ardına sıraladığı yoz sanatçı tiplerinin bir üretim metaı olarak sanata yaklaşımlarının, seyirciye, genel manada topluma üstten bakışlarının ve toplumdaki, toplumun değerlerinden- kendileri de orta ya da alt sınıfın bir zamanlar parçaları olmalarına rağmen- uzaklaşmalarının zemininde Batılılaşmanın Türkiye’deki seyri ve sanatçı denen bireyin Batılılaşma algısı yatmaktadır.

B. AŞK DA GEZER’İN SANATÇI ÇEVRESİNİN TOPLUMSAL ZEMİNİ VE ÖZELLİKLERİ

Osmanlı’nın askerî alanda başarısızlığının farkına varışıyla başlayan Batı’yı tanıma düşüncesi, tepeden inme başlamış olsa da Cumhuriyet’in ilanına ve inkılâplar devrine kadar uzanan yaklaşık iki yüz yıllık bir tarihi kapsar. Modernleşme; toplumu çağdaş uygarlık düzeyine getirmeye çalışırken gelenekçiliği yok etmeye işe başlar. Ortadan kaldırmayı hedeflediği geleneğin yerine ise, uygun kuralları, örgütleri yerleştirmeyi amaçlayarak toplumun yeni kuşaklarını, yeni düzenin gereklerine göre yetiştirmeyi hedefler. (Berkes, 2018, s. 522).

Romanın vaka zamanı için Tanzimat Fermanı’nın ilanı üzerinden yüz yılı aşkın bir süre, Cumhuriyet’in ilanı üzerinden yaklaşık kırk yıl geçmiştir, hesabı yapılabilir. Toplumsal yapılarıyla, edebiyatıyla, resmiyle, tiyatrosuyla Batı merkezli bir sistem oluşturulmuş ve buna bağlı olarak sanatçılar yetişmiştir. Kısmen de olsa Kurtuluş Savaşı’nın yarattığı millî ruhtan uzakta kalan, inkılapların gerekliliğini ya da içeriğini bile sorgulamayan, geleneklerden kopmuş, seçkin bir kuşak oluşmuştur. Bu kuşak, elbette ki genç sanatçıların tümünü kapsamaz. Zaten Necati Cumalı, güçlü olmasalar da alternatif kişilerin hikâyelerini de anlatır. Romanda eleştiriye uğrayan sanat çevresinde, derin bir kimliksizlik, hiçlik hâkimdir. İçmek ve unutmak, eğlenmek ve düşünmemek temelli hayatlarında, bedenden bedene koşan, aşkın anlamını yitirmiş bu kalabalık, kendini, modern bir sanatın uygulayıcısı olarak görmektedir. Modernliğin içmek ya da doyasıya eğlenmek olmadığını okuyucu, romanın her satırında anlar.

Tiyatro dünyasında belli bir isim yapmış olan Haluk tipi, sanatında ilerlemek için, Paris’te bir süre kalmıştır. Birçok tiyatro oyununun sahnelendiği, Batı sanatının kalbinin attığı bu şehirden dönerken ne dilini geliştirebilmiş ne de gitmesi gereken yerlere gitmiştir. Kendi gibi içkiyle var olan bir iki Türk genci bulup gününü gün etmiştir. Tanzimat sanatçılarının Batı’yı anlamak hususunda yarattıkları birçok tip

gibi derinlik kazanamadan, yüzeysel bir eğlence anlayışını modernliğinin bir parçası sanarak ülkesine dönmüştür.

“Montparnasse kahvelerinde düştü kalktı. Bol bol ucuz şarapla konyak içti. Bu arada TNP’de bir Brecht, Huchette Tiyatrosunda da İonesco’nun Kel Şarkıcı’sı ile İskemleler’ini gördü. Bu kadarı yetti ona. On yıldır hangi masaya otursa bildiğini satıyordu” (s. 59).

Haluk tipi, mesleğinde ilerlemek, sanatına yeni özellikler katmak için hiçbir çaba göstermez. Batı kültürü, Türkiye’de, resmî ideolojinin olmazsa olmazı sınırlarında kalır. Sanat camiasındaki bir aydının, bu kadar güdük kalan bir bakışla Batı’yı algılaması, anlatıcının dönem aydınına getirdiği eleştirilerdendir. Hiç yurt dışına çıkmayan diğer bir oyuncu Saim’sé, Batı imzası taşıyan her oyunu, başarılı ve mükemmel bulurken bu oyunların sadece ismini biliyor oluşu ironiktir.

“Paris tiyatroları kafasındaki ütopyaydı. Paris’ten gelen tiyatro dergilerini karıştırdıkça, kendinden geçer, metinlerini tam anlayamadığı için okumadığı oyunları düşleriyle değerlendirirdi... Bu yazarlar, bu oyunlar arasında bir bağlantı kurmak güçtü. Aralarında ortak olan bir şey varsa hepsinin yabancı olmasıydı” (s. 59-60).

Batılı sanata hayranlık duyan ama bunların ne kadarını, hangi unsurlarını kendi sanatına uygulayacağını bilmeyen, Türk sanatının belli bir geleneğe sahip oluşundan haberi dahi olmayan; ancak sanat dünyasının bir şekilde içinde yer alan, bu genç sanatçılar, Türkiye’nin gerçeğidir. Anlatıcı, tanınmış bir aktöre şu sözleri söyleyerek Batı karşısında genç Türkiye’nin sanatçılarının psikolojisini ve konumlanışını özetler: “Ama ne Ergun ne de başka bir Türk yazarı, ağzıyla kuş tutsa, daha en az elli yıl ayak atamaz doğru dürüst bir Paris tiyatrosuna” (s. 61).

Devir sanatçılarının genel tavrı budur demek, eksik ya da yanlış olur. Ancak, Türk sanatçılarından belli bir kesimin Batı sanatı ve kültürü karşısında ağır aşağılık kompleksleri içinde olduğu da aşikârdır. Saim ve Haluk gibi tipler, Necati Cumalı’nın yıllarca haşır neşir olduğu tiyatro sanatçıların gözleminin ürünü olarak yorumlanabilir.

Oyun çıkışlarında bir araya gelen sanatçılar, tiyatronun bugünü, geleceği gibi konularda çeşitli tartışmalara girerler. Aralarında belli altyapıları olmadan konuşmalara katılan Leyla gibi tipler, sanatın hangi ellerde icra edildiği, Batı sanatının ve eğitim anlayışının ne kadar yanlış anlaşıldığını gösterir.

“Doğru dürüst bir öğrenimi olmayan Leyla’nın kendini aydın bir kadın göstermek için her fırsatta başvurduğu yoldu bu türlü tartışmaları. Daha çok düşüp kalktığı erkeklerden kaptıklarını, gerisini getirip getiremeyeceğini hiç düşünmeden bir karşı görüş olarak ortaya atar, karşısındaki ne kadar açık, ne kadar inandırıcı konuşursa konuşsun, gerçekten zeki bir kadın olsa bile, bilgisinin yetersizliğinden ötürü söylenenleri tam kavrayamadığı için yaya kalır” (s. 122-123).

Tiyatro oyuncularını, filmlerde de rol aldıklarından, Yeşilçam’da üretilen sinemalar hakkında da fikir sahibidirler. Bu alanda da Batı sinemasına yaklaşım tiyatroyla neredeyse aynıdır. Kârı amaçlayan ve sanat yapmayı düşünmeden film üreten yapımcıların kültürsüzlüğüne karşılık parayı ellerinde tutan güç olmaları, çeşitli çelişkiler doğursa da sonuç şu dur ki, Batı karşısında Türk insanı bu dönemlerde kendini güçsüz ve yetersiz hissetmiştir. “Yeşilçam’ın tuttuğu yol doğru olsun olmasın buydu yıllardır.

Beğenilen yabancı bir filmi, git-gör-aktar ya da vurucu bir yabancı romanı al-oku-Türkçeleştir, diye sipariş verilirdi senaryo yazarlarına” (s. 64).

Tiyatro sanatçılarının kendi aralarında yaptıkları tartışmalardan birinin konusu, tiyatronun halkın sorunlarını ne kadar yansıtır yansıtmadığı yönünde ilerler. Ergun, okumayı, kendini geliştirmeyi hiçbir zaman bırakmamış biri sıfatıyla, yapılan tartışmaları yavan, gereksiz ve yıllardır kendini tekrar eden, klişeleşmiş olarak değerlendirir.

“Böyle her dönemde, diye bağladı sözlerini, eğrinin doğrunun, incenin kabanın, güzelin çirkinin, ruh, düşünce mirasçıları döl verip duruyor, yani Caliban’lar ile Prospero’lar o gün bugün üretip duruyorlar kendi soylarını” (s. 279-280).

Burada romandaki sanatçıların tartışmalarıyla geldikleri nokta, Türk sanatçısının sanata yaklaşımını göstermesi bakımından önemlidir. Sürekli aynı kısır döngü içerisinde kalan ve bu yüzden de ilerleme kat edemeyen, ne Batılı ne Doğulu olabilmiş, sancılı bir kuşaktır konu edilen. Necati Cumalı, Ergun üzerinden, kutuplaşmanın gereksizliğini vurgularken bir sentezi işaret eder. Ergun, boğucu ve edilgen gerçek dünyadan, doğaya dönme şansını yakalamış ancak teoride doğru bir toplumun ve sanatın sınırlarını çizmiş biriyken, pratikte gerçeklerle savaşmanın yöntemlerini, gücünü bulamamış, mutsuz ve her şeyin farkında olan azınlığı simgeler.

C. TOPLUMCU ANLATICININ YOZLAŞAN SANATA VE SANATÇIYA TAVRI

Necati Cumalı, sanat yaşamında tiyatro türüne ayrı bir yer ayırır. Gençliğinde Paris’e yaptığı bir gezi sırasında Musset’in heykeliyle karşılaştığında, “*Sevgili Musset! Her yiğidin gönlünde bir aslan yatar. Ben Türk Tiyatrosunun Musset’si olmak için geldim buralara*” (Cumalı, 1990, s. 91) diyecek kadar tiyatro sevdalısıdır. Türkiye’ye döndükten sonra, çocukluğundan beri hayranlıkla takip ettiği Muhsin Ertuğrul’la çalışma imkânı bulması ve Ertuğrul’un genç yazara, kendisinden oyunlar beklediğini söylemesinden sonra, *Mine* adlı tiyatro oyununu yazar. (Cumalı, 1990, s. 93).

Genç Necati Cumalı’nın içindeki yaratma arzusu ve başarıyı yakalayacağına dair o inanç, *Aşk da Gezer*’in asli kişisi Ergun’da da vardır.

“Öteden beri şiiri, edebiyatı sever, en yakın arkadaşlarından bile gizli tutarak arada bir şiirler yazardı. Yazdığı şiirlerin yayımlanması isteğini hiç duymuyordu. Anlatılması güç bir duyguyla yazgısının şiirden çok tiyatroya bağlı olduğuna, başarılı oyunlar yazabileceğine inanıyordu. Daha adını koymadığı, tek satırını yazmadığı halde, ilk oyunun oynanmasının çok yakın olduğu gibi bir önseziye kapılmıştı” (s. 6).

Necati Cumalı, içinde olduğu ve her yönüyle tanıdığı bir gerçeklik olan, tiyatro sanatçılarının çevresini anlatırken ister istemez bu çok sevdiği sanatla ilgili düşüncelerini de romana yansıtır. Toplumcu ve aydın kimliğiyle Türk edebiyatında kendine bir yer edinmiş olmasının verdiği imkânla, tiyatroya, insan ilişkilerine, kadına ve cinselliğe modern ama toplumcu bir bakışla yaklaşır.

Romanda, anlatıcı, Hadiye adlı yaşını almış oyuncu roman kişisi üzerinden pek de şanslı görmediği kimi kadın oyunculara dair bazı genellemelerde bulunur.

“Ünlü bir aktörle evliydi o sıralar. Mutluydu. Tiyatro Tanrısı yaşamlarının bir döneminden sonra acımasızdır kadın oyunculara. Her yıl, bir yerine iki, bazen üç yaş ihtiyarlatır onları. Vaktiyle davranıp da bağışladıklarını, ünü, parayı, aşklarını, bir bir geri almaya başlar. Hadiye de beş yıl önce kocasını daha genç bir aktrise kaptırdı” (s. 44).

Romanın kadın tiyatro oyuncularından Hadiye, dış güzelliğini yitirdiğinde beğeni iktidarını elinde tutan ve kadını kendine, bedenine ve üretimine yabancılaştıran erkek, yaşça daha genç, metalaştırdığı bir bedeni tüketmeye başlar. “Kadının yeniden üretim pratiklerinin yanı sıra, cinsellik de erkek iktidarının kadın üzerinde kurduğu iktidarın (ataerkin) başka bir kaynağıdır” (Güneş, 2017, s. 250). Hadiye tipi, kendi toplumunun değerlerine ve kendi üretimine yabancılaşan diğer kadın oyuncular gibi romanda, sanatıyla yani üretimiyle, tek başına var olma yetisini temsil edemez. Aileye, evlilik kurumuna ve kadın-erkek ilişkilerine yaklaşımı, kapitalist sistemin nesneleştirdiği ve sıradanlaştırdığı beden üzerindedir. Necati Cumalı, toplumcu gerçekçi bir tavırla kendi üretimlerine yabancılaşan kadın ve erkek roman tipleri üzerinden ideal olana gidilecek yolu ve ideal olanı suskunluğuyla ya da tasvir ettiği olumlu kadın-erkek bedenleri ve ilişkileri üzerinden verir. Anlatıcı, umumiyetle sanatını geliştirmek için uğraşmayıp da kendini tüketmekte ısrarcı oyunculara, evliliği sınıf atlamak için bir sıçrama tahtası gibi gören kadınlara karşı mesafelidir. Bu tipteki kişilerin karşısına, olay akışında önemli bir yere sahip olmayan, ancak aralıklarla varlıklarını hissettiren Kemal ve Rengin çiftini çıkarır. Eserde, anlatıcının beğenisini alttan alta duyurduğu bir çift olma dışında işlevleri yoktur; ancak beden ve üretimin kutsallığı yönünden okuyucunun dikkatini çekecek kadar olumlu tiplerdir.

“Konuşmalarından anlaşılacağı gibi, Rengin ile Kemal iyi geçinen bir çift olarak tanınırdı tiyatro çevrelerinde. Evlendiklerinde Rengin on sekiz yaşındaydı. Kemal yirmi bir. Sekiz yıldır evliydim. Düzenli bir yaşayışları vardı. Tiyatronun dışında büyük küçük demeden bulabildikleri her işe koşarlardı” (s. 94).

Eski oyuncuların Bedri Morkaya, çoğu sanatçının korkulu rüyası olan yaşlılık yıllarında yalnız ve parasız kalmakla ilgili herkesin tanıdığı efsane bir oyuncunun ölçsüz yaşamını anlattığında, bu gerçek hikâyeyi dinleyenler etkilenirler. Romanda, özellikle sağlıksız kurulan ilişkiler, ölçsüz yapılan harcamalar, içki kullanımı, sağlığın ve gençliğin değerini bilmemek gibi hatalarla ilgili, akla ilk gelen isimler, Afife Jale ve Cahide Sonku’dur. Ancak sanatçı doğasının narinliği, farklılığı ve anlaşılmaya uzak oluşu, her şeyin sonunun nereye varacağını bilinmesine rağmen kurmaca dünya dâhilinde de tarihin tekerrür ettiğini gösterir gibidir. *Aşk da Gezer*’de Ayla, Belkıs, Sevgi ve erkeklerden Haluk, Özer tipleri pervasız yaşamlarıyla sanat dünyasının içinde kaybolmaya aday insanlar olarak görülür. “Bedri onunla ilgili anılarını anlatırken sessizlik içindeydi masa. O büyük sanatçının yaşı ile üzgün, her biri az çok ne olacağını bilemedikleri kendi sonlarının karanlığına dalmış gibiydiler” (s. 118).

Sanat yaşamında yaklaşık yirmi yılı geçirmiş olan Haluk tipi, alkol bağımlısıdır. Sanatının yarattığı başarı, ün ve para ona mutluluk getirmez. Anlatıcı bunun nedenleri üzerinde dururken şöhrete kapılıp geçmişini unutan bir adamı betimler. Bu tasvirde, umumiyetle alt sınıftan gelen romanın oyuncu tiplerinin ekonomik sistemden ya da kaderden intikam alırcasına bedenleri ve sanatsal üretimlerini sadece tensel, maddi doyumlara bırakmaları ve kabullenilmiş mutsuzlukları toplumcu gerçekçi Necati

Cumalı'nın okuyucuları başka türlü bir sanat üretimi ve sanatçı davranışı üzerinde düşündürmeye ittiğini gösterir niteliktedir.

“Aktör olmaya hazırlanırken, henüz yirmisini bulmadan olanca ruh açlığı ile yetiştirmişti kendini. Gece gündüz okurdu. Kışları, paltosuz geçirirdi o parasız yıllarında. Ama çabuk arkası kesildi o olumlu çalışmalarının. Ah! Ün, para en kolay yollardan teslim olmuştu ona. Onun çöküş nedenlerinin başında gelen buydu işte” (s. 299).

Haluk tipiyle somutlaşan ve diğer yoz tiplerle okuyucu açısından anlam kazanan durum, aslında romandaki sanatçı tiplerin kendilerine, toplumlarına ve sanat üretimlerine karşı geliştirdikleri bir tür yabancılaşmadır. Romandaki sanatçı kişiler, Türkiye'nin sindiremediği modernleşme ya da kapitalistleşme sürecinde öykünmeci bir tavır geliştirirler. Bu tavra ilave olarak Marx'ın yabancılaşma olgusu bir üretim ve emek dâhilinde olan sanatçılar için de geçerli olur. Emekçileri sürekli aynı yoğunlukta ve tekdüzelikte, kendi özgürlüklerini katmadan dâhil oldukları üretim sürecinde “bir vida sıkıcı” olarak niteleyen Marx'ın yabancılaşma olgusuna benzer bir tükenmeyi, “şeyleşmeyi” *Aşk da Gezer*'in yoz oyuncu kişileri de yaşar. Belli tarihlerde her gün aynı sözlerden müteşekkil oyunları, kendi isteklerinden uzak biçimde sahneye koyan roman kişileri, zamanla ürettikleri metaa, yani oyuna da yabancılaşır “bir vida sıkıcı” olmanın ötesine geçemezler.

“Kendi emeğine yabancılaşan insan, Marx'a göre kendi türsel özelliğinden, yani insanı insan yapan evrensel üretim yapabilme yetisinden yoksun bırakıldığı için, kendi türsel özelliğine ve dolayısıyla kendi türüne de yabancılaşmaktadır. Bu, aynı zamanda insan-doğa ilişkilerinin de sekteye uğramasıdır. Marx'a göre insan üretirken doğayı kendisine, kendisini de doğaya katmaktadır. (...) Ürünün bir meta hâline geldiği koşullarda ise bu ilişki tersine döner ve bir tüketim ilişkisi hâline gelmeye başlar” (Bekmen, 2014, s. 181).

Yaşadıkları toplumun doğasından, gerçekliğinden ve insanın hükmetmeye çalıştığı tabiattan uzaklaşan tüm emekçiler gibi romandaki sanatçı tipleri de üretim dairesi içinde sahneye koydukları oyunun metalaşmasından ve “bir vida sıkıcı” olmaktan öteye gidemezler. Öte yandan, şöhretin büyümesine kapılıp sihirli ama bunaltıcı bir âlemi yaşayan oyuncuların dışında bir başka dünya daha vardır. Bu da sanatçıların büyümlü hayatlarının en açık hâliyle yansıtıldığı magazin haberlerini okumak zorunda bırakılan halktır. Anlatıcı, sanatçıların özel yaşamlarına dair yazılan yazıların halka hiçbir şey katmadığını olayın akışını keserek dikkat çekecek bir uzunlukta aktarmadan geçemez. Anlatıcının bu toplumcu tavrı; sanatçının topluma örnek olma vazifesini, bir üretim ve emek sürecinin neticesinde ortaya çıkan sanatın toplumu iyileştirme düşüncesinden hareket etmesi gereğini taşır.

“İzmir'in en çok satan sabah gazetesiydi elindeki. Son yıllarda... kim kiminle neredeydi, başlığı altında dedikoduya ayırıyordu. Gece kulüplerinde, lüks lokantalarda, türlü yiyecek içeceklerle donatılmış masalarda çekilmiş, pahalı giysiler içinde berberden yeni çıkmış, takmış takıştırmış kadınlarla, anlamsız yüzlü erkeklerin sırtkan fotoğrafları doldururdu bu sayfayı. Hünerleri, başkalarına yararları neydi bu insanların? Ölçsüz saçıp savurdıkları bu kazançları nereden gelirdi?.. Köylülere, yaşama düzeni köylülerden pek değişik olmayan kasabalılara ne derdi bu türlü haberler? Çağ dışı kalmışlıklarıyla bir çeşit alay etmek değil miydi bu tatlı yaşamı sürmek onların gözleri önüne? Köylü

okuyucuları, yoksulluklarının yüzde yüz nedeni olan bu yaşayışı gazeteden izlerken hasetsiz bir imrenme ile cennet düşleri göreceklerine, ürettikleri her şeyi değerinden düşük fiyata bu sırtkan adamlara satıp, tarım ilaçlarından, irili ufaklı her türlü aygıtlarına, yedek parçalarına... kendilerine gereken tükettikleri her şeyi yüksek kârlar ödeyerek bu adamlardan satın aldıklarını akıl edebilseler, bu türlü saçmalıklar hiç değilse gizli kapaklı kalır, gazeteler de soygunlarını alkışlar gibi, birtakım görmemişlerin bu türlü fotoğraflarını yayımlamaya cesaret edemezdi" (s. 175-176).

Anlatıcı, sanatçıların bohem yaşayış tarzlarının ispatı olan fotoğraflarıyla bilerek köylülerin evlerine destursuzca girişlerini, açıkça ve sert bir ses tonuyla eleştirir. Anlatıcı; ekonomik, sınıfsal bir çıkarımla, toplumcu bir hassasiyet içeren ifadelerde, gazetelere yeme, içme ve gezmeleriyle konu olan kişileri görmemişlikle, soygunculukla suçlar. Toplumcu gerçekçi sanatçı tavrını her ne kadar kapitalist sistem dâhilinde değerlendirilecek tarzda eserler veren bohem sanatçı kadrolarıyla yansıtırsa da anlatıcı; Marksist eleştirinin tesiriyle "politik bakımdan tarafsız olamaz" (Moran, 2002, s. 88). Anlatıcı, kapitalist sistemin dayattığı ve tüketmeye hedefli, üretimi metalaştıran, toplumu belli olumlu bir fikre ulaştırmayan sanatçı üretimini ve hayatını tenkit eder. Öte yandan aydın bir bakışla, sanatçıların ilişkilerinde özgür olmalarına karışmayan anlatıcı, bu özgürlüğün ölçüsüz bir açıklıkla yayılmasına karşıdır. Cinsel seçim konusunda, gelenekselin korunması taraftarıdır. Genç oyuncuların abla dedikleri, eski oyuncuların Sabiha'nın seviciliği, Sevgi'yle evlenme planları yapan İzmirli Rifat'ın belli bir dönem, jigololuk yapmış olması, tiyatro oyuncusu Nuri'nin ve Jale'nin terzisi Tufan'ın eşcinselliği konularında düşüncelerini belli ettiği olur.

"Atlet yapılı sağlıklı bir erkek görünüşü olduğu halde, konuşması, devinimleri kadınsıydı adamın. Özer, tanışmasalar bile öteden beri duyardı adını. Sapıklığını gizlemeyen ünlü bir kadın terzisiydi" (s. 178).

Kadın terzisi Tufan tipini net bir ifadeyle sapık bulan anlatıcı, Sabiha ve Nuri hakkındaki düşüncelerini, roman kişileri üzerinden belirtir. Ancak, Sabiha ve Nuri'nin toplum dışı seçimlerinde, oyuncuların tepkileri aynı olmaz. Anlatıcı, eşini aldatan kadın ve erkekleri bohem bir yaşam tablosu içinde vermekle yetinirken kadın-erkek ilişkisinde gelenekselin dışına çıkanları affetmez.

"Ablanız büyük aşk yaşıyor İkbâl Hanımefendiyle. Özer'in, Nursen'in yaptıkları falan onun yanında öğrenci oyunları..."

Belkıs yüzünü buruşturdu:

Tiyatrodan bir ayrılrsa da kurtulsak. Hiç sevmem o kadını" (s. 103-104).

Sabiha'nın İkbâl Hanım'la yaşadığı ilişki, Özer'in çapkınlıklarını masum gösterecek niteliktedir. Hatta Özer'in eşini aldatması, öğrencilikle ilişkilendirilerek tuhaf bir genelleme dahi yapılır. Nuri'nin seçimlerine, bohem yaşamlarına ironik düşecek boyutta ahlakçı yaklaşırlar.

"Oyundan sonra ikisi üçü birden tiyatronun önünde beklerler bunu, alır götürürler, bir rezalet! Öbür çocuklar bizi de o gözle görecekler diye huylanırlardı iyice. Hani yaşımı başımı unutup benim bile korkacağım gelirdi.

(...)

İyisi mi bırakın ne hali varsa görsün, dedi. Halk ayırır sapık olanla olmayanı. Uzatmayın bu tatsız konuyu” (s. 125).

Sabiha'nın seçimiyle, Nuri'nin hayat tarzı arasında fark olmamasına rağmen romandaki sanatçıların her ikisine de tepkilerinin aynı olmadığı açıktır. Bunun nedeni de Sabiha'nın ilişkisini gizli bir şekilde devam ettirmesidir. Nuri ya da Tufan, seçimlerini açıkça gösterdiklerinden etrafa manevi bir rahatsızlık verir. Ancak, Rifat'ın jigololuğu ya da Özer'in eşini aldatması, romanda hafif suçlar olarak yansıtılır. Aleni yapılmalarına karşın, toplum için bir tehlike oluşturmaz. Burada anlatıcının aydın ve toplumcu gerçekçi yaklaşımının romanın genelinde hissedilmesine karşın, kadın-erkek münasebetleri söz konusu olduğunda tipik ve geleneksel olandan çıkamadığı görülür.

“Bugün onun işi tamam.

Evlisin unutma.

Kahkahasını saldı:

Ben boşanma davası açmıyorum ağabey, aksine gönül yapıyorum. Başka türlü çekilir mi bu turne kahır?” (s. 90).

Anlatıcının ardı sıra anlattığı çeşitli ahlaksızlıklar, ölçsüz tavırlar romanda güçlü bir çatışma yaratacak, doğru, düzgün ya da prensipli özellikler taşıyan kişi ya da kişilerce desteklenmez; ancak anlatıcı, sanat çevresinin bohem yaşamına ters düşen hayatları ara ara işler ve incelikle yansıtır. Yalnızlıklarıyla tükenen güçsüz kişilere romanda az yer verilse de bu kişiler, okuyucuda ilgi uyandırır; bunun sebebi de romanın bütününe yayılan kokuşmuşluktan, çok uzak olmalarıyla halka yakınlıklarıdır.

“Gerçekte hoş kızdı Günseli. Sadece giyinişi, devinimlerinde davranışlarındaki sporcu rahatlığı, kusursuz yüz, vücut çizgileri, hepsinden önemlisi kendine yakışanı seçmedeki bilinci ile kuşağının aydın genç kızlarını temsil edebilecek nitelikleri topluyordu kişiliğinde. Tiyatroda herkesten uzak duruşu, çekingenliğinden, pısrıklığından çok, gereksiz bulduğu birtakım sürtüşmelerden korunmak içindi. Masada herkesin bildiği yalnızlığı, flörtsüz yaşayışı ise gururundan, kendine güveninden olsa gerekti” (s. 267).

Anlatıcı, romanda güçlü olumlu tipler çizmekle, sanat üretiminin emekçileri olarak gördüğü kurmaca dünyanın oyuncularını güçlü bir iyi-kötü klişesi üzerinden yansıtmayı seçmez. Anlatıcı, ilişkiler ve sanatın üretim sürecinin nihayetinde topluma katkıları noktasında, Günseli tipinde olduğu gibi kısa anlatım ya da susuşlarla ve daha çok bir tür Sodome ve Gomore kentlerindeki kokuşmuşlukları sıralayarak okuyucuda toplumcu tavrını hissettirir. “İdeolojinin söyleyemeyeceği şeyler, örtbas etmek zorunda olduğu gerçekler, eserde boşluklar ve suskunluklar olarak kendini belli eder. Onun için söylenenler değil, söylenmeyenlerdir ideolojiyi görünür kılan ve okurun (belki Marksist eleştirmenin yardımıyla) uyanmasına olanak tanıyan” (Moran, 2002, s. 67). Bedenen ve ahlaken tükenmiş yoz sanatçı tiplerini birbiri ardına sıralayan ve olumlu tipleri diğerleri arasında flu gösteren anlatıcı, iyi tavır ve üretimin ne olacağına dair susuşlarıyla okuyucunun kendi başına bir gerçeklik yaratmasını ister. Bu

kendi başınlık ara ara anlatıcının emeğin, alt sınıfın, emekçinin yanında oluşunu iyiden iyiye belli ettiği tasvirleriyle okuyucunun kazanması ya da ulaşması istenen toplumcu fikrin tohumlarını atar.

Dönemin kadın-erkek ilişkilerine bakışını, toplumun ve sanat dünyasının değer yargılarının ne şekillerde değiştiğini göstermek amacıyla Necati Cumalı, özellikle kişi kadrosunu geniş tutmuştur. Günseli ya da Filiz tipleri, romanda bir ya da iki kez adları geçen figüratif kişilerdir. Ancak cinsellik, kadın-erkek ilişkileri ve sanat algısı konularında yoğunlaşan Necati Cumalı, geniş bir perspektifle her türlü insanın ve düşüncenin duruşunu, portresine yerleştirir ve böylelikle, toplumsal değişimin hızını gösterirken bu hızın ne yönde ilerlerlerse daha doğru olacağını sinyallerini vermek ister. Günseli, Rengin, Kemal gibi kişiler, doğru, dürüst ve prensipli duruşlarıyla romanda dikkati kendi üzerlerinde toplarlar. Çünkü anlatıcı bu kişileri olumlu sıfatlarla anlatarak ve yer yer tarafını belli ederek okuyucuyu da yönlendirmeyi seçmiştir.

Filiz tipi, yeni neslin aşk ve cinselliğe bakışını yansıtmaya yönüyle ilginç düşüncelere sahiptir. Anlatıcı, Filiz'i olumsuz bir havayla tasvir etmez. Aksine yenilikçi ve kendine güvenen yeni tip bir kadın imajıyla yansıtır.

"Filiz, yaşayışında kendine özgü bazı anlayışları olan bir kızdı. Aşka inanmıyordu en başta. Daha doğrusu alışılacağı anlamı değildi aşktan anladığı... Eski aşk, uzun ya da kısa bir süreyle ölçülüyordu. Buradan doğuyordu insan yaradılışına aykırılığı. Yarından, yarından sonradan, ya da bir hafta, bir ay, bir yıl sonradan söz ederken önceden nasıl, nereden bilebilirdi insan o günler gelince ne duyup ne düşünebileceğini! Neyi sevip, neyi sevmeyeceğini?" (s. 281).

Filiz tipi, özgür tavırlarıyla, serbest hareketleriyle, yeni kuşağı simgeler. Ekonomik bağımsızlığını kazanmış, toplumun her türlü baskısından azade, erkek ve kadının her anlamıyla eşitliğini kabullenmiş genç bir kadın olarak yeni neslin geleneklerden kopuk, Batılı yaşam tarzına ayak uydurmuş kadınlarını temsil eder.

Necati Cumalı, aydın, modern ve toplumcu hassasiyetini halkın öz değerlerine karşı gelmediği sürece sonuna kadar korur. Batılı fikirlerin, çağdaşlığın savunucusu olarak bağnazlığa karşıdır. Ancak bu durum, halkı hor görür bir özellik taşımaz. Tersine onu tamamlayan, destekleyen ve çağa ayak uydurmasını hedefleyen düşünceler içerir. Necati Cumalı, bohem yaşamlarıyla kendi sonlarını hazırlayan sanat çevresinden örnekler sunmanın yanı sıra, ayakları yere basan ve çağdaş kalmayı sürdüren sanatçıları da anlatarak okuyucuya düşünme, muhakeme etme şansı sunar. Sanatçıların kendi olamayışlarının ya da içine doğduğu toplumun değerlerine, geldikleri sınıfın hususiyetlerine yabancı kalışlarının zemininde Batılılaşmanın Türkiye'deki sathiliğinden, modernleşme sürecinin kapitalizmin geçtiği aşamaları takip edemeyişinden kaynaklıdır.

D. MEKÂN VE SANAT İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA NECATİ CUMALI'NIN İZMİR ÜZERİNDEN SANAT ÜRETİMİNE VE SÜRECİNE GETİRDİĞİ TENKİTLER

Necati Cumalı, kökü mitlerle örülü bir maziye dayanan, her manada zengin bir Anadolu kenti olarak gördüğü İzmir'in verimli toprakları ve emekçi insanları arasında hayat süren ve sanat çevresiyle bağlarını koparmayan Ergun tipi ve diğer roman kişileri arasında mekân üzerinden bir zıtlık yaratmaya

çalışır. Bu zıtlık; kapitalist ve sömürücü hayatın her hâlinin yaşandığı İstanbul ve hâlâ fuarıyla modern, tarımsal zenginliğiyle emekçi özelliklerini kentleşme realitesi karşısında muhafaza etmeye çalışan İzmir üzerinden verilir. Necati Cumalı, İzmir'in Urla ilçesinden hiç kopamamış, eserlerinde de İzmir'i mekân olarak sık sık kullanmıştır. *Aşk da Gezer*'de, sanatçıların yaşamının anlatıldığı asıl bölüm, İzmir'de geçer. Ergun'un Ankara'daki askerlik günleri, İstanbul'da tanınmasını sağlayacak Türkân'ın Kısmeti adlı oyununun sahnelenmesi gibi romanda çok az yer kaplayan kısımlar hariç, diğer olaylar İzmir'de yaşanır.

Sanatçının İzmir'e sevdası, satır aralarında açıkça görülür. Betonlaşan ve hızla olumsuz anlamda değişen kent, şehrin her türlü değişimini adım adım takip eden romanın aslı kişisi ve İzmir'e yabancı Belkis tarafından fark edilir.

“Sevmek mi? Allah korusun! Nesini? Aksine, tiksindim.

Haklısınız. Son yıllarda iyice çirkinleşti.

Hem de nasıl! O ne o Konakönü'nün hali? Yığınla beton. Kordon boyunca kat kat apartmanlar.

Doğru, ama yalnız İzmir değil bu duruma düşen. Türkiye'nin her yanında böyle. Günümüzde gücü olanın kafası kentlere bu biçimi veriyor işte.

Hangi kafa, hangi güç o?

Bir yandan arsa spekülatörleri, bir yandan da otomobil yapımcılarıyla ithalatçıları. Onların yanı sıra da ne kadar beton yığıp ne kadar çok asfalt dökerlerse o oranda çağdaş bir kent yarattığını sanan belediye başkanları ve belediye meclisi üyeleri.

...

Gün gelecek bugün yapılanların çoğunu yıkmak zorunda kalacağız” (s. 105).

En son sekiz yıl önce İzmir'e gelen Belkis, şehrin aldığı hâle şaşırır ve üzülür. “Değişim süreci hem mekânı hem de bireyi etkilemektedir. Mekânın değişmesi, yaşam şeklinin değişmesini ifade eder. Mekânın değişimi bireyi, bireyin dâhil olduğu toplumsal yapıyı, toplumsal ilişkileri etkileyebilmektedir” (Ünaldı, 2011, s. 31). Çift taraflı bir değişimin yaşandığı İzmir'de kapitalist sistem geleneksel ya da millî karakterdeki öz değerleri de beraberleyle değiştirir, tahrip eder. Değişen, sadece kentlerin çehresi değildir; ya da yok edilmeye başlanan yalnız başına tabiat değildir, erozyona uğrayan kültürel bir miras vardır ve bu geleneksel tınlar taşıyan miras içinde emeğin, toprağın ve alt sınıf halkın değerleri de hasar görmektedir. Böylesi bir değişim içinde anlatıcı, eleştiri oklarını insan iktidarı karşısında dilsiz ve korunmasız duran tabiatın tahribine ve onun müsebbiplerine yönlendirir. Necati Cumalı, doğanın tahribi konusunda hassastır. Şehrin geleceğini pek de iyi görmez. Günümüz Türkiye'sinde kentsel dönüşüm adıyla yapılan düzenlemeler ve kent insanının tabiata dönüş çabaları sanatçının ileri görüşlülüğünü gösterir niteliktedir.

“Eski kışla yıkıldıktan sonra o yıllarda boştu kışlanın yeri. Denize kadar açıklıktı. Şimdi kale duvarları gibi birbirine bağlanan beton yığınları kesiyordu denizin görünüşünü. Bu duvarların gerisinde

soluğu kesilir gibiydi kentin. Öfkelenmişti adeta. Kim cesaret edebilirdi bu kadarına? Cinayet mi desin ne desindi buna? Bir kenti düpedüz boğazlamaktı bu!" (s. 78).

Belkıs, büyüyen, büyüdükçe betonlaşan ve dokusu bozulan kentin insanlarında da olumsuz anlamda değişimler görür. İzmir'in kimliğinin bozulmasına üzülen Belkıs, otele gireceği sırada kendisine çarpan adamın tavrından da memnun kalmaz. Anlatıcı şehrin değişimine dair düşüncelerin ardından bu çarpışmayı yerleştirerek okuyucuya değişimin çok yönlülüğünü göstermek ister. "Üstün körü özür dileyerek karşı kaldırımın önünde bekleyen bir otomobile doğru koştu adam. Belkıs, otele girerken, 'görgüsüz' diye söylenmekten kendini alamadı" (s. 79).

Türkiye, büyümekte, gelişmekte ve Batı'yı takip etmektedir. Şehirler, dışarıdan aldıkları göçlerle, kendisine gelen insanlara yaşam alanı açmaya çalışmak için betonlara boğulmaktadır. Doğası katledilirken kültürel ciddi erozyonlar, çelişkiler ve bocalamalar da şehir insanının kaçınılmaz kaderi olarak ortaya çıkar. Anlatıcı, Ergun'un sanat çevresinde yaşananları değerlendirmesini okuyucuya sunarken onu, kendisinin sözcüsü haline getirmiş olur. Kahramanları, bir şeyleri unutmak için sürekli, zamanı, sağlıklarını ve gençliklerini tüketen özellikleriyle, gizlemeye çalıştıkları boşlukta sallanıp duran bir özlem duygusuyla anlatır. Bu bağlamda, Belkıs ve diğer yoz roman kişileri doğadan, geleneklerinden, geçmişinden kopan ve yaşamak zorunda kaldıkları yeni düzene ayak uyduramayan her canlı gibi, mutsuzdurlar. Belkıs'ın çiftlikte gezerken gördüğü Sabri Efendi'nin ineklerle, atlarla, tavuklarla ilgilenirken ki mutluluğu onu etkiler.

"Bu küçük çiftlikte iki gündür karşılaştığı, görüp tanıdığı her şeyle bir uyum, bir yakınlık vardı bu adam arasında. Bu ağaçlarla, bu kır havasıyla, bu otların ucundaki titreşimlerle, uzayıp giden sessizlikle, az önce gördüğü makiler, kekikler, bodur meşelerle, hatta kayalıklarla, eş soydan gelmiş gibiydi Sabri Efendi. Ergun, ne kadar kırları sevdiğini söylerse söylesin, ne kadar buralarda yaşamış olursa olsun, onun kadar bir parçası durumuna gelememişti bu toprakların, yine kendi kalmıştı... Hiç tiyatro görmemiş, sanat nedir bilmeyen bu adam mutlu olabiliyordu işte. Böyle salt tasasız, özlemsiz yaşam mutluluk muydu acaba? Olabilir miydi? Yaptığı iş ne olursa olsun, bir tokluğu, bir dinginliğe ulaşması mıydı mutluluk insanın yaşarken?" (s. 192-193).

Sabri Efendi, köklerinden kopmamıştır. Yaşadığı yerle, yaptığı işle uyum içindedir. Ne Belkıs ne de çevresindekiler, yaptıkları sanatın asıl gerekliliğini ve topluma neler borçlu olduklarını bilirler, kendilerini geliştirmeden boşlukta ve kısırdöngüde bir yaşamı sürerler. Böylesi bir aydın yaşamı da, Sabri Efendi'nin köyde yaşadığı mutluluğu yakalayamaz bile. Atilla Özkırımlı, Türk aydınının düştüğü durumu değer bunalımıyla açıklar.

"Değer bunalımı... Anahtar kavram bu. Önce de söylediğim gibi Türk aydını kendisi olamıyor bir türlü. Kendine inanmıyor. Kendisi olamadığı için de çok kolay düşüyor tuzağa. Birbirine ters düşen değerler arasında bocalaması bundan. Kendisiyle hesaplaşması mümkün değil. Bu onu hayattan korkmaya, boyun eğmeye götürüyor. Düşünceleriyle eylemleri arasındaki tutarsızlık başkalarının gözünde güvenilirliğini yitirmesine yol açıyor. Dolayısıyla kimliksizleşmesine... Bir saat sarkacı gibi doğru ile yanlış arasında gidip geliyor onun için. Oysa aydın sürekli bir başkaldırıyı

(reddetmeyi değil) yaşayan, kendisini ve başkalarını, hayatı sorgulayan insandır. Düşünsel ve sanatsal üretimde süreklilikle bütünlük böyle sağlanabilir ancak" (Özkırımlı, 1995, s. 20-21).

Kendiyle yüzleşemeyen Türk aydını, tarihin tekerrür etmesini engelleyemez. Haluk gençliğinde belli bir yaşın üstündeki oyuncularını, başarısız bulurken şimdi genç oyuncularında kendi tavırlarını, bakışlarını görmek, onu kimsenin kaçamayacağı son için telaşlandırır. Haluk'un oyunculuğundaki başarı hiç azalmaz. Aksine olgunlaştıkça değer kazanır. Ancak Haluk, bir sanatçının yaşama dair amaçları konusunda pusulasız bir gemi gibi savrulurken sanatını, mesleğini ve kendi yaşamını değersiz kılar.

Romanda, Türk kültür, gelenek ve aile yapısına uygun olmayan davranışlarıyla, Batılı olma özeninde, bunalımlar içinde yaşamaya çalışan gençliğini bedensel hazlar peşinde tüketen sanatçılar konu edilir. Bu sanatçıların elinde her türlü mutluluk aracı vardır. Belli bir eğitim seviyesinde olduklarından sorunları çözecek ortalama bir zekâyâ da sahiplerdir. Ancak yine de mutsuzlardır. Bunun temelinde yatan neden, davranışların özünde yer alan gerçek dürtülerden habersiz olmak, gerçek isteklerin, hedeflerin ne olduğunu bilmemek, yani insan davranışlarına yön veren, genellikle bilinçdışı olan temel mekanizmaları bilmemektir. Bu bilgisizlik modern insanı büyük bir bunalıma sürükler. (Horney, 1980, s. 12-13).

Bunalım, kimliksizleşme, yabancılaşma gibi kimi sorunlar içinde varoluşlarını tamamlayamayan ya da bu süreçte bir irade gösteremeyen yoz sanatçı çevresine seçenek olarak okuyucuya, Ergun'un toprakla, Anadolu insanının emeğiyle kurduğu bağ sunulur. İzmir'in tarımla ülke ekonomisine katkı sağlayan tarım toprakları sayesinde, İstanbul kadar yozlaşmamış bir mekân olarak yansıtan anlatıcı, sanatçı çevresinin kendi memleketleriyle ve kültürleriyle yeniden tesis edecekleri bir eylemi işaret eder. Ergun, yaşamında kurduğu dengeyi sosyalizmde bulduğunu açıklarken Belkıs, sosyalizme dair kulaktan dolma bilgileriyle onu anlamaya çalışır. Necati Cumalı, Ergun tipi üzerinden, herkesin kendi küçük dünyasında mutlu olduğu, sömürünün olmadığı, herkesin eşit yaşadığı bir âlem yaratabileceği inancını anlatır. Ergun'un değişiminden hareketle, romantik Türk aydınınının sürekli bunalımdaki haline bir eleştiri sunulur.

"İlk gençliğimde ne istediğimi bilmeden oflar puflar dururdum. Yağmur altında dolanırdım sokaklarda. Bilmediğim yerlerin özlemini çeker, yaşadığım yerleri sıkıcı bulurdum. Yaşamadığım acılar yakıştırdım kendime. Adam beğenmezdim kolay kolay. Sonra burnumun ucunu görmesini, avucumun çizgilerini okumasını öğrendim. Boyumu, ağırlığımı, iki elim iki bacağımla öğrendim. Yani haddimi. Yavaş yavaş en yakınımda, elimde avucumda ne varsa onunla sevinmesini öğrendim... Kendimi sosyalist saymaya başladığım bir yaşta ulaştım bu dengeye" (s. 197).

Ergun, Belkıs'a, kendine ait tapulu çiftlikte nasıl bir sosyalist düzen kurduğunu, kısaca açıklayarak sömürüden uzak kalmanın ve bölüşmenin önemini anlatır. Bu fikirler, Necati Cumalı'nın yakın olduğu,

| 1000 | Marksizm kökenli düşüncelerdir.

"Gördüğün gibi küçük de olsa bir çiftliğim var. Yanımda bir adam çalışıyor. Yanımda çalışan adam konusunda fazla bir şey konuşmak istemem. O ayrı konu. İyilikçilik falan taslayacak değilim. Aklından geçenlere karşı söyleyeceğim kısaca şu: Ben, benim diye yapışıp kalmıyorum elimin altındakilere. Elde ettiğim şeyleri korumak için savaşmıyorum toplumla" (s. 198).

Batı karşısında Türk aydınının aldığı tavır, kuşaklar sonra belli noktalarda aynı kalıp kimi yönleriyle çeşitli değişmelere uğrasa da özünde ciddi bir aşağılık kompleksi taşır. Bu kendini küçük görüşle beraber geleneğinden, kültüründen koparak yeni bir kimlik oluşturmaya çalışan aydın, bilmediği ama özlemine çektiği isteklerin yerine, maddi istekler peşinde koşar. Romanda, daha çok, melankolik, asabi ve uyumsuz mizacıyla kendi kendini yok eden aydın tipi anlatılmıştır. Konu edilen sanatçılar, kendiyle barışıp tarihiyle, kültürüyle uzlaştığında yenileneceğini ve güçleneceğini anlamaz. *Aşk da Gezer*'de Necati Cumalı, Ergun'un yakaladığı dengeyi, Rengin ve Kemal'in mutluluğunu, Şen ailesinin yıllara meydan okuyan evliliklerini, okuyucuya, olumlu örnekler olarak sunar.

E. SANATÇILARIN YOZLAŞAN İLİŞKİLERİ VE EVLİLİKLERİ

Aşk da Gezer romanı, kadın-erkek ilişkileri çerçevesinde ilerleyen bir tiyatro topluluğundaki ilişkileri anlatır. Necati Cumalı'nın tiyatroyla iç içe geçen yaşamı göz önüne alındığında, romanın kurgusunun yazarın gözlemlerinden hareketle yazıldığı düşünülebilir. Batı'nın her türlü imkânına ve özellikle yaşam tarzına özenen Türk toplumunun sadece, bir parçasını, tiyatro sanatçılarının ilişkilerini mercek altına alan Cumalı, aşka ve evliliğe büyük yer ayırır.

İzmir Fuarı'na üç oyun sahnelemek için gelen tiyatro topluluğunun oynadıkları oyunların içerikleri, romanın işlediği ana izleklerle uyumludur. Yazarın kahramanlarına oynattığı oyunları rastgele seçtiğini düşünmek, Necati Cumalı'nın sanatına haksızlık yapmak olur. Reşat Nuri'nin çok okunan romanlarından *Yaprak Dökümü*'nün tiyatro türüne aktarılmış hâli de, romanı gibi ilgi toplar. Zaten *Aşk da Gezer*'de, seyircilerin en çok ilgisini çeken oyun, *Yaprak Dökümü*'dür. Reşat Nuri'nin eserinde günahkâr kadın tipinin uzantısı olan genç kız tipiyle, eğlenceye düşkünlük, bencillik, cahillik gibi özellikler vurgulanır. Türk toplumunun geçirdiği hızlı değişim ve dönüşümü kavrayamayan Ali Rıza Bey'in çocuklarının modern yaşama ulaşma çabalarının yarattığı yıkım, Cumalı'nın romanıyla benzerlikler taşır. (Şener, 1990: 468, 469). *Aşk da Gezer*'de, zengin bir adamla evlenmeyi kurtuluş olarak görmek, eğlenceli yaşamın sınırlarını zorlamak, Batı'nın kültürünü yüzeysel bir anlayışla takip etmek, *Yaprak Dökümü*'ndeki Leyla, Necla ve Ferhunde için de geçerlidir.

Meşrutiyet Dönemi tiyatrosunun önemli isimlerinden İbnürrefik Ahmet Sekizinci'nin oyunlarından *Hisse-i Şayia*'da, bir karı kocanın üzerinden evlilik meselesi ele alınır. Kadın-erkek ilişkilerine mizahi açıdan bakan eserde, boşansalar da kızları nedeniyle, didişmeleri hiç bitmeyen bir çift konu edilir. *Aşk da Gezer* romanında, evlilik kurumu üzerinde fazlasıyla durulması bu iki eser arasında bir bağ kurulmasını sağlar.

Fuar'da sahnelenen bir diğer oyun da, İtalyan yazar Carlo Goldoni'nin *Otelci Kadın* adlı tiyatrosudur. Komedi türündeki eserde, soyluluk kurumu eleştirilirken erkek egemen toplumda kadının özgürlüğü üzerinde durulan bir başka konudur. Tiyatro topluluğunca sahnelenen her üç oyunun kurguları, temaları, Necati Cumalı'nın eserindeki kişilerin modern hayat algılarıyla, kadın-erkek ilişkilerinin anlamsal boyutuyla, evlilik kurumuna getirilen yaklaşımla çeşitli benzerlikler taşır.

Dejenere bir hayatı süren oyuncu Leyla'nın yine kendisi gibi oyuncu olan sevgilisi Sahir'le yaşadığı ilişki, Türk ahlak anlayışına ve yaşam şekline uzaktır. Modern bir birliktelik yaşadıklarını savunsalar da

ilişkileri; Batı'nın görmek istedikleri yanıyla da başka açılardan değerlendirildiğinde de tam bir yozluk içerir.

“İki yıla yakın bir süredir Sahir’le yaşıyordu. Hoşlandıkları biri ile karşılaştıkça ikisinin de kaçamakları oluyordu arada. Şimdi hem artık ilişkileri tavsamaya yüz tutan Sahir’e kendini aydın bir kadın olarak göstermek hem de dalına basarak Ergun’un ilgisini çekmek için girmişti bu tartışmaya” (s. 123).

Yine topluluk içerisinde bir başka yoz ilişki de topluluğun parasal destekçisi Coşkun ve eşi Selma arasında yaşanır. Selma, eşini bulduğu her fırsatta aldatırken bunu bilen Coşkun’sa, Selma’ya şiddet uygulamakla yetinir.

“Dün gece yattıktan sonra uyanmış, bakmış Selma yok yanında, kalkmış aşağıya inmiş. Bakmış deniz kıyısında, Kordon’un setinde ikisi el ele. Selma, uykum kaçtı, çok sıcaktı, falan demiş. Demiş ama sabahın dördümü geçiyormuş saat.

Saim:

Çok ilginç, dedi. Sonra?

Sonra ne olacak? Her zamanki gibi, odasına götürüp bir temiz pataklamış karyı.

O kadar mı?

Başka yapacağı ne? Başka bir şey yapacak olsa ilk yakaladığında yapardı” (s. 126).

Evlilikte olması beklenen sadakat ve güven duygusu, topluluktaki kişilerde yoktur. Konu edilen oyuncuların evliliğe bakışları da, sınıf atlama, yeni bir heyecan yaşama şeklinde gelişir. Belkıs’ın oyunculuğunun ilk yıllarından tanıdığı, arkadaşı Feriha, tiyatro geleceğini çok parlak göremeyince, zengin bir doktorla evlenir. Topluluğun bohem hayat süren kadrosu dışında kaldığından olacak, Feriha, eşini aldatmayan ender roman kişilerindedir. Sacide, arkadaş çevresinde tanıdığı, İzmir’in zengin ailelerinden birinin oğlu olan toy Yüksel’le tanıştırmak için, genç ve güzel oyuncu Nursen’i seçmesinin nedeni, Feriha’nın evlenme sebebiyle benzerlik taşır. Nursen’in arkadaşı Sevgi’yle konuşan Sacide, Nursen için, evliliği, geleceği garanti altına alan bir kurum olarak gösterir. Bu da dönemde evlilik kurumunun değerler bakımından sarsıldığını yansıtmaya bakımdan ilginçtir.

“Sen artistsin. Büyük yeteneklisin. Ama onun nasıl olsa tiyatrodaki fazla bir şey olacağı, ilerleyeceği yok. Hep ikinci, üçüncü derece rollere çıkmakla kalacak. Sadece hoş, gösterişli bir kız o. Biraz daha körpe, daha gösterişli bir kız gelince, daha da geriye itilecek rollerinde. Bana kalırsa, şimdi, kendine göre tiyatrodaki en parlak devrindeyken, evlenebileceği gibi biriyle tanışması gerekir” (s. 2290).

| 1002 | Haluk’un lise yıllarında hafızasına kazınan Güler, yıllar sonra İzmir’de ortaya çıkar. Güler, liseyi bitirir bitirmez ailesi tarafından, kendisine sorulmadan zengin bir ailenin oğluyla evlendirilmiştir. Zamanla eşini sevmediği ve aşk ihtiyacı, gün yüzüne çıkınca bazı muhasebelerde bulunur. Haluk’un İzmir’e geldiğini duyunca onunla gizli gizli buluşur. Haluk, alkolik olmasa ve güçlü bir karakter olsa, Güler’in eşini ardında bırakabileceği düşüncesi okura verilerek Güler’in mutsuz evliliğine bu sebeplerle

devam edişi, romanda tasvir edilen diğer evliliklerdeki sadakat ve güven duygusu eksikliğinin bir başka boyutta yaşanışı olarak sunulur.

“Sevmeden, sevilmeden geçiyordu ömrü. Hiç sevmeden yaşayıp ölecekti?.. Son yıllarda kocasıyla uyuşmazlıklarını sezen erkekler ardında dolanıp duruyorlar, onu elde etmek için türlü oyunlara başvuruyorlardı. Arada bir içlerinden birine gönlü kayar gibi olsa, çok geçmeden kocasından değişik biri olmadığını görüyordu onun da” (s. 297).

Topluluk oyuncularının genelinde görülen ahlaki erozyon, geleneklerden tamamen kopup hiçbir kuralın, sınırın olmadığı tuhaf ve yok edici bir dünya olan, şöhretin, şaşaanın içine girmekle yaşanmaktadır. Kontrol mekanizmalarının hiçbirinin var olmadığı, geleneğe ait her türlü kurumun ya da algının içinin boşaltıldığı bu çevrede, tüketme odaklı bir yaşam tarzı hâkimdir. Her şey tükenirken idealler, prensipler, yaşamlar ardı sıra yok olur. Necati Cumalı, çoğunluğunu yoz oyuncularından kurduğu kişi kadrosuna alternatif yaşam tarzları da sunar ve anlatıcının ses tonunu yükselterek bu olumlu yaşam tarzlarının değerini anlatmaktan da geri durmaz.

Sonuç

Necati Cumalı, *Aşk da Gezer* romanında, yıllarca çok yakından gözlemleme fırsatı bulduğu tiyatro çevresini konu edinir. Batı kökenli bir tür olan tiyatronun etrafında gelişen Batılılaşmayı geleneklerden uzaklaşma gibi anlayıp şekli bir modernleşme idrakine sahip sanatçı muhitinde, Batılılaşma bir paradoks hâlinindedir. Kendi geleneksel sanatını önemsemeyen sanatçıların yarattığı çoğunluk, zamanla toplumdan gelenekler ve yaşam tarzı bakımından da kopan bir aydın kitlesi yaratır. Romanda bu kültürel kitlenin çoğunluğu üzerinden gidilerek bohem yaşamlarıyla öne çıkan kişiler anlatılmıştır. Bu kurmaca kişiler, bir tarihî süreç olarak Batılılaşmanın sathiliğini devam ettirdikleri gibi zamanla kendi toplumlarına, kendilerine ve sanatsal üretimlerine de yabancılaşmışlardır. Romanda, Marx'ın yabancılaşma olgusu etrafında değerlendirilen yozlaşmış sanat çevresinin kişileri, bir işçinin kendi emeğinin neticesinde doğan üretim metâna yabancılaşması gibi toplumun değerleri ve kendi benlikleri arasında denge kuramamış; üretimlerine, yani sahnedeki sanatlarına yabancılaşmışlardır. Öte yandan yozlaşmış sanatçı kişilere alternatif olarak sunulan kurmaca kişiler; evlilikleriyle, sanatlarını icra edişleriyle ve kazançlarını harcamalarıyla okuyucuya örnek teşkil edecek yönleriyle yansıtılmıştır.

Necati Cumalı, toplumcu gerçekçi bir yazar olarak, romanda konumlandığı anlatıcıya toplumcu bir rol biçer. Sanatçıların kendi doğdukları toplumun ve sınıfın değerlerine yabancılaşmalarına alternatif güçlü kurmaca kişiler yaratamasa da romanın asli kişisi Ergun kanalıyla, sosyalizm çağrışımlı toprağa ve iş bölümüne odaklı, sınıfsal çatışmaların ve sömürü düzeninin yaşanmadığı bir çiftlik hayatı oluşturur. İstanbul ve bilhassa İzmir'i yabancılaşmanın mekânı olarak seçen Necati Cumalı, gün geçtikçe kentleşmenin zorlamalarıyla betonlaşan, kimliğini ve toplumsal değerlerini kaybeden bir tablo karşısında Ergun'un toprağın ve emeğin kutsandığı bir mekân seçişi, yazarın toplumcu tavrını gösterir niteliktedir. Bu özellikleriyle roman, sıradan bir aşk ve sevgi romanı olmaktan çıkarak toplumcu bir hüviyet kazanır.

Romanın asli kişisi, gençliğinde, sanat dünyasındaki yozlukları fark ederek İzmir'de bir çiftliğe yerleşir. Burada doğayla iç içe yaşayan roman kişisi, insanların birbirlerini sömürmediği, çıkarların ön

planda olmadığı küçük ve sessiz bir dünya yaratır. Yarattığı bu dünyadan yakın ilişkilerini hâlâ devam ettirdiği sanat çevresini izler, çeşitli ilişkiler geliştirir. Anlatıcı romanda, toplumcu bir ses tonu takınarak sanatın ve sanatçının doğdukları toplumun değer yargılarına yabancı kalmadan bir sanat anlayışı üretmeleri gerektiğini ve buna bağlı olarak sanatçıların modernliklerini yitirmeden ama halka saygılı bir yaşam sürebileceklerini yansıtır.

Evlilik kurumu, aşk ilişkileri, sanatın sınırları, gelenek-modern çatışması gibi Türkiye için hâlâ gündemdeki yerini koruyan konuları, toplumcu bir bakışla işleyen Necati Cumalı, bohem yaşamlarıyla yok olan kişileri yüceltmez, olumlamaz. Asli kişi Ergun dahi, ne Batılı olabilmiş ne de Doğulu kalabilmiştir. Türk aydınının açmazlarının anlatıldığı eserde yazar olumsuz nitelendirilebilecek kişilerin sayısını fazla tutmuştur. Bu durum da, yazarın sanat dünyasına gerçekçi bakışının bir ürünü olması yönüyle değerlendirilmelidir. Batılılaşmanın, modern olmanın yanlış tanımlandığı üzerinden giden Cumalı, özgürlüğün sınırlarını da olumlu kişileriyle çizer. Radikal bir tutum sergilemeden, sanat dünyasını her türlü yönüyle ele alan yazar, kadın-erkek ilişkilerine yoğunlaşarak dönemine ayna tutmuş olur. Bu ayna, toplumcu gerçekçi Necati Cumalı'nın 1960'lı senelerin Türk tiyatrosuna ve sanat muhitine tuttuğu bir ayna olduğu kadar aynı zamanda Tanzimat'tan beri Batılılaşmaya çalışan Türk aydınlarına Batılı bir tür olan tiyatro türü üzerinden eleştirileri olarak da düşünülmelidir. Erkeklerin kadınlarla eşit gösterildiği sanatçı muhitinde yıllar geçtikçe güzelliklerini yitirmeye başlayan kadınların eşleri tarafından aldatılışı, erkeklerin kadın bedeni üzerinden bir beğeni algısı yaratmaları, kadınların evliliği gelip geçici şöhrete bir alternatif, unutulmak ve parasız kalmak realitelerine karşı bir can simidi olarak görüşleri, kadınların da erkekler kadar evlilik kurumuna sadık kalmayışları kadın-erkek ilişkilerinin romandaki ana izlekleridir. Bu izlekler üzerinden hareket ederek kurmaca dünyasını yaratan Necati Cumalı, toplumcu tavrını kaybetmeden modernle geleneksel arasında öz benliğin yitirilmeden çağdaşlaşma düsturuyla harmanlandığı bir görüşün savunucusu olur.

Aşk da Gezer romanı, hem yazarının toplumcu gerçekçi bir anlayışa sahip olması sebebiyle hem de altmışlı yılların sanat çevrelerinden ilhamla üretilen kurmaca oyuncu tiplerin toplumla, içine doğdukları sınıfın kazanımlarıyla, kentleşmenin maddi ve manevi değerleri tahribiyle, kendi sanat üretimlerine zamanla yabancılaşmalarının tespit ve tahlil edildiği çok boyutlu bir zemine çekilerek sıradan bir bohem sanatçı aşk romanı olmaktan çıkarılmıştır.

Etik Kurul İzni

Bu makale etik kurul izni gerektiren bir çalışma grubunda yer almamaktadır.



Kaynakça

- Akcaoğlu, S. (2003). *Necati Cumalı'nın hikâye ve romancılığı*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- And, M. (2014). *Başlangıcından 1983'e türk tiyatro tarihi*. İletişim Yayınları.
- Bekmen, A. (2014). Marksizm: Praksis'in teorisi. İçinde H. Birsen Örs (Der.). *19. yüzyıldan 20. yüzyıla modern siyasal ideolojiler* (ss. 163-252). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Berkes, N. (2018). *Türkiye'de çağdaşlaşma*. Yapı Kredi Yayınları.
- Cumalı, N. (1990). *Yeşil bir at sırtında*. Can Yayınları.
- Cumalı, N. (1998). *Aşk da gezer*. Çağdaş Yayınları.
- Güneş, F. (2017). Feminist kuramda ataerki tartışmaları üzerine eleştirel bir inceleme. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 27(2), 245-256.
- Horney, K. (1980). *Çağımızın tedirgin insanı* (Çev. Ayda Yörükkan). Tur Yayınları.
- Karacabey, S. (1990). Gelenekselden Batı'ya Türk tiyatrosu. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12, 1-10.
- Moran, B. (2002). *Edebiyat ve kuramları ve eleştirisi*. İletişim Yayınları.
- Nutku, Ö. (1969). Ulusal kimlik ve tiyatro. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, XX(216), 739-745.
- Özkırmı, A. (1995). Değer bunalımı ve kimliksizleşme. İçinde S. Şen (Haz.). *Türk aydını ve kimlik sorunu*. (ss. 19-22). Bağlam Yayınları.
- Şener, S. (1990). Tiyatro eserlerimizde kadın imajı. *Ankara Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 33(1-2), 467-475.
- Taş, S. (2001). *Necati Cumalı ve oyunları*. Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri.
- Uyguner, M. (1975). Aşk da gezer. *Varlık Dergisi*, 815, 13.
- Ünaldı, H. (2017). *Türk romanı ve yabancılaşma: bir edebiyat sosyolojisi denemesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

