

Yüksek Lisans Tezi

**FAHRİ CELÂLETTİN GÖKTULGA’NIN ÖYKÜLERİNDE
ANOMİ VE GEÇMİŞE KAÇIŞ**

BİLGEN AYDIN

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ

Bilkent Üniversitesi, Ankara

Mayıs 2003

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**FAHRİ CELÂLETTİN GÖKTULGA'NIN ÖYKÜLERİNDE
ANOMİ VE GEÇMİŞE KAÇIŞ**

BİLGEN AYDIN

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ

Bilkent Üniversitesi, Ankara

Mayıs 2003

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Bilgen Aydın

Aileme

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk edebiyatında yüksek lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Talat Sait Halman
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk edebiyatında yüksek lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Dr. Kurtuluş Kayalı
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk edebiyatında yüksek lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Dr. Aysu Erden
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....
Prof. Dr. Kürşat Aydoğan
Enstitü Müdürü

ÖZET

Fahri Celâlettin Göktulga (1895-1975), II. Meşrutiyet’le (1908) başlayıp tek partili siyasal yaşamın sonuna kadar süren bir geçiş döneminin öykücüsüdür. Asıl mesleği psikiyatrlik olan Göktulga’nın, “geleneksel değerler”le Batı’dan gelen “yeni değerler” arasında bocalayan Osmanlı toplumunun yaşadığı “anomi”yi, kadın-erkek ilişkileri çerçevesinde yansıttığı ve özellikle “insan psikolojisi” üzerine odaklandığı görülmektedir. Cumhuriyet döneminin ilk kuşak öyküçüleri arasında, insan psikolojisine Göktulga’nın yetkinliği ve ısrarıyla eğilen başka bir öyküçüye rastlamak zordur. Ne var ki, Türk öykücülüğünde Ömer Seyfettin’le Memduh Şevket Esendal’ı birbirine bağlayan “halka” olarak değerlendirebileceğimiz Göktulga, edebiyatımızda hakettiği ilgiyi görememiş yazarlardan biridir. Öykülerinde, insanın psikolojik çatışmalarını ve mizacını ortaya çıkarmaya yönelik çabası, Göktulga’yı, çoğu kez ilişkilendirildiği Memduh Şevket Esendal öykücülüğünden ayırır ve Rus öykücü Anton Çehov’a yaklaştırır. Yaşamı boyunca yaklaşık seksen öykü ve yüzlerce köşe yazısı kaleme almış olan Göktulga, psikiyatrist ve öykücü kimliklerini birbirinden ayırmak için özel bir çaba sarfetmiştir. Nitekim, yazarın kurduğu öykü evreninin, psikiyatrist kimliğinden çok sanatçı kimliğiyle şekillendiği söylenebilir. Göktulga’nın erkek bakış açısıyla kaleme aldığı öykülerinde, “geleneksel değerler”in temsilcisi olan erkek öykü kişilerinin, “yeni değerler”in temsilcisi olan kadın öykü kişileriyle daha çok kamusal uzamlarda karşılaşmaları sonucunda yaşanan “tuhafliklar” ve “beklenmedik sonlar” anlatılır. Böylelikle, modernleşme süreciyle birlikte toplumun yaşadığı kolektif şizofreni bireysel düzlemde dile getirilmiş olur. “Öteki”nin, yani kadının kamusal uzamdaki meydan okuyucu varlığıyla toplumdaki egemen konumları sarsılan erkek öykü kişileri ise, çözümü geçmişe kaçmakta bulurlar.

Anahtar Sözcükler: Modernleşme, “Geleneksel Değerler”, Anomi, Geçmişe Kaçış.

ABSTRACT

Fahri Celâlettin Göktulga (1895-1975) is a short story writer of a transitional period that started in the II. Meşrutiyet period (Constitutional Monarchy, 1908) and lasted until the end of the one-party era (1950). Göktulga, whose major profession was psychiatry, projected the “anomie” experienced by the Ottoman society which hesitated between “traditional values” and “new values” coming from the West in the framework of male-female relations and focused especially on “human psychology”. It is nearly impossible to encounter another Turkish short story writer who is interested in human psychology as professionally and insistently as Göktulga among the first generation of short story writers of the Republican era. However, Göktulga, who can be seen as the “ring” that connects Ömer Seyfettin to Memduh Şevket Esendal in Turkish short story, is one of the writers who were not sufficiently appreciated in Turkish literature. Göktulga’s effort to reveal psychological struggles and moods sets his stories apart from Memduh Şevket Esendal’s, which were in many ways similar to Göktulga’s stories. Göktulga’s stories bear resemblances to the Russian Anton Chekhov’s work. Göktulga, who wrote about eighty short stories and hundreds of short columns during his life, did his best to discriminate between his identities as psychiatrist and short story writer. As a matter of fact, his short story universe was shaped by his artistic identity more than the psychiatrist one. In Göktulga’s short stories, which were written from a masculine point of view, there are “strange twists” and “unexpected ends”, experienced when male protagonists as representatives of “traditional values” are confronted in public by female protagonists as representatives of “new values”. In this way, the collective schizophrenia experienced by the society during the modernisation process is expressed on an individual plane. As for the males, whose dominant positions are shaken by the threatening existence of women—“the other”—in the public area, find solutions by escaping into the past.

Keywords: Modernisation, “Traditional Values”, Anomie, Escaping into the Past.

TEŞEKKÜR

Fahri Celâlettin Gökbulga hakkında yapılacak bir tez çalışması için beni cesaretlendirip ufuk açıcı görüşleriyle destek olan tez danışmanım Prof. Talat Sait Halman'a, yazdıklarımı okuyarak eleştirileriyle bana yol gösteren Seçkin Sevim'e ve hayattaki en büyük şansım olan aileme teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	sayfa
Özet	v
Abstract	vi
Teşekkür	vii
İçindekiler	viii
Giriş: Bir Psikiyatristin Öykücü Olarak Portresi	1
I. Bir Geçiş Dönemi Öykücüsü Olarak Fahri Celâlettin Göktulga	18
A. II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Modernleşme Sancıları	19
B. Türk Öykücülüğünün Kayıp Kıtası: Fahri Celâlettin Göktulga	29
II. “Kadın Cehennemi”ndeki “Rahatsız Adam”	44
A. “Öteki”yle Tanışmanın Tuhaflığı	45
B. “Kadın Cehennemi”nden Geçmişe Kaçış	57
Sonuç: Bir Dönemin Ruh Atlası Olarak Fahri Celâlettin Göktulga'nın	
Öyküleri	68
Seçilmiş Bibliyografya	75
Ekler	84
Özgeçmiş	95

GİRİŞ

BİR PSİKİYATRİSTİN ÖYKÜCÜ OLARAK PORTRESİ

“Fahri Celâlettin Göktulga’nın Öykülerinde Anomi ve Geçmişe Kaçış” başlıklı bu tezin amacı, II. Meşrutiyet’le başlayıp tek partili siyasal yaşamın sonuna kadar süren bir geçiş döneminin öykücüsü olan Fahri Celâlettin Göktulga’nın 20. yüzyıl Türk öykücülüğündeki ayrıksı konumunu ortaya koymaktır. Göktulga, öykülerinde, yüzyıllardır İslâmî dünya görüşünün kaynaklık ettiği geleneksel değerlerle şekillenen Osmanlı toplumunun, İmparatorluk’tan Cumhuriyet’e geçiş sürecinde yaşadığı köklü “toplumsal değişim” ile bu değişimin beraberinde getirdiği “ahlâkî çözüme” ve “kültürel kopuş” sorunları üzerinde durmuştur. Asıl mesleği psikiyatrîstlik olan Göktulga’nın, modernleşme sürecinin Türk toplumunda yarattığı “anomi”yi, kadın-erkek ilişkileri çerçevesinde yansıttığı ve özellikle “insan psikolojisi” üzerine odaklandığı görülmektedir. Cumhuriyet döneminin ilk kuşak öykücülerinde, insan psikolojisine Göktulga’nın yetkinliği ve ısrarıyla eğilen başka bir öykücüye rastlamak zordur. Nitekim, modern Türk edebiyatına yöneltilecek en ciddi eleştirilerden biri, yazarların, öykü ve roman kişilerinin psikolojik derinliklerini gerektiği şekilde

yansıtamadıklarıdır (Belge, “Birey ve Roman” 39; Tanpınar, “Romana ve Romancıya Dair Notlar” 61). Fahri Celâlettin Göktulga, 19. yüzyılın ortalarından 20. yüzyılın ortalarına dek uzanan zaman diliminde, Mehmet Rauf ve Peyami Safa gibi birkaç isimle birlikte, bu eleştirinin büyük ölçüde dışında kalabilmiş az sayıdaki yazardan biridir. Göktulga, bu özelliğiyle, Cumhuriyet döneminin ilk kuşak öykücülerinde ayrıksı bir konuma yerleşmektedir.

Öykülerini, F. Celâlettin Göktulga ve F. Celâlettin, köşe yazılarını ise, Fahri Celâl ve Fahri Celâlettin Göktulga imzasıyla yayımlayan yazar, Türk edebiyatında hakettiği ilgiyi görememiş yazarlardan biridir. Halbuki, haksız bir unutuluşa terkedilen Göktulga hesaba katılmaksızın, Türk öykücülüğü hakkında yapılacak değerlendirmeler eksik kalacaktır. Modern Türk öykücülüğünde Ömer Seyfettin’le başlayan gelişim, Sabahattin Ali ve Sait Faik Abasıyanık’la belli bir olgunluğa erişmiş olur. Bu gelişim zincirinin aradaki iki önemli halkasından biri Fahri Celâlettin Göktulga, diğeri ise Memduh Şevket Esenalı’dır. Ömer Seyfettin’le Memduh Şevket Esenalı’ı birbirine bağlayan halka olarak değerlendirebileceğimiz Göktulga’nın öykücülüğümüzdeki bu önemli yeri hep göz ardı edilmiştir. Zahir Güvemli’nin, Fahri Celâlettin Göktulga’dan, “bir çoğumuzun bilmediği, sahte şöhretlerin nam saldığı zamanımızda kendisinden bahsedilmeyen bir isim” olarak söz ettiği “Eldebir Mustâfendi” başlıklı yazısı, yazarın yaşadığı dönemde bile pek tanınmadığını göstermektedir. Naci Girginsoy da, Göktulga’nın “[m]oda yazarlardan” (22) olmadığını söylerken aynı duruma işaret etmektedir. Behçet Çelik’in “F. Celâlettin’in Öykülerinde ‘Muammalı An’” başlıklı çalışmasında belirttiğine göre, “bu tanınmayışın trajikomik bir örneği” (94) dahi yaşanmıştır. 1996 yılında Kadıköy Sahaf Kafe’de düzenlenecek olan “‘F. Celâlettin’in Öyküleri’ konulu toplantıyı duyuran haberde, bu toplantıyı düzenleyen iki kişinin yanı

sıra Fahri Celâl ve F. Celâlettin'in de toplantıya katılacağından söz edilmişti[r]" (94). Öte yandan, Göktulga'nın öykü kişileri, yazarın psikiyatristliği göz önüne alınarak, yalnızca "ruh hastası" ya da "yarı deli" olarak nitelendirilmişlerdir. Başarılı bir psikiyatrist olmasının yanı sıra, içinde yaşadığı toplumun sorunlarına duyarlı bir aydın olan Göktulga'nın öykü evrenindeki kişiler, "tuhaf" denebilecek özelliklere sahip olmalarına rağmen, bunları "ruh hastası" olarak değerlendirmek yanlış olur. Behçet Çelik, "F. Celâlettin'in Öyküleri" adlı yazısında, "onun öykülerini müstear adla yayımlaması, biraz da, hekim kimliğini gizlemek, kaçınılmaz bir biçimde aynı varlıkta vücut bulan iki kimliği ayırmak anlamına gelmez mi" (2) diyerek yapılan hatalı değerlendirmelere dikkat çeker.

Göktulga'nın mesleği dolayısıyla "insan psikolojisi" konusunda sahip olduğu birikimin, öyküleri üzerinde yadsınamaz bir etkisi olduğunu da belirtmek gerekir. Göktulga, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreçte, "geleneksel değerler"le Batı'dan gelen "yeni değerler" arasında bocalayan Osmanlı toplumunun yaşadığı "değerler karmaşası"nı, yani Fransız toplumbilimci Emile Durkheim'in kastettiği anlamda "anomi"yi, yarattığı öykü kişilerinin psikolojik hâlleriyle yansıtmıştır. Bu bağlamda, onun öykülerindeki "beklenmedik sonlar" ve "tuhafliklar", toplumun yaşadığı derin bunalımı sanatsal bir formla ifade çabasının çarpıcı bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Göktulga, yaşamın gerçekleriyle öykünün gerçeklerini "insan psikolojisi" odağında ustalıkla birleştirmiş bir öykücüdür. "Kısa Öykü Tekniği" adlı yazısında, "Poe'dan bu yana kısa öyküdeki en büyük gelişme ve bu gelişmenin katkıları 'psikolojik' olanakların tanınmasından gelmiştir. İnsanların dünyada yaptığı şey, çoğunlukla onların ne olduklarından daha az ilginçtir" (68) diyen Harold Blodgett'a göre "gerçek dram, karakterlerin zihinlerinde ve yüreklerinde yaşar" (68). Nitekim, Fahri

Celâlettin Göktulga, insan psikolojisinin sunduğu olanakların farkına varmış bir öykücüdür. Hilmi Yavuz'un da ifade ettiği gibi, Anton Çehov ile Göktulga'yı aynı çizgide buluşturan bu farkındalıktır ("Fahri Celâl'in Bütün Hikâyeleri" 14).

Göktulga, öykülerinde olduğu kadar, köşe yazılarında da Türk modernleşmesinin en sorunlu dönemlerine ışık tutmuştur. Göktulga'nın, 9 Kasım 1952-5 Nisan 1959 yılları arasında *Cumhuriyet* gazetesinde, 23 Ağustos 1959-31 Aralık 1961 yılları arasında ise, *Yeni İstanbul* gazetesinde yayımlanan köşe yazıları, onun toplumsal konulardaki duyarlılığıyla sanat ve edebiyat konusundaki duyarlılığını ortaya koymakta ve öykülerini tematik açıdan desteklemektedir. Göktulga, bu yazılarda Türk edebiyatındaki roman, şiir, tiyatro gibi türlerin yanı sıra öykü türünün de bir değerlendirmesini yapmış; kısa öykü türünü gerek biçim gerekse içerik açısından en iyi tanıyan yazarlardan biri olduğunu göstermiştir. Ne var ki, Göktulga'nın Türk öykücülüğündeki konumunu belirleme çabasına yönelik olarak, öykülerini ve köşe yazılarını kapsayan nitelikli bir çalışma hâlâ yapılmamıştır. Oysa, yazarın söz konusu dönemi öykülerinde nasıl yansıttığı, özellikle hangi konular üzerinde durduğu, öykü kişilerini hangi çevrelerden seçtiği ve modernleşme konusunda nasıl bir tavır benimsediği gibi sorular yanıt beklemektedir. Bu bağlamda, Göktulga'nın öykülerini, yazarın psikiyatrist, öykücü ve köşe yazarı kimliğini dikkate alarak irdeleyen metin merkezli bir "yakın okuma", yazarın "insan psikolojisi" odaklı bir öykü evreni kurduğunu ortaya çıkaracaktır.

Muhtar Tevfikoğlu'nun *Fahri Celâl Göktulga* başlıklı çalışmasında verdiği bilgilere göre, Fahri Celâlettin Göktulga, eski Hariciye memurlarından Ahmet Celâlettin Bey'le Tarsuslu Lâmia Hanım'ın altı çocuğundan biridir. 1895 (20 Mayıs 1311) yılında İstanbul'da doğan Göktulga, ilk öğrenimini önce Yerebatan'daki Dâr-ül-edeb ve Kadıköy'deki Kenz-ül-Maarif'te, orta öğreniminiyse Mercan İdâdisi'nde tamamlar.

Göktulga, yüksek öğrenim görmek için gittiği Tıbbiye-i Mülkiye-i Şahane, yani Tıp Fakültesi'nden 23 yaşında mezun olur. Askerlik görevini önce Çanakkale'de, sonra da İzmir Merkez Askerî Hastanesi'nde doktor yedek subay olarak yapan Göktulga, terhis olduktan sonra, Üsküdar'daki Toptaşı Bimarhanesi'ne (Akıl Hastanesi) tayin edilir. Burada asistanlık süresini tamamlayan Göktulga, akıl ve sinir hastalıkları uzmanı olur. Bir süre aynı hastanede uzman doktor olarak çalışan Göktulga, Manisa Akıl ve Sinir Hastalıkları Hastanesi başhekimliğine atanır. Göktulga, Manisa'da beş yıl, Paris'te de meslekî araştırmalar için bir buçuk yıl kaldıktan sonra Bakırköy Akıl ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'nde nöro-psikiyatri uzmanı olur ve bir süre sonra da aynı hastanenin başhekimliğine getirilir. 1924 yılında Hamide Nebile Hanımla evlenen Göktulga'nın bu evliliğinden Hatice Hülya adında bir kızı olur. 1927 yılında Hamide Nebile Hanımın ölümünden sonra iki evlilik daha yapan Göktulga'nın bu evliliklerinden çocuğu yoktur. Yazarın son eşi Melâhat Göktulga'dır (14).

Yazı hayatına yaklaşık onsekiz yaşında bir Tıp Fakültesi öğrencisiyken başlayan Göktulga, ilk yazılarını *Servet-i Fünûn* dergisinde yayımlar. Yaşamı boyunca, “birbirinden çok uzak” (“Üç Nesil” 3) edebiyat nesillerinin varlığına tanıklık ettiğini belirten yazar, yazarlık yaşamına adım attığı yıllar için şunları söyler:

Ahmet İhsan, Servet-i Fünun'un edebî kısmının idaresini bize bırakmıştı. Biz, Faruk Nafiz, Halit Fahri, Hakkı Tahsin, Yahya Şâib, Ahmet Hidayet, Yusuf Ziya ve ben, orada—Tarihî oda diye anılan—şair Tevfik Fikret'in odasında toplanır, yazılarımızı birbirimize okur ve çok çetin münakaşalar yapardık. Ancak bu çetin münakaşalar neticesinde yazılarımızdan beğenilenler mecmuada neşredilirdi. (aktaran Balcı 3)

Göktulga, *Servet-i Fünûn* dergisinin yanı sıra, *Şair* (1918), *Nedim* (1919), *Ümit*

(1919-1921), *Dördüncü Kitap* (1920), *Güneş ve Âyine* (1923) adlı dergilerde yayımladığı öyküleri aracılığıyla kendisini sanat çevrelerine tanıtır. Bu dönemde, Türkçe'ye hâkimiyeti, ortaoyuncusu edâsı, işlediği özgün konular ve yarattığı mizâhî atmosferle dikkat çeken Göktulga, genellikle Hüseyin Rahmi (1864-1944) ve Ahmet Rasim (1865-1932) geleneğine bağlı bir yazar olarak görülür (Karaalioğlu 675; Kudret 15). Ancak, edebî alanda yerli ya da yabancı hiçbir hocası olmadığını sık sık belirten yazar, Mustafa Baydar'ın aktardığına göre, Hüseyin Rahmi etkisini kabul etmez (13). 20 Kasım 1955 tarihli "Misafirlik" adlı yazısında ise, Ahmet Rasim'den "üstad" (3) olarak söz eden Göktulga, kendisine ilham veren kişinin Faruk Nafiz Çamlıbel olduğunu şu sözlerle dile getirir:

Beni yazı yazmaya sürükleyen belli bir âmil yoktur. Esasen san'atın Allahın bir sırrı olduğuna inanıyorum. Allah onu bazan gizler bazan aşikâr kılar. Onun için yazı yazmamı her hangi bir sebebe bağlamaktansa içimden geldi ve yazdım demem daha doğru olur kanaatindeyim. Mamafih onsekiz yaş ve Faruk Nafiz ile olan arkadaşlığım bana bunu ilham etmiş olabilir. (aktaran Balcı 2-3)

Klâsik edebiyatımıza olan ilgisi Tıbbiye'de okurken başlayan Göktulga, divan şiirini, edebiyatımızın "hâs bahçesi" olarak görür. Yazar, "Eski Zaman Köşkleri" (8 Nisan 1956) adlı yazısında klâsik edebiyatımız konusundaki düşüncelerini şu sözlerle dile getirmiştir:

Bu zaman ve bu iklim içinde her his ve her fikir, klâsik bir zevkle duyulur, Tıraşîde bir üslûpla yazılır ve üstâdane bir eda ile söylenebilirdi. Öyle ki, bu edebiyatı, beş, beş buçuk asırlık şairlerimiz, şiirlerinin kalıpları, vezin ve kafiyeleri içine gönüllerini, ruhlarının seslerini neylere

üfler gibi üfleye üfleye büyülemişlerdir. (3)

Klâsik edebiyatımıza özel bir önem atfettiği anlaşılan Göktulga, Tıp Fakültesi'nde akliye dersi hocası için “Fuzûlî'nin mizacı” konulu bir tez hazırlar. Ne var ki, o dönemin gazetelerinde “Fuzûlî'nin cinneti” ifadesine yakın bir şekilde duyurulan tez, Birinci Dünya Savaşı yıllarında kaybolur. Yazar, “Geday-ı Muhteşem” (13 Ekim 1957) adlı yazısında, “[b]ari elde bir müsveddesini saklamak maharetini gösterebilseydim” (3) dediği tez çalışması hakkında çok fazla bilgi vermez. Ancak, bir şairin mizacına odaklanan bu tezin adının bile, yazarın öykülerinde izlediği yolun ipuçlarını verdiği söylenebilir. Nitekim, “Fuzûlî'ye Dair Tez” (8 Eylül 1957) başlığıyla yayımlanan yazısında, “sanatkârın asıl kendisi eserleridir. [...] Freud'dan sonra, ruhî yollardan, hatta resimlerine fotoğraflarına bakarak insanlara teşhis koymak âdetâ bir nevi riyaziyat oldu” (3) diyen Göktulga'nın “insan psikolojisi”nin derinliklerine inme merakı ve öykü kişilerinin mizaçlarını ön plana çıkarma çabası da bunun bir göstergesi olur. Ancak, Göktulga'nın, öykülerinde yansımaları bulan “anomi” hâlinin ve bunun yarattığı “tuhaflık” psikolojisinin, yazarın psikiyatrist kimliğinden çok sanatçı kimliği ile yoğrulmuş olduğunu belirtmek gerekir. Göktulga'nın öykücü kimliğiyle ön plana çıkışı, yazarın öykücü ve psikiyatrist kimliğini ayrı tutma çabasının bir ürünüdür. Nitekim, “F. Celâlettin'in Hikâyelerinin Tetkiki” (1954) başlıklı yüksek lisans tezi için Göktulga'yla görüşme yapan Muzaffer Balcı'nın aktardıkları, bu çabanın varlığını doğrular:

Tıp denizde balık misâli benim öz havamdı. Beni her yanımdan sarmıştı. Bereket versin ki, kendimi o havada kaybetmedim. Bir tarafta edebiyatı, diğer tarafta mesleğimi ayrı tutabildim. Belki ne iyi bir doktor ne de iyi bir hikâyeci oldum. Fakat ikisini ayrı tutabilmiş ve onlarda ayrı ayrı yaşayabilmiş olmaktan memnunum. (2)

Göktulga, Kandemir'in kendisiyle yaptığı "Doktor Olan Edebiyatçı Fahri Celâl" başlıklı röportajda da, "[h]astalarınız size mevzu olur mu?" sorusuna, "[h]ayır, yazarken doktor değilimdir. Beni doktor bilmiyen, yazılarımda asla doktorluk kokusu sezmez" (16) şeklinde bir yanıt verir.

Göktulga'nın köşe yazıları ise, onun doktorluk mesleğinden epeyce izler taşımaktadır. Yazar, "Tımarhâne Lakırdısı" (25 Kasım 1956), "Manisa ve İzmir Seyahatim" (5 Mayıs 1957) ve "Elif Abla" (13 Şubat 1955) adlı yazılarında meslek yaşamından kesitler sunar. Ancak yazar, bir psikiyatrist olarak tedavi ettiği kişileri, aynı ad ve lâkablarla köşe yazılarına taşıdığı gibi bile sanatçı kimliğini ön plana çıkarmayı başarır. Göktulga, söz konusu kişileri, bir psikiyatristin gözlemlediği hastalardan çok, toplumsal değişim sürecinde dengesini yitirmiş "tuhaf" öykü kişileri olarak konumlandırır. Göktulga'nın *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan "Polis Ahmed Ağa" (15 Mart 1953) adlı yazısı, bu bağlamda değerlendirilebilir:

Ahmed Ağa polisti. Okuyup yazması olmadığı için kendilerine polis efendi diyen de olmamıştı. Onun zamanının polisine de pek okuyup yazma lâzım değildi hani. Alaturka saatle, saat on ikiyi bulunca, evlerde gaz lâmbaları yanıp, perdeler indirilince bekçilerin sopa seslerine cevap veren mahalle köpekleri karanlıkları ısırır, ulurlardı. Benim kendisini tımarhanede gördüğüm vakit altmışlık vardı. Uzun boyluydu, dişleri kalmadığı için alt çenesi, üzüm bile yese, hop oturur hop kalkardı. Fakat o üzüm yiyişteki tadını çıkarmağa kusur bulmağa imkân yoktu. Taneleri upuzun parmakları arasına alıp rahat rahat ağzına yerleştirirdi. (3)

Göktulga, *Yeni İstanbul* gazetesinde yayımlanan "Babasının Oğlu" (14 Ağustos 1960), "Ham Hum Şaralop Rıfat Bey" (29 Ocak 1961), "Yörük Gelini" (19 Şubat 1961),

“Ayraan İçer Baygın Düşer” (16 Nisan 1961), “Vantuz Dudak Meliha” (25 Haziran 1961) adlı yazılarını da âdeta bir öykü biçiminde kurmuştur. “Nâme”, “Yok Yere”, “Cicim Fem”, “Uzaktan Davul” ve “Bir Hullenin Hikâyesi” adlı son öykülerini, 1943 ile 1948 yılları arasında kaleme aldığı bilinen Göktulga’nın öykü serüvenini, 1960’lı yıllara kadar büyük bir keyifle yazdığı köşe yazılarında sürdürdüğü söylenebilir.

Fahri Celâlettin Göktulga, gerek öykülerini, gerekse köşe yazılarını, II. Meşrutiyet’ten tek partili siyasal yaşamın sonlarına uzanan süreçte, diğer bir deyişle, Türk toplumunun hızla kabuk değiştirdiği bir geçiş döneminde kaleme almıştır. Bu bağlamda, Göktulga’nın öykülerini hakkında değerlendirebilmek, ümmetçi bir toplumdan ulus devlete geçiş sürecinde yaşanan bu hızlı toplumsal değişimi de irdelemekten geçer. Dolayısıyla, sözü edilen tarihsel sürecin Göktulga’nın öykü evrenine ne şekilde yansımış olduğu sorusu üzerine odaklanmak bir zorunluluktur. Göktulga, ilk öyküsü “Salgın”ı, 20 Mayıs 1915 tarihinde yayımlar. 1900’lü yıllarda halk için giderek ağır bir yük hâline gelen “vergi” meselesi üzerine kurulu olan “Salgın”, mültezimlere fazlasıyla borçlanan köylünün korku ve kaygılarını anlatır. Bu öyküsüyle, içinde yaşadığı toplumun ekonomik ve toplumsal sorunlarına duyarlı bir aydın olduğunu ortaya koyan Göktulga, diğer öykülerini de benzer duyarlılıklarla kaleme almayı sürdürür. “Salgın”ı, “Kadın Cehennemi” (26 Eylül 1917), “Firengi” (20 Teşrinsani 1917), “Hırsız” (10 Kânunsani 1918), “Koltuk” (20 Kanunsani 1919), “Bir Mektup” (13 Şubat 1919), “Akşamcı” (5 Mart 1919), “Kadın Sesi” (26 Teşrinsani 1919) ve “Hayâlet” (8 Nisan 1920) adlı öyküleri izler. Yazarın ilk öykü kitabı ise, *Talâk-ı Selâse* (1923) adıyla Kütüphâne-i Sûdi tarafından basılır. Daha sonra sırasıyla, *Kına Gecesi* (1923), *Eldebir Mustâfendi* (1943), *Salgın* (1953), *Rüzgâr* (1955), *Çanakkale’deki Keloğlan* (1960) ve *Bütün Hikâyeler* (1973) adlı kitapları yayımlanır. Göktulga, *Çanakkale’deki Keloğlan*

adlı uzun öyküsü dışındaki bütün yapıtlarını kısa öykü olarak kaleme alır. Köşe yazılarında zaman zaman “öykü” türünden söz eden Fahri Celâlettin Göktulga’ya göre, “sanatta en sonra erişilen meziyet ve kemal laconisme, yani kısalık ve özlülük[tür]” (“Makamat-ı Harirî” 3). Kısa öykü türüne ilişkin pek çok yazıda, “ekonomi” olarak geçen “laconisme”, “yazarın sözcük seçimi ve detaylar arasından en etkili, en etkin, en canlı, en renkli ve en çarpıcı olanlarını seçebilme yetisini vurgular” (aktaran Erden 41). “Seçebilme yetisi”, yazar için ulaşılması en zor meziyetlerden biridir. Nitekim, Göktulga, “Boğaza Dair” başlıklı yazısında, “hikâye söylemek ne güç iştir” (3) diyerek hikâye sanatının zorluklarına değinmektedir:

Başı sonu belli bir Nasreddin Hoca hikâyesini anlatabilmek bile ayrı bir sanattır. Hattâ ne okuma, ne yazma, ne bilgi ister. Bir olmadık adamdan en nefis hikâyeyi işitirsiniz de hayran olursunuz. Bazan bir köylü bile koca Reşat Nuri Güntekin’e meydan okuyuverir. (3)

Bu bağlamda, “[b]üyük şairler kadar büyük küçük hikâyeciyi henüz hiçbir millet[in] yetiştiremedi[ğinden]” yazılarında sıklıkla söz eden Göktulga, “[u]çağın sestten hızlı gittiği bir devirde yaşıyoruz. Sınirlerimiz uzun uzun okumamıza pek razı olmuyor. Orta değerde san’ata zaten kimsenin tahammülü yoktur. San’at ya vardır ya da yoktur” (“Küçük Hikâye” 3) diyerek, okur psikolojisi açısından kısa öykü türünün gerekliliğine de dikkat çeker.

Göktulga, modernleşme ile ilgili görüşlerini köşe yazılarında sık sık dile getirmiştir. “Cenab Şehabeddin”, “Fuzulî”, “Mehmed Rauf”, “Nef’î”, “Said Faik” ve “Yunus Emre” gibi başlıklarla birçok edebî yazı kaleme alan Göktulga’nın, sanata ve sanatçıya bakış açısının da, modernleşme konusundaki düşünceleriyle bağdaştığı görülmektedir. Bu bağlamda, “hüviyet”, “orijinalite” ve “uzviyet” gibi kavramları ön

plana çıkaran yazar, her alanda “kendimize özgü değerler”in korunmasının gerekliliğini ısrarla savunur ve sanatta “şahsiyet” kavramına büyük bir önem vererek yerliliği ön plana çıkarır. Modernleşme süreci ile birlikte yitirilen değerlerin, sanatta “şahsiyet” eksikliği yarattığını ifade eden yazar, edebiyattan musikiye, resimden mimariye, kantodan tiyatroya kadar birçok güzel sanat dalını, sanatçıyı ve yapıtı bu kavram çerçevesinde değerlendirir. Göktulga, “Ratip Âşir” başlıklı yazısında Ratip Âşir’den söz ederken “Alafranga ile alaturka onun her eserinde beraber yürür. Halbuki biz edebiyatta bile böyle düşünür olsaydık daha ileri olurduk” (3) diyerek Türk edebiyatı tarihine yönelik eleştirel tavrını ortaya koymuş olur. Yazarın öykü ve roman konusundaki görüşleri de bu bağlamda şekillenir. Nitekim yazar, “Mehmet Rauf” başlıklı yazısında şunları söyler:

Az mı, biz asırlarca zaman roman diye Seyyid Battal Gaziyi okumuş, durmuştuk. Halit Ziya işte bu kapalı, loş, dar muhitemizde birdenbire beliren büyük bir ışıktır. Elimden gelseydi onu Fransız edebiyatından habersiz bulundururdum. Dil öğrenmesine meydan vermezdim. O zaman ne Aşk Memnu, ne de Mai ve Siyah yazılmazdı. Edebiyatımız bu iki müstesna romanın tekniğinden belki mahrum kalırdı. [...] Fakat bu kayba karşılık sade bir şey gibi, Mahalleye Mevkuf gibi iki hikâye ile bile gene bir dev adımı atmış olurduk. (3)

“Kayıplarımız” (28 Şubat 1960) başlıklı yazısında da, “[a]lafrangaya râm oluşlarımızdan sonra hususiyetlerimizden, kimbilir, neler kaybettik, birer birer saymaya mecalim yok” (3) diyen Göktulga’ya göre, “yeni yeni ıstılahlar bile her an, her saniye hudutlarımızı aşarken, fikirler ve hisler, modalar bile amansız bir hücumla, [...] bizi ortaya alıp dururken biz de [...] bütün orijinalitemizi meydana vurmak

mecburiyetindeyiz[dir]” (“Tefelsüf” 3). Böylelikle, her fırsatta toplumun geleneksel değerlerine, alışkanlıklarına ve yaşam biçimlerine atıfta bulunan yazarın imgeleminde yerli olan değerlerle birlikte “geçmiş” vurgusu da ön plana çıkar. Bu anlamda, Göktulga’nın, Proustvâri bir duyarlılıkla “geçmiş”in ve “kendimiz”in peşinde bir yazar olan Abdülhak Şinasi Hisar (1883-1963)’a hayranlığının rastlantısal olmadığı söylenebilir. Ne var ki, Hisar kadar karamsar olmayan Göktulga, “geçmiş”i “totem”leştirmedigini pek çok vesileyle dile getirir. Yazar, “Ah o eski zamanlar... diye yanıp yakılıyoruz? Yok doğrusunu isterseniz altı bin sene evvelki insan da on bin sene evvelki asırları aramış, babasının öksürüğünü bile: Bir başka öksürüktü! diye totemleştirmiş” (“Tabu ve Totem” 3) diyerek insanın binlerce yıldır değişmeyen psikolojisine mizahî bir üslûpla dikkat çeker.

Göktulga, Cumhuriyet’e geçiş sürecinde toplumun nasıl dönüştüğünü, özellikle “kadın” imgesi odağında ve kadın-erkek ilişkileri çerçevesinde ortaya koyar. “Kadın” imgesi, Tanzimat döneminde başlayan Batılılaşma çabalarına koşut olarak değişim gösterir. Özellikle, II. Meşrutiyet döneminin yarattığı özgürlük ortamıyla birlikte rahatlamaya başlayan kadınlar, “kamusal alan”lara çıkarlar. Kamusal alana atılan bu ilk adım, Cumhuriyet’in uyguladığı Kemalist reformlar çerçevesinde kadınla erkek arasında kurulan toplumsal ilişkinin de temellerini oluşturacaktır. Ne var ki, “mahremiyet” kavramını dönüştüren ve “moda” denen “yeni değerler”e işlerlik kazandıran “öteki”yle, yani “kadın”la tanışma süreci, yüzyıllardır geleneksel değerlerle yaşayan toplumun tepkilerini de birlikte getirir. 23 Ekim 1955 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan “Çorap Meselesi” başlıklı yazısında, toplumun 1900’lü yıllardan itibaren yaşadığı bu değişime dikkat çeken Göktulga, toplumu “mahremiyet” yokluğuna götüren aşamaları mizahî bir dille ortaya koyar:

Bacaklar kadının mahrem yerlerine aiddi. Kalın çorapların, konclu çorapların, uzun eteklerin yani üç kademeli kale duvarlarının arkasında gözle görülmez, bazan elle erişilir, o da ehline nelerden sonra sırrını ifşa ederdi. Fitneler ondan sonra koptu. Konclu potinler şimdiki dekolte iskarpinlere terki mevki etti, ökçeler sivrildi. [...] bacak bacak üstüne atmak hiyaneti başgösterdi. [...] bacakların sıvanmasından sonra kolların sıvanması kendiliğinden gelecekti. (3)

“Bizde Opera” (24 Haziran 1956) başlıklı yazısında da, “[ç]ok değil, Ancak Atatürk devriminden beri, kadınlı erkekli şarkı söylüyoruz. Kadın sesinin erkeğin sesinden uzak, ayrı kalmasının kederini ne kadar pahalı ödediğimizi biliyor musunuz?” (3) diyen Göktulga’nın köşe yazılarıyla tematik açıdan bütünlük oluşturan öyküleri ise, “geleneksel değerler”le “yeni değerler” arasındaki çatışmanın bir alegorisi olarak okunabilir. Bu öykülerde, kadın, “yeni değerler”in, erkek ise, “geleneksel değerler”in bir temsilcisi olarak konumlandırılmıştır. “Öteki” olan kadınla erkeğin tanışma süreci, erkeğin toplum içindeki varlığını tehlikeye düşürecektir. Özellikle, “genç kadın”ın aldatma edimi ile “beklenmedik sonlar”ı yaşayan erkek öykü kişisi, bir çözüm yolu bulmaya çalışacaktır. Söz konusu çözüm, erkek öykü kişisinin hem zamansal hem de uzamsal olarak “geçmişe kaçış”ı olacaktır. Böylelikle, “modern kadın”ın kamusal hayattaki varlığından “rahatsız” olan erkeğin bilinçaltına eğilen Göktulga’nın, toplumun yaşadığı anomiyi, erkeğin geçirdiği “travmatik deneyim”le ortaya koyduğu söylenebilir. Sonuçta, çatışmaları, şaşkınlıkları ve yalnızlıkları ile “tuhaf psikolojiler” içinde olan erkek öykü kişileri, “kollektif şizofreni”nin bireysel düzlemdeki temsilcileri olarak öne çıkarlar.

Bu çerçevede, öykü kişilerinin psikolojilerini ayrıntılı gözlemlerle yansıtan

Göktulga'nın başarısı, psikiyatristlik mesleğinin etkileriyle birlikte gerçekçi gözlemleri ön plana çıkarmasına bağlanabilir. Kandemir'in kendisiyle yaptığı röportajda, “[b]en bir hikâyeyi bazan altı ayda yazarım. Çünkü bence mevzudan evvel tip vardır. Ve tipi bulmak, onu canlandırmak.. İşte asıl iş budur. Bu tipi aylarca aradığım olur” (15) diyen yazarın öykülerinde, gerek davranışları, gerekse konuşmaları açısından “mizaç” sahibi öykü kişileri yaratmak için titizlikle çalıştığı görülmektedir. Örneğin, Göktulga'nın, “Devâir-i İşgâl” adlı öyküsü için, elli iki yıl dava peşinde koşan bir kişiyi aylarca izlediği bilinmektedir (Tevfikoğlu 47).

Göktulga, 1960 yılının Temmuz ayında Bakırköy Akıl ve Sinir Hastalıkları Hastanesi başhekimlik görevinden yaş sınırı dolayısıyla emekli olana kadar, psikiyatristlik, öykücülük ve köşe yazarlığını uzunca bir süre birlikte yürütür. Göktulga'nın, Tıbbiye sıralarından gazete sütunlarına uzanan yazarlık yaşamı, oldukça yorucu geçer. Nazik ve ince ruhlu bir kişi olan Göktulga'nın huzursuzluğu zaman zaman yazılarına da yansır. Yazarın 25 Nisan 1954 tarihli “İç Rahatlığı” başlıklı yazısı, bu bağlamda değerlendirilebilir:

Ömrüm, güç belâ, müdafaa-i nefis ile geçmiştir. Önden kaplan arkadan sırtlan, sağdan yılan, soldan gergedan hücumlarının savunması ne demektir, bunu tarif dile kolaydır. Neden böyle oldu? Doğrusunu istediğinize göre, başkalarının aleyhinde konuşmak lâzım gelecek. Eh, halbuki ben daha henüz, o kadar zayıf düşmedim. Bilirim, öyle olursa mârifet azlığına delâlet eder. (3)

Yazar, 1960'lı yıllarda *Yeni İstanbul* gazetesinde bazen “Haftadan Haftaya”, bazen de “Günden Güne” başlıklı sütununda sanat, tarih, resim ve müzik gibi birçok konuda yazılar yazmayı sürdürür. Göktulga, “Doktor Schwei[t]zer ve Ben” başlıklı son

yazısını 31 Aralık 1961 tarihinde kaleme alır. Bir süre evinde ve Bakırköy Hastanesi'nde üremi hastalığı dolayısıyla tedavi gören Göktulga, 3 Haziran 1975 tarihinde hayata gözlerini yumar (Tevfikoğlu 22).

Seyit Kemal Karaalioğlu tarafından 1986 yılında hazırlanan *Türk Edebiyat Tarihi*'nde yer alan "Fahri Celâlettin Göktulga" başlıklı bölüm, Göktulga hakkında o güne kadar yapılmış pek çok değerlendirmeyi içermesi ve yazarın göz ardı edilmiş öykücü kimliğine dikkat çekmesi bakımından, bu çalışmanın temel kaynaklarından biridir. Göktulga hakkındaki tek kitap çalışması olan Dr. Muhtar Tevfikoğlu'nun hazırladığı *Fahri Celâl Göktulga* adlı yapıt ise, Göktulga'yla ilgili biyografik bilgiler sunması bakımından önemlidir. Ne var ki, Tevfikoğlu, yazarın hatıralarından ve köşe yazılarından yola çıktığı derleme niteliğindeki bu çalışmasında, Behçet Çelik'in de dikkat çektiği gibi, Göktulga'nın "millî bir terkip"le "Türk ruhu"nu ("F. Celâlettin'in Öyküleri" 75) yücelttiği şeklinde birtakım ideolojik değerlendirmeler yaparak yazarın öykücü kimliğini geri plana atmıştır.

Göktulga'nın, hem sanatsal, hem de toplumsal konulardaki duyarlılığını gösteren ve otobiyografik bilgiler içeren *Cumhuriyet* ile *Yeni İstanbul*'daki köşe yazıları da, bu tezin temel kaynakları arasında yer almaktadır. Ayrıca, yazar hakkında kendi döneminde yayımlanan az sayıdaki eleştiri yazısından da yararlanılmıştır. Bu çerçevede, Sabri Esat Siyavuşgil'in *Yeni Sabah*'ta yayımladığı "Avur Zavur Kahvesi" adlı yazısı ile Göktulga'nın *Bütün Hikâyeler* adlı öykü kitabını yayıma hazırlayan Mustafa Baydar'ın giriş bölümü için yazdığı "Hayatı ve Sanatı" başlıklı yazı, oldukça önemli bilgiler içermektedir. Aynı şekilde, Kandemir'in *Yedigün*'de yayımlanan "Doktor Olan Edebiyatçı Fahri Celâl" başlıklı röportajı da, içerdiği biyografik bilgiler açısından değerlidir.

Behçet Çelik'in hazırladığı "F. Celâlettin'in Öyküleri" (1998) ve "F. Celâlettin'in Öykülerinde 'Muammalı An'" (1998) başlıklı yazılar, Fahri Celâlettin Göktulga'nın öykücülüğünü günümüz okurlarına tanıtan ve yazar hakkında yapılan yanlış değerlendirmelere dikkat çeken en önemli metinler olarak bu tez çalışmasının önünü açan kaynaklardır. YÖK Kütüphanesi kayıtlarında Fahri Celâlettin Göktulga'yla ilgili yalnızca bir yüksek lisans tezi bulunmaktadır. "Fahri Celâl'in Öykücülüğü" başlıklı bu tez, 2000 yılında Sema Çetin tarafından hazırlanmış ve Çukurova Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı'na sunulmuştur. Öte yandan, Muhtar Tevfikoğlu'nun kitabında verdiği bilgiler doğrultusunda ulaştığımız "F. Celâlettin'in Hikâyelerinin Tetkiki" başlıklı tez çalışması, 1954 yılında Muzaffer Balcı tarafından İstanbul Üniversitesi'nde hazırlanmıştır. Balcı, bu tezde Göktulga'nın öykü evrenini kapsamlı bir şekilde irdelemese de, Göktulga'yla yaptığı konuşmalara yer verdiği için, yazar hakkında başka kaynaklarda rastlanmayan otobiyografik bilgiler sunmaktadır.

İki bölümden oluşan bu çalışmanın ilk bölümünde, kendi dönemindeki edebiyatçılardan farklı olarak modernleşme sürecinin yarattığı "anomi"yi, "insan psikolojisi" üzerindeki etkileriyle irdeleyen Fahri Celâlettin Göktulga'nın, öykü evreninin şekillendiği dönem, "toplumsal değişme" ile "değerler karmaşası" odağında, "gelenek" ve "modernlik" kavramları çerçevesinde değerlendirilecektir. Böylelikle, Göktulga'nın kurguladığı öykü kişilerini, modernleşme sürecinde Osmanlı toplumunun yaşadığı "kollektif şizofreni"nin bireysel düzlemdeki temsilcileri hâline getiren süreç, dönemin zihniyeti dikkate alınarak ortaya koyulacak ve "Türk öykücülüğünün kayıp kıtası" olarak nitelendirilebileceğimiz yazarın 20. yüzyıl Türk öykücülüğündeki ayrıksı konumu daha çok Çehov öykücülüğüne yaklaşan yönleriyle ele alınacaktır.

İkinci bölümde ise, erkek öykü kişinin “öteki” olarak konumlandırılan “modern kadın” imgesi ile kamusal uzamlardaki karşılaşma ve tanışma anı, “beklenmedik sonlar” ve “tuhaflik” olgusu çerçevesinde irdelenecektir. Böylelikle, erkek öykü kişisini, “geçmişe kaçış” a zorlayan “öteki” yle tanışma sürecinin aşamaları saptanmış olacaktır.

II. Meşrutiyet’ten tek partili dönemin sonuna kadar uzanan sürece, hem öyküleri, hem de köşe yazılarıyla tanıklık eden Göktulga, yaşamı boyunca yaklaşık 80 öykü ve yüzlerce köşe yazısı kaleme almıştır. Bu tez çalışması için, Fahri Celâlettin Göktulga’nın *Talâk-ı Selâse* (1923), *Kına Gecesi* (1923), *Eldebir Mustâfendi* (1943), *Salgın* (1953), *Rüzgâr* (1955), *Çanakkale’deki Keloğlan* (1960) ve *Bütün Hikâyeler* (1973) adlı kitaplarının yanı sıra, *Cumhuriyet* (9 Kasım 1952-5 Nisan 1959) ve *Yeni İstanbul*’da (23 Ağustos 1959-31 Aralık 1961) yayımlanan köşe yazılarının hemen hepsine ulaşılmıştır. Göktulga’nın öyküleri ve köşe yazılarının tamamına yakın bir kısmını kapsayan bibliyografya, bu çalışmanın ekler bölümünde “Fahri Celâlettin Göktulga Bibliyografyası” başlığı altında sunulmuştur.

BÖLÜM I

BİR GEÇİŞ DÖNEMİ ÖYKÜCÜSÜ OLARAK FAHRİ CELÂLETTİN GÖKTULGA

Fahri Celâlettin Göktulga (1895-1975), II. Meşrutiyet’le başlayıp 1950’li yıllara dek uzanan bir geçiş döneminin öykücüsüdür. Türk modernleşmesinin en sancılı dönemlerini, gerek öyküleri, gerekse köşe yazılarıyla “psikoloji” odağında yansıtan yazar, toplumsal değişimin yarattığı “anomi” hâlini, daha çok “modern kadın” imgesi çerçevesinde dile getirmiştir. Bu bağlamda, Göktulga’nın öykücülüğünü hakkıyla irdelemek, ümmetçi bir toplumdan ulus devlete geçiş sürecinde yaşanan toplumsal değişimi ve bu değişimin arka planındaki zihinsel dönüşümü ortaya koymayı gerektirir. Böylelikle, Göktulga’nın modern Türk öykücülüğü içindeki ayrıksı konumu da saptanmış olacaktır.

A. II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Modernleşme Sancıları

Türkiye'de modernleşmenin tarihini Lâle Devri (1718-1730) ile başlatmak mümkündür. Nitekim İlber Ortaylı, “Osmanlı'da 18. Yüzyıl Düşünce Dünyasına Dair Notlar” başlıklı yazısında “18. yüzyıl[ın] bizdeki değişme bilinci bakımından en önemli çağ” olduğuna işaret eder (37). Bu dönemde, Osmanlı Devleti'nin kaderine hükmeden siyasal seçkinlerin Batı'ya bakışlarında ciddî bir dönüşüm gerçekleşir. Savaş alanlarındaki yenilgiler, Osmanlı siyasal seçkinlerinin Batı'nın teknik anlamdaki üstünlüğünün farkına varmalarına yol açar. Bu nedenle, Osmanlı Devleti'nin 18. yüzyılı, savaş alanlarındaki yenilgilere son verecek yeniliklere yöneliktir. Ancak, 19. yüzyıla gelindiğinde sorunun bu kadar basit olmadığı anlaşılır. 19. yüzyılın Osmanlı siyasal seçkinleri, modernleşmenin sadece askerî sahada değil, hayatın hemen tüm sahalarında yürütülmesi gereken bir program olduğu gerçeğinin ayırdına varırlar. Nitekim, Tanzimat (1839) ve Islahat Fermanları (1856) ile Abdülhamit dönemindeki modernleşme çalışmaları bu anlayışın ürünüdür. Bu bağlamda, klâsik Osmanlı sisteminin gerilemesi ve yerini Batılı düzenlemelere bırakması ile İmparatorluğun çözüme ve dağılma sürecinin birlikte yürüdüğü söylenebilir. Bu süreç, aynı zamanda, çoğu Batılı bir eğitim almış, en az bir Batı dili bilen ve ancak Batılılaşma çabalarının İmparatorluğu kurtaracağını düşünen Osmanlı aydınlarının, giderek İmparatorluğun kaderine egemen olmaları sürecidir. Klâsik Osmanlı sistemi yanlılarıyla Batılılaşma yanlılarının çatışması, özellikle Sultan II. Abdülhamit'in iktidarında had safhaya ulaşmıştır. Sonuçta, bu çatışmayı kazanan Batılılaşmacı aydınlar, zaferlerini yakın

Türkiye tarihinin bir dönüm noktası olan 1908 Devrimi ile taçlandırmışlardır.

Modernleşen Türkiye'nin Tarihi adlı kitabında, 1908-1950 arasını “Jön Türk Dönemi” (137) olarak adlandıran Erik Jan Zürcher ile *Modern Türkiye'nin Oluşumu* adlı çalışmasında, 23 Temmuz 1908'i, Türkiye için 20. yüzyılın başladığı tarih olarak nitelendiren (44) Feroz Ahmad gibi önde gelen Türkiye tarihçileri, 1908 Devrimi'ne, Kanun-i Esasi'nin tekrar yürürlüğe konduğu ve II. Meşrutiyet'in ilân edildiği tarih olmaktan çok daha öte bir anlam atfetmişlerdir. Bu anlamda, 23 Temmuz 1908 tarihi, en az 29 Ekim 1923 tarihi kadar önemlidir. Nitekim, Cumhuriyet'le birlikte gerçekleşen birçok köklü değişimin temeli II. Meşrutiyet döneminde atılmıştır. Çok partili siyasal yaşam, basın özgürlüğü, kadınların kamusal hayata katılmaları, Batılı standartlarda yüksek öğrenim gibi birçok yeni uygulama, ilk kez II. Meşrutiyet döneminde hayata geçirilmiştir. II. Meşrutiyet'le birlikte başlayan bu köklü değişim, tepeden inme bir devrim anlayışının ürünüdür. “Halk için halka rağmen” felsefesiyle yola çıkan Batılılaşma yanlısı aydın kadrolar, halkın beklentilerini ve isteklerini büyük ölçüde bir yana bırakıp topluma yeni bir şekil vermek istemişlerdir. Batı'da uzun bir zaman dilimi içinde ve toplumun kendi iç dinamiklerinin bir sonucu olarak ortaya çıkan kurumlar, kendi içine kapalı ve Batı'dan farklı bir dünya görüşüne sahip Osmanlı toplumuna çok kısa bir süre içinde yerleştirilmeye çalışılmıştır. Sonuçta, yüzyıllardır benimsediği “geleneksel değerler”le Batı'dan gelen “yeni değerler” arasında bocalayan Osmanlı toplumunun yaşadığı bu “değerler karmaşası”, Fransız toplumbilimci Emile Durkheim'in kastettiği anlamda bir “anomi”ye yol açmıştır. Bu anlamda, Durkheim'a atfedilen anomi tanımı, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreçte Osmanlı toplumunun yaşadığı durumu da tarif etmektedir:

Genellikle toplumsal geçiş dönemlerinde veya bir toplumun hızlı değişim

geçiren kesimlerinde görülen ve varolan kuralların kişiler nezdindeki bağlayıcılıklarının kaybolması, buna karşılık yeni kuralların da eskilerinin yerine ikame edilecek kadar kabul görmemesi sonucu, kişilerin davranışlarını uyduracakları etkin toplumsal normların olmadığı, görelî normsuzluk durumu. (Demir ve Acar 29-30)

Osmanlı toplumunda modernleşme sürecinin beraberinde getirdiği söz konusu bu köklü dönüşüm, edebiyatçılardan sosyal bilimcilere kadar birçok aydının hakkında en çok kafa yorduğu ve fikir beyan ettiği sorunlardan biri olmuştur. Sözgelimi, Osmanlı toplumunun yaşadığı “anomi” hâlini, bir “zihniyet” ve “iç insan buhranı”na dikkat çekerek ortaya koyan Ahmet Hamdi Tanpınar, Tanzimat’tan beri “parçalanmış bir zamanı[n]” (36) yaşadığını vurgulayarak modernleşme sürecinin yarattığı sancılı psikolojik yansımalarını ortaya koyar:

Daima içimizden ikiye bölünmüş yaşadık. Bir kelime ile yaptığımız çoğuna tam inanmadık. Çünkü bizim için bir başkası, başka türlü daima mevcuttu ve mevcuttur. İşte bizi garblıdan, eski müslüman dedelerimizden ayıran ruh hali budur. Bugün bile yeni, hayatımıza o kadar girdiği halde, gene bu münakaşaya hazırız ve münakaşa ediyoruz da. (“Medeniyet Değişirmesi ve İç İnsan” 37)

Türkiye’de Çağdaşlaşma adlı kitabının “Büyük Tartışma” başlıklı bölümünde, “1700’lerde başlamış olan çağdaşlaşma bunalımın çözümlenecek bütün sorunları[nın] sanki bu 1908 ile 1918 arasındaki on yılın içine sıkıştırılmış” (429) olduğunu vurgulayan Niyazi Berkes, geleneğin, 1908 Devrimi ile birlikte “sallanma”ya başladığına dikkat çeker.

Bu dönemde, yeni değerlere uyum henüz gerçekleşmemiştir. Çünkü, geleneksel

bağlardan kopmanın ve egemen değerlerin dışında kalan normlarla uzlaşmanın bu kadar kısa bir sürede gerçekleşmesi mümkün değildir. Nitekim, “modernitenin yayılmasına karşı direnme” (20-21) çabasına dikkat çeken İlhan Tekeli de, “[m]odernite projesinin yerellikleri dönüştürmesi[nin] otomatik olarak kolayca gerçekleşme[diğini]” vurgular. Öte yandan Gregory Jusdanis, “[g]elenek ile modernlik arasındaki kopuklu[ğun] [...] modernleşme projesinin bir işlevi” (14) olduğunu belirtir ve “gecikmiş” (14) bir modernleşme projesi yürüten toplumlar hakkında şu değerlendirmeyi yapar:

Geleneksel yapılar modernleşmeye kolayca teslim olmaz, yeni kurumlarla bir arada yaşarlar. Ancak ‘gecikmiş’ toplumlar geleneksel ve modern yapılar arasında bir huzursuzluk nöbeti yaşarlar. [...] Yerel olan genellikle yabancı olana karşı kendisini savunur. (14)

Modernliğe geçiş sürecindeki toplumlarda var olan “gelenekçi tip”ten söz eden Erhan Atiker’e göre ise, “normatif düzen eski kuşakların izini taşır ve köktenci bir biçimde değiştirilmesi (gelenekçi) kişiliğin yitirilmesi, eski ve yeni kuşaklar arasında iletişim kopukluğu gibi sorunlar yaratır” (56). Bunun yanı sıra, “[g]elenekçi tip, kişiliğini geliştirmek isteyen başkalarının da eylemlerini genellikle onaylamaz, çünkü gelenekçi yapının değişmesi onda huzursuzluk ve güvensizlik yaratır” (62). Dolayısıyla, “Doğulu olan için Batılılaşmak hep dışta, hep yabancı kalmak olacaktır, çünkü özler farklıdır. Bu ise direnilmesi gereken bir şeydir” (Tekeli 34).

II. Meşrutiyet sonrasında kadının toplumsal konumunda erkeğe rağmen gerçekleşen nisbî iyileşmenin, Osmanlı toplumunda geleneksel değerlerden kopuş sürecinde yaşanan huzursuzluğu ve tedirginliği daha da arttırdığı söylenebilir. Ekonomik, sosyal, siyasal ve hukuksal açıdan iktidarı elinde bulunduran erkekler,

“öteki” olarak konumlandırılan kadınların bazı hakları elde etmeleriyle “travmatik bir deneyim” yaşarlar. Tanzimat’tan Cumhuriyet’e uzanan sancılı bir sürecin sonucu olan bu “travma”nın düzeyi, kadınla erkek arasında kurulan toplumsal ilişkinin yapısı tarafından belirlenir. Bu toplumsal ilişkinin ilk adımları, kadınların kamusal alana çıkışı ile atılır. Nitekim, Feroz Ahmad, II. Meşrutiyet’le birlikte Osmanlı toplumunda kadının kamusal yaşama katılması konusunda şunları söyler:

1908 yılı, Jön Türk basınının ‘Kadınlar geleneğin prangalarından kurtulmalıdırlar!’ demesiyle birlikte radikal reform umutlarına yol açtı.

[....]

1908’den sonra orta sınıf kadının durumu eğitim olanaklarından—okul ve üniversite—daha kolay yararlanabileceği ölçüde iyileşti. Kadınlar sınırlı da olsa iş bulabiliyorlardı. Artık kamusal yerlerde olduğu gibi, eğlence yerlerinde de görülebiliyorlar; o zamana kadar, aksansız Türkçe konuşan Ermeni kadınların alanı olan sahneye çıkabiliyorlardı. (105-06)

Bu süreçte, modernleşme ile ilgili tartışmaların merkezinde yer alan “kadın” a birtakım simgesel özelliklerin de yüklendiği görülmektedir:

[K]adınların eğitilmesi, açılması, dışarıya çıkması, jimnastik yapması, dans etmesi, fotoğraf çektirmesi, vb. gibi konular, Batı toplumsal yaşam biçimini ve mahrem olarak tanımlanan kadın yaşam alanlarının giderek toplumsallık ve görünürlük kazanmasını sembolize etmiştir. (Göle 24)

Kadının toplumsal yaşamdaki rolünü ve kimliğini şekillendiren yenilik hareketleri, Batıcılar, İslâmcılar ve Türkçüler tarafından farklı yaklaşımlarla değerlendirilir. Peyami Safa’nın “Garpcıların Programı” başlıklı yazısında belirttiğine göre, o dönemde Batılılaşma yanlısı olanların gündeminde kadınla ilgili olan maddeler

şunlardır:

Kadınlar diledikleri tarzda giyinecekler, yalnız israf etmeyeceklerdir. [...] Kadınlar ve genç kızlar, müslüman Boşnak ve Çerkezlerde olduğu gibi, erkekten kaçmıyacaklardır. Her erkek gözüyle gördüğü, tetkik ettiği, beğendiği ve seçtiği kızla evlenecektir. Görücülük âdetine nihayet verilecektir. [...] Kızlar için diğer mekteplerden başka bir de tıbbiye mektebi açılacaktır. (60)

Öte yandan, kadının, giderek aile mutluluğunu ve toplum huzurunu tehdit eden tehlikeli bir imge hâline geldiğine dikkat çeken İslâmcılar da kendi programlarını hazırlamışlardır:

Şeriatin emrettiği şeylerin hepsi faydalı, yasak ettiği şeylerin hepsi zararlıdır. Şeriat kadınların kendilerine mahrem olmıyan erkeklerden kaçmalarını emrediyor. “Saçları dahi dahil olduğu halde vücutlerini ziynetten âri bir şeyle, calib-i şehvet olmayacak bir libasla örtmelidirler”. Fakat bu tesettür, kadına hiçbir meşru hakkını kaybettirmez. Kadın da erkek gibi malını istediği kadar tasarruf eder. Namus dairesinde gezmeğe gider, eğlenir. (aktaran Safa, “İslâmcıların Programı” 67)

Bu çerçevede, toplumdaki yeni atılımlarla birlikte, kutsal olan geleneksel değerlerle, dünyevî olan modern değerlerin toplumda yanyana durmaya başladığı ve mahremiyetin sınırlarının değiştiği görülür. Fatma Karabıyık Barbarosoğlu, kadının kamusal alandaki görünürlüğü ile birlikte başlayan süreçte, “güzellik anlayışı” ile “zevk ve beğeni”nin değiştiğini ve söz konusu durumun zihniyet değişikliğine karşılık geldiğini belirtir. Böylelikle, “modern dünyada kutsalın sınırları gittikçe daraltılırken, kutsal olmayan, kutsalın sahasına taşınmaya çalışılmaktadır” (43). Serpil Çakır’ın

Osmanlı Kadın Hareketi başlıklı çalışmasında belirttiğine göre, II. Meşrutiyet'in getirdiği özgürlük ortamında sayıları artan ve Cumhuriyet'e uzanan süreçte yayın hayatlarını belli aralıklarla sürdüren “*Musavver Kadın, Kadın (İstanbul), Kadınlar Dünyası, Erkekler Dünyası, Güzel Prenses, Kadınlık, Siyanet, Seyyale, Hanımlar Âlemi, Kadınlık Hayatı, Bilgi Yurdu Işığı, Türk Kadını, Genç Kadın, Kadın Duygusu, İnci*” (37) gibi kadın dergileri, Osmanlı toplumunda kutsal sınırlarının değişmesinde etkili olmuşlardır. Bu bağlamda, Ekrem Işın, Osmanlı basınının rolünü yadsımamak gerektiğini vurgular:

II. Abdülhamid sansüründen etkilenmeyen moda ve salon dergileri, özellikle şehirli kadını değiştirmeye başlamıştı. Saç ve cilt bakımı, kozmetik kullanımı, kadın sağlığı vb. konular, hayatın hiçbir alanından belirgin bir düşüncesi bulunmadığı varsayılan kadını artık ilgi alanına giren konularda bilgi sahibi yapmaktaydı. Gazete ve dergi reklamları kadını hissedilir biçimde değiştiriyordu. (155)

Öte yandan, söz konusu moda değerlerin topluma nasıl yansıdığı da dikkate değerdir. Ekrem Işın'ın belirttiğine göre, gündelik yaşamdaki dönüşüm, “bir ahlâk bozukluğu” olarak algılanır. “Erkek, sokaktaki kadın karşısında bocala[r], şaşır[ır]; çünkü böyle bir karşılaşmaya hazır değildi[r]. Lâf atma ve sarkıntılık olaylarının en çok görüldüğü dönem, kadının gündelik hayata girmeye başladığı istibdat yılları[dır]” (155). Böylelikle, II. Meşrutiyet'in getirdiği rahat davranışların, birtakım tepkiler yarattığını da belirtmek gerekir. Muhafazakâr kesim, kadınların örtünmeksizin kamusal alanlarda bulunmalarının ve böylelikle kocalarından başka erkeklerle yüzyüze gelmelerinin İslâm ahlâkı ile bağdaşmadığını ve bu durumun toplumsal hayatı olumsuz yönde etkilediğini ileri sürmüştür. Özellikle kadınların örtünmesi konusunda ortaya çıkan rahatsızlık,

dönemin din âlimi Musa Kâzım Efendi tarafından şöyle dile getirilmiştir:

Kadınlar şer’i hükümlere göre örtünmelidir. Saçlar dahil olduğu hâlde, vücutlarını zînetten arınmış, şehvet uyandırmayacak şekilde örtmelidirler. Tesettürün bir başka yararı da aile mutluluğunu sağlamaktır. Tesettürsüz kadın, dışarıda dolaşır, erkeklerle konuşur, rahat hareket ederse kocasını beğenmeyebilir. Aynı şekilde, başka kadınları tanıyan erkek de karısından memnun olmayabilir. Bu da aile saadetini olumsuz yönde etkileyecektir. (51-52)

İslâmcı fikir ve devlet adamı Said Halim Paşa ise, “sosyal çöküş” ve “kadınların iddiaları” arasında ilişki kurar:

[Y]eni neslin bilgisine, anlayışına ve yenilik arzusuna hiç bir şey karşı duramadı. Sosyal esaslardan olan an’ane ve karakteri usul ve edep, itaat ve ahlâk gibi kıymetler, saygıya ve korunmaya değer bulunmadı. Evlâdın saygısı ve babanın haysiyeti ortadan kalktı. (88)

Paşa’ya göre, [g]ünümüzde bâzı kadınlar, örtünmeyi terk etmek, daimî olarak erkeklerle bir arada bulunmak, hürriyet ve serbestlik elde ederek Batı kadınları gibi yaşamak istiyorlar” (107). Bu tür tepkilerin yanı sıra, Bernard Caporal, “Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını” başlıklı çalışmasında, 1917 yılında polisin İstanbul duvarlarına şu duyuruyu astığını belirtmektedir:

Son aylarda İstanbul sokaklarında utanç verici modalar görülmektedir. Tüm müslüman kadınları eteklerini uzatmaya, korse giymekten sakınmaya ve kalın bir çarşaf giymeye çağrılmaktadır. Bu emirnamenin buyruklarına uymaları için onlara azami iki gün süre tanınmıştır. (146)

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde ise, kadınların konumuna ilişkin

düzenlemeler, Kemalist reformların bir parçası olarak yürütülür. Bu düzenlemeler, ümmetçi bir toplumdan ulus devlete geçiş aşamasında, toplumun yaşam tarzındaki dönüşümü açıkça ortaya koymaktadır:

Kadınların kentsel mekânda görünmeleri ve erkeklerle “tecrit” sınırlamalarını aşip bir arada toplumsal yaşama katılmalar; karı-koca beraber gezmelere gitmeler, baloların tertip edilmesi, akşamüstü gidilen pasta salonları, ata binme, vb. “ecnebi” âdetler itibar görmekte, Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki yenilik cereyanlarını oluşturmaktaydı. (Göle 57)

1930’lu yılların Türkiye’inde kadınların “giderek yaygınlaşan işgücünün bir parçası hâline gel[diklerine]” ve birçoğunun “artık kendi isteklerine göre evlen[diklerine]” dikkat çeken Feroz Ahmad’in şu sözleri dönemin ruhunu çok iyi anlatmaktadır: “1932 Türkiye ve Dünya Güzellik Kraliçesi Keriman Halis gibi kadınlar, bu yeni özgürlüğün sembolleri hâline geldiler. Bunlar kendilerini aynı zamanda Kemalist Devrim’in bir parçası olarak görüyorlardı” (109). “Cumhuriyet Döneminde Kemalist Kadın Kimliğinin Oluşumu” başlıklı yazısında, “‘kadın’[ın] toplumun geri kalmışlığında bir odak olarak seçildi[ğini] ve toplumun ilerlemesi için çözülmesi gereken bir ‘mesele’ olarak gündeme geldi[ğini]” (167) belirten Ayşe Durakbaşı ise şunları söyler:

Kemalistler de kadının toplumsal hayata katılımını ve geleneksel rollerinin yanısıra meslek kadını olarak toplumsal roller yüklenmesini savundular. Bu eski tema, yeni Cumhuriyetin yeni kadroları için kazanmak istedikleri medenî çehre ve modern devlet görüntüsü açısından çok önemliydi. Önceki yaklaşımlardan ayrık olarak, Kemalistlerin

kültürel modelinde ilk kez açıkça kadının (kamusal) toplumsal görevleri eviçi geleneksel rollerinden daha üstün olarak değerlendirildi. (171)

“Doğu ile Batı’nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı” başlıklı yazısında Cumhuriyet’in “organizmacı” mantığına dikkat çeken Fatmagül Berktaş, söz konusu rol değişimini “kadının ‘yaratıcı kaynakları’nın tüm toplumun yararına seferber edilmesi gerektiğini vazedenden faydacı [...] bir anlayış[la]” (278-79) ilişkilendirmektedir.

Sonuç olarak, Osmanlı toplumunda modernleşme süreciyle birlikte mahremiyetin sınırlarının daralması, kadın üzerindeki ahlâkî denetimin de yavaş yavaş ortadan kalkmasına yol açmıştır. Nitekim, gerek Meşrutiyet, gerekse Cumhuriyet döneminde kadının toplumsal yaşamdaki konumuna ilişkin olarak gerçekleştirilen düzenlemelerin beraberinde getirdiği en temel sorunlardan birinin “ahlâkî buhran” olduğu sıkça belirtilmektedir. İsmail Hakkı Baltacıoğlu’na göre, bu buhranın nedenlerinden biri “*medeniyet ile kültür, fosil ile anane, irtica ile köke bağlılık ve değişen ile değişmeyen ikilemlerinde gizlidir*” (alıntılayan Özman 74). İmparatorluk’tan Cumhuriyet’e geçiş sürecinde yaşanan bu ikilemler, “toplumsal sembol repertuarımızın tam ortasından dramatik bir biçimde çatlatılmış bir toplumsal bilinç durumuna, yeni bir toplumsal şizofreniye tekabül etmektedir” (alıntılayan Berktaş 275). Nitekim, “[b]aşka birçok yazar da bu bölünmenin yol açtığı sorunları ‘şizofreni’, ‘yarılma’, ‘çatlak’, ‘kopuş’, ‘kırılma’ deyimleriyle karşılamıştır” (alıntılayan Berktaş 275). Bu çerçevede, “[m]odernite, iddia edildiğinin tersine, ne varolan gerçeklik’e elini sürdü ne de ruha dokundu. O kendi gerçekliğini yarattığı için insan ruhunu da *dönüştürdü*; hem yapısal bir dönüşümdü bu hem de algısal” (Yıldırım 88). Bu bağlamda, Osmanlı toplumundaki modernleşme sancılarının “insan psikolojisi” üzerindeki etkilerini göz ardı etmek mümkün değildir. Nitekim, Fahri Celâlettin Göktulga da, öykülerinde, modernleşmenin

bireylerin ruhunda meydana getirdiği dönüşümün izini sürmüştür.

B. Türk Öykücülüğünün Kayıp Kıtası: Fahri Celâlettin Göktulga

Modern Türk öykücülüğünde, Türkçülük akımına yaslanan Ömer Seyfettin’le başlayan gelişim, Sabahattin Ali ve Sait Faik Abasıyanık’la belli bir olgunluğa erişmiş olur. Bu gelişim zincirinin aradaki iki önemli halkasından biri, Memduh Şevket Esendal, diğeri ise Fahri Celâlettin Göktulga’dır. Ömer Seyfettin’le Memduh Şevket Esendal’ı birbirine bağlayan halka olarak kabul edebileceğimiz Göktulga’nın öykücülüğümüzdeki bu önemli yeri hep gözden kaçırılmıştır. Ne var ki, Göktulga, hayattayken hakettiğı ilgiyi görmediğı gibi, ölümünden sonra da unutulmuş bir yazar olarak değerlendirilmektedir. Nitekim, Konur Ertop, “Eski Bir Zamanın Tanığı: Fahri Celâl” başlıklı yazısında, “[b]ugün unuttuğumuz, değerini tam veremediğimiz yazarlarımız arasında” (74) Göktulga’nın da olduğuna dikkat çeker. Behçet Çelik ise, “Esendal’a göre kendisini daha iyi saklamış olmalı ki bugün adından pek söz edilmiyor” (“F. Celâlettin’in Öyküleri” 69) dediğı Göktulga’nın, öykülerinde F. Celâlettin Göktulga ile F. Celâlettin gibi adlar kullanma konusundaki tercihini, “[t]ek parti döneminde CHP sekreterliğı, elçilik gibi önemli görevlerde bulunan Memduh Şevket Esendal”ın tavrı ile ilişkilendirir:

Memduh Şevket Esendal da öykülerini M.Ş.E. adıyla yayımlamıştı.

Yazarlık dışında önemli resmi görevler de üstlenen yazarlarımız, sahip oldukları çift kimliğin tek ad altında bulunmasının bulanıklık yaratmasından korktukları için müstear ad kullanmayı seçmiş olmalılar.

Taşıdıkları iki kimlik arasındaki “fark”ın kendi varoluşlarının dayandığı bir anlam olduğunu duyurmak mı istediler bilemeyiz ama, o yıllarda yazan başka yazarların konsolosluk vb. önemli görevler üstlenmelerine karşın takınmadıkları bir tutum bu. (68)

Bu anlamda, nedeni ne olursa olsun, Göktulga’nın, psikiyatrîstlik ve öykücü kimliğini birbirinden ayırmak için kesin bir tavır aldığı söylenebilir. Ancak, Millî Edebiyat Akımı’nın kapsadığı Meşrutîyet (1908-1918) ve Mütâreke (1918-1920) yıllarından, Cumhuriyet’in tek partili döneminin son yıllarına uzanan süreçte, Osmanlı toplumunun yaşadığı dönüşümün en yakın tanıklarından biri olan Göktulga’nın, Cumhuriyet’in ilk kuşak öykücülerinden ayrık bir konumda olmasında psikiyatrîstlik mesleğinin yadsınamaz bir etkisi vardır. Çünkü, Göktulga, kendi dönemindeki edebiyatçılardan farklı olarak, İmparatorluk’tan Cumhuriyet’e geçiş sürecinin toplumda yarattığı “anomi”yi, “insan psikolojisi” üzerindeki etkileriyle yansıtır. Bu özelliği, Fahri Celâlettin Göktulga’yı kısa öykünün ustalarından biri olan Rus öykücü Anton Çehov’un öykü anlayışına yaklaştırır. Bu bağlamda, “Maupassant hikâyeleri tekniğine—başı, ortası, sonu belli bir konu üzerine kurulmuş hikâye yoluna—ilk yazılarından son yazılarına kadar bağlı kalmış, bunun dışındaki davranışlara karşı çıkmıştır” (291) diyen Cevdet Kudret’in Göktulga’nın öykücülüğü konusunda yanlış bir saptamada bulunduğunu belirtmek gerekir.

Millî Edebiyat Akımı’nın öncülerinden biri olan Ömer Seyfettin’in *Genç Kalemler* (1911) dergisinde ortaya attığı sade dil anlayışını kabul eden Göktulga, başta Ömer Seyfettin (1884-1920) olmak üzere, dönemin pek çok yazarı gibi toplumsal sorunlara yaslanır. Göktulga’nın 20 Mayıs 1915 yılında, yani Meşrutîyet (1908-1918) döneminde yayımladığı ilk öyküsü “Salgın”, 1900’lü yıllarda, halkın yaşadığı ekonomik

ve toplumsal sorunlardan biri olan ve giderek ağır bir yük hâline gelen vergi meselesi hakkındadır. Ömer Seyfettin ise, öykülerinde, Hüseyin Gürbüz'ün “Sosyal Meseleler Açısından Ömer Seyfettin'in Hikâyeleri” başlıklı yazısında belirttiği gibi, II. Meşrutiyet'in yarattığı özgürlük ortamında, “İstanbul halkının ahlâkî yönden bozulması” (200) ve “kültür buhranları”(207) gibi sorunları ele alır. Ömer Seyfettin'in “Acaba Ne İdi”, “Dama Taşları”, “Makul Bir Dönüş”, “Memlekete Mektup” ve “Primo Türk Çocuğu” adlı öykülerinde söz konusu dönemin sorunlarını dile getirdiği görülür (Gürbüz 199-211).

Ömer Seyfettin, Cumhuriyet sonrasında oluşturulan ulusal edebiyat kanonunun en “geçerli” yazarlarından biridir. Onun İslamcılık'tan büyük ölçüde arınmış ve her ne kadar Batı karşıtı görünse de modernleşme tarafı olan milliyetçilik anlayışı ile dilde Arapça ve Farsça sözcüklerin tasfiyesini de içeren bir sadeleşme programını savunması, aynı zamanda Cumhuriyet'in resmî ideolojisinin temel özellikleridir. Bu yüzden ki, Ömer Seyfettin'in öyküleri, yeni kurulan ulus devletinin, kendi vatandaşlarına ideolojik bilinç kazandırma sürecinde özellikle örgün eğitimde kullanılan “yararlı materyaller” olarak kabul görmüştür. Göktulga'nın görünüşte “suya sabuna dokunmayan”, ancak yakından bakıldığında modernleşme sürecini alttan alta sorgulayan öyküleri ise, Cumhuriyetin ideolojik ihtiyaçları açısından pek “elverişli” bulunmamıştır. Ömer Seyfettin'in öyküleri, ilgili okul kitaplarına mutlaka girdiği hâlde Fahri Celâlettin Göktulga'nın edebiyatla profesyonel olarak ilgilenen okurlar dışında pek bilinmemesinin sebebini de burada aramak daha doğru olur.

Dönemin öykücülerinde, Ömer Seyfettin'in yanı sıra, Hüseyin Rahmi (1864-1944) ile Ahmet Rasim (1883-1965) geleneğine bağlı öykücüler olarak değerlendirilen Sermet Muhtar Alus (1887-1952) ve Osman Cemal Kaygılı (1890-1945)

gibi isimler de vardır. Günümüzde, yine unutulmuş yazarlar arasında değerlendirilebilecek olan Sermet Muhtar ve Osman Cemal'in öykülerindeki orta oyuncu edâsını Göktulga'nın öykülerinde de görürüz:

Birinci ay iyi gitti. Ama neyleyim, teşrin-i sani de girdi, bizde Kara Tevfiğin gocuğundan başka sırta giyecek yok, ders dinlemeğe, not tutmaya yalnız Tevfiği göndereceğiz ama; hocaların da hepsi yoklama yapar; bizim zamanımızda dört namevcudu olan imtihana kabul olunmazdı. Yârabbi sen bilirsin; emirin iti gibi sokaklarda sürün... Hastalık; sağlık insan için, ya birimizden biri yatsa idi! Halimiz neye varırdı! (“Çare” 122)

Nitekim, Vedat Günyol, “Fahri Celâl Göktulga” başlıklı yazısında, Göktulga'nın “ilgi çeken olay ve tipleri, yer yer ortaoyununa, zaman zaman meddah ağzına kaçan tatlı, renkli bir söyleşi havasıyla veren tek hikâyecimiz” (216) olduğunu vurgular. Öte yandan, Mehmet Rauf, “Kına Gecesi” başlıklı yazısında, “[h]ikâyeleri, çoktan beri unuttuğum bir kıraat zevki ile okudum. Seneler var ki alkışlarla basılan romanları ya hafif, ya sathî bulmaktan ruhum kurumuştum” (alıntılayan Baydar 14) şeklindeki sözleriyle yazarın öykülerindeki söz konusu özelliğe dikkat çeker. Dolayısıyla, “yerlilik”, Göktulga'nın öykülerinde ön plana çıkan öğelerden biridir. Konur Ertop da, Göktulga'nın öykücülüğünü bu bağlamda değerlendirir:

Onun öykücülüğü Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın, Refik Halit Karay'ın, Memduh Şevket Esendal'ın öykülerinde gördüğümüz bütün yerel öğeleri birleştirir. Anlatı sanatımıza yeni bir çevren açan, yepyeni bir biçem getiren Halit Ziya Uşaklıgil'e karşı Ahmet Mithat Efendi'yi yeğleyişi özde ve biçimde alabildiğine yerli kalışındadır. (75)

Öte yandan, Göktulga'nın öykülerini kaleme aldığı dönemde, mizâhî üslûbuyla dikkat çeken ve öykülerini benzer toplumsal duyarlıklarla kaleme alan Memduh Şevket Esenal (1883-1952) vardır. Memduh Şevket Esenal'ın “Çehov'un Rus edebiyatı ve toplumu için yaptığının çok daha bilinçlisini Türk edebiyatı ve toplumu için yap[tığını]” belirten İsmail Çetişli'ye göre, Esenal, “Maupassant tarzı sınırları içinde başlayıp gelişen Türk hikâyesine yeni bir tarz, yeni bir soluk kazandır[mıştır]” (alıntılayan Lekesiz 233). Ne var ki, Esenal'ın Türk edebiyatı tarihindeki konumunu belirlemeye yönelik benzeri saptamalar yapılırken, Ömer Seyfettin'le Memduh Şevket Esenal'ı birbirine bağlayan halka olarak kabul edebileceğimiz Göktulga'nın öykücülüğü, genellikle göz ardı edilmiştir. Ancak, Behçet Çelik ve Behçet Necatigil gibi birkaç eleştirmeni bu hükmün dışında tutmak gerekir. Nitekim, Fahri Celâlettin Göktulga için, “küçük hikâyeciliğimizin ‘yetkili üretici’lerinden biriydi, ama ‘yetkili satıcı’ olamadı, bunu düşünmedi” (alıntılayan Karaalioğlu 677) diyen Behçet Necatigil, “[b]en F. Celâlettin'i daha çok Memduh Şevket Esenal'ı hazırlamış bir hikâyeci olarak görürüm” (676) şeklindeki sözleriyle, Esenal ve Göktulga'nın öykü çizgisindeki yakınlığa dikkat çeker. Behçet Çelik ise, Göktulga'yı, “Çehov tarzı öykücülüğün Esenal'la birlikte ülkemizdeki başarılı temsilcilerinden birisi” (“F. Celâlettin'in Öykülerinde ‘Muammalı’ An” 94) olarak değerlendirir.

Öykülerine Göktulga gibi mizâhî öğeler serpiştiren, “basit”likten ve sıradan insanların dünyalarından yola çıkan Memduh Şevket Esenal ile Fahri Celâlettin Göktulga arasındaki bağ, Etem Çalık'ın Esenal ile yaptığı söyleşide şu şekilde ortaya çıkmaktadır: “Cemaati arkadan takip eden sanatkâr, ‘olan’ı tespit eder. Cemiyet’e ayna tutar. Cemiyet’in nasıl bir gidişi, yaşayışı olduğunu gösterir, tarihe de, o cemiyet hakkında tesbit edilmiş müşahedeler bırakır” (alıntılayan Lekesiz 239). Nitekim,

Esendal, “Şimdilik Dursun” adlı öyküsünde ekonomik ve toplumsal değişimle birlikte yaygınlaşacak olan çalışan kadınların varlığına ve işlevine şu şekilde dikkat çeker:

[H]ayat da bunları böyle istiyor, zaruri böyle olacaktır. Her sınıf halk, bulunduğu tabakada buna gidecek. Bir zaman olacak ki, İstanbul mahallelerinde birbirine sabah kahvesine giden, ve ev işi diye sabahtan akşama kadar ufacık, temizlenmek ihtimali bulunmayan evler içinde uğraşp gece ölü gibi yatan kadınlara tesadüf olunmıyacak. (55)

Memduh Şevket gibi, içinde yaşadığı toplumda “olan”ı saptamaya çalışan ve gözlemlerini yansıtan Göktulga, öykülerinde olduğu gibi köşe yazılarında da, toplumsal değişime “kadın”ı esas alarak dikkat çeker. “Blücin” (2 Ekim 1955) başlıklı yazısı, bunlardan biridir:

Eh kadın artık erkeğinden ayrı değil. Kafesin arkasında değil, öksürüğe başvurup müracaat etmiyor. Arzuhal için dolambaçlı yollardan dolaşmaya lüzum bile yok. [...] Bu bıyıklar bana haram olsun... du. Velhâsılı kelâm dünya değişiyor. Krizalid gibi. Kurd kelebek, kelebek kurd oluyor, işte o kadar... Betelemeğe ne lüzum var? (3)

Ne var ki, pek çok yönden Çehov geleneğine bağlı olarak kabul edilen Göktulga ile Esendal’ın içinde yaşadıkları topluma ilişkin gözlemleri, “insan psikolojisi” konusunda birbirinden ayrılır. Çünkü, Göktulga, toplumda “olan”a dikkat çekerken “olabilir” olanı da görebilmiştir. Sunullah Arısoy ile yaptığı konuşmada “[b]en insanı ve hassaten kendimi tetkik etmekten hoşlanırım. Benim yazılarımın hemen kâffesi de bu karışık insan yapısını tetkikten ibarettir” (aktaran Uyguner 53-54) diyen Esendal’ın öykülerinde insana dönük bir çehre olduğu gerçeği elbette inkâr edilemez. Ancak, onun yarattığı öykü kişilerinin, Göktulga’nın öykü kişileri gibi psikolojik derinliğe sahip

olduklarını söylemek zordur. Nitekim, Göktulga, 8 Nisan 1920 tarihli “Hayâlet” adlı öyküsünde, Meşrutiyet dönemindeki alt-üst oluşun sancılarını yaşıyan erkek öykü kişinin iç dünyasındaki sarsıntıları, rüya şeklinde kaleme alırken, Esendal, 1932 yılında yayımlanan “Köye Düşmüş” adlı öyküsünde şu sözlerle yetiniyordu:

Nasıl bu Meşrutiyet çıktı, altüst olduk. Bir ağız tadı ile oturup da, bir oh diyemedik. Yevmülbeter!.. [...] Meşrutiyet’ten sonra ‘Rüya’nın da bir kıymeti kalmadı. Bendeniz, ihvana kaç defa, ‘Yahu, bende bir Rüya var, yazıp getireyim okuyunuz’ dedim, hiç aldırın olmadı. (90-91)

Öte yandan, Esendal, “Büyük Hızır Bey Konağı” adlı öyküsünde, geçmiş zamanın tanıklarından biri olan ve “zamanın, yılların deviremediği” (94) eski bir konağın yalnızca yıkık taşlardan ibaret kalışını anlatır:

Birkaç gün sonra üç dülger, mühendis gelerek ölçüp biçtiler. Hükümetçe muamelesi yapıldı. Nihayet bir sabah, parlak bir yaz sabahı erken yıkıcıların keskin kazması taş odanın kubbesini delmeye, çatal çekiç tahtaları koparmaya başladı. (94)

Bu bağlamda, Ömer Lekesiz, Göktulga’dan farklı bir öykü evreni kurgulayan Esendal’a ilişkin olarak şunları söyler:

[Y]önetim piramidinin en tepe noktasından en alt basamaklarına kadar uzanan Esendal’ın müşahade projektörü, hemen hemen bütünüyle olumsuz manzaralar sergiler. Söz konusu olumsuzluğun temelinde iki unsur vardır: İnsan ve sistem. Yani, yönetici-aydın veya bürokrat-memur ve onun kurduğu yönetim biçimi. İkinci unsurun birincinin eseri veya sonucu olduğu tartışılmaz. (227)

Öykülerinde erkek bakış açısıyla, “kadın” imgesi odaklı bir evren yaratan

Göktulga ise, toplumsal kurumlara ve sisteme ilişkin göndermelerde bulunmaz. Söz konusu değişimi, yarattığı erkek öykü kişilerinin psikolojik yapısı üzerindeki etkileriyle yakalamaya çabalayan yazar, “Tesbih” adlı öyküsünde olduğu gibi, bizi “tebdili şahsiyete uğra[yan]” (233) kişilerle tanıştırır. Böylelikle, Göktulga’nın öyküleri ile Esendal’ın öyküleri karşılaştırıldığında, “psikoloji” odağında ortaya çıkan ayrım, Göktulga’nın Çehov geleneğine daha yakın olduğunu gösterir.

Toplumsal değişim sürecini yaşayan insanların psikolojilerini, tüm bocalamaları, kaygıları, korkuları, şaşkınlıkları ve uyuşmazlıklarıyla birlikte ortaya koyan ve ümmetçi bir toplumdan ulus devlete geçiş sürecinde ortaya çıkan “değerler karmaşası” üzerine odaklanan Fahri Celâlettin Göktulga, Anton Çehov (1869-1904) gibi bir “geçiş dönemi” öykücüsüdür. Çehov’un öykülerinde, Ceren Bayar’ın ifadesiyle “geçiş dönemi Rusya’sının, bir rejimin son döneminin, etkileri görülmekteydi. Alt üst olmuş değerler, yıkılan toplumsal katmanlar, laçkalaşmış ilişkilerin varlığı en üst seviyedeydi” (4). Yazarın “Akıllı Kapıcı” adlı öyküsü bu anlamda dikkate değerdir. Öyküde, toplumdaki değişimden hoşnutsuz bir kişi olan kapıcı Filip’in gördüğü rüya, bu bağlamda değerlendirilebilir:

Rüyasında her şey değişmişti: dünya gene o dünya evler gene o evlerd[i]; sokak kapıları da gene eskisi gibiydi, ama insanlar, eski insanlar değildi. Hepsi okumuş insanlardı, aralarında bir tek budala yoktu, sokaklarda hep Fransızlar dolaşıyordu. Araba ile su taşıyan saka bile fikirler yürütüyordu: “Doğrusu bu iklimden hiç hoşnut değildim, dereceye bakmak isterdim”. (27)

Hem Çehov’un, hem de Göktulga’nın “kısa öykü” türünü seçmesinin nedeni, dile getirmek istedikleri duygu ve düşünceleri daha etkili bir şekilde anlatma çabasıdır

denebilir. Nitekim, Aysu Erden'in *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri* başlıklı çalışmasında belirttiğine göre, Lohafer şunları söyler:

[K]ısa öykülerin en başarılı örnekleri, toplumlarda rahatsız edici çalkantıların oluştuğu zamanlarda ve insanların dışlandığı yerlerde yazılmıştır. Kısa öykü, yalnızların çığıdır. Kısa öykü, anlatı sanatının zirvesinde bulunan sanatsal bir biçimdir. (34)

Ömer Türkeş de, “Yeni Öykücüler ve Öykücülüğümüzde Gerçekçi Çizgi” adıyla yayımlanan konuşmada, öykücülüğün yükseldiği dönemlerin geçiş dönemleri olduğuna dikkat çeker:

Geçiş dönemleri, insanların en çok yabancılaştığı, kendine döndüğü dönemler. Sanatçı birey olarak toplumu eleştirmeye yönelen insanlar, geçiş dönemlerinde atılma giriyorlar. Nedeni toplumsal olgularda aramak gerekir kanımca. (10)

Göktulga'nın çizdiği öykü kişilerini, zamansal ve uzamsal bağlamda II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e geçiş dönemi içinde konumlandırması, onun hem psikolojik, hem de toplumsal açıdan karşılığı olan bir gerçekliğe yaslandığı anlamına gelir. Aslında, Göktulga'nın öykülerinde yansımaları bulan bu gerçeklik, Necip Tosun'un, “Modern Öykü ve Gerçekçilik” başlıklı yazısında belirttiği gibi, “sanatçının zorlayacağı bir durumdur” (95):

Ve asıl gerçeklik sanatçının zihninde şekillendikten sonra kağıda dökülen şeydir. Sanatçının oluşturduğu yeni bir şeydir. Bu da bizim gerçeklik olarak bildiğimiz o fotoğraf gerçekliğinin arka yüzüdür. Ve yazar, o gerçekliğin arkasındaki sırrı bize aktarır. Ama yazar onun tutsağı değil, yeniden kuran kişidir. (95)

Sanat ve edebiyatla ilgili yazılarında “sanat, hakkın sırrıdır” (“Boğaza Dair”, “Manakyan Efendi Kumpanyası” 3; “Yavru Kartal” 3) sözünü sık sık yineleyen ve “[s]anatkâr, her zaman olduğu gibi, bilginden daha âlim, daha vâzıhtır” (“Said Faik” 3) diyen Göktulga, öykülerinde yaşamın gerçekliğini yakalama çabası içine girer. Nitekim, Tanpınar, “Türk Edebiyatında Cereyanlar” başlıklı yazısında “hayatın kendisini yakalamak” konusunda şunları söyler:

Bütün güçlük hayatın kendisini yakalamak, o contrepoin’ti bulmaktır. Ayrıca ne dilde, ne gelenekte psikolojik tecrübenin yeri olmadığı gibi, dilin kendisi de realitenin içinde koşan sanatların tecrübelerinden, hattâ realite ile ciddi bir temastan gelen sarahattan ve rahatlıktan mahrumdu. (121)

Öykülerindeki gerçekliği, olay örgüsünden çok kişilerin psikolojik hâlleriyle ön plana çıkarmaya çabalayan Göktulga, Kandemir’in kendisiyle yaptığı “Doktor Olan Edebiyatçı Fahri Celâl” başlıklı röportajda, hayatın gerçekliğini nasıl yakaladığına ilişkin ipuçları verir:

[B]ence mevzudan evvel tip vardır. Ve bir tipi bulmak, onu canlandırmak.. işte asıl iş budur. Bir tipi, aylarca aradığım olur. Meselâ bir hikâyemdeki “R” ları “Y” telâffuz eden adamı bulduktan sonra haftalarca onunla arkadaşlık etmek, hiç âdetim olmadığı hâlde kahvelere giderek hazretle tavla oynamak, düşünmek mecburiyetinde kaldım. Başka türlü yapamazdım... yapamam. (15-16)

Harold Blodgett’in aktardığına göre, “[b]ir insan, var olan en iyi olay örgüsüdür; neden iyi bir olay örgüsü olduğunu görmek imkânsız olabilir, çünkü onu ortaya çıkaran fikir tam olarak kavranamaz; ancak onun iyi bir olay örgüsü olduğu gün gibi ortadadır”

(71). Öykülerinde “kişilik yapısı”nı ön plana çıkaran Çehov için de, “önemli olan olay değildir; plân da gerekmez. Önemli olan hayatı herhangi bir anından yakalayıp çarpıcı bir etki yaratarak geçip gitmedir. Okuyucuyu bir noktada durdurup şaşırtma, düşündürme ve yenilemedir” (Emir, “Hikâye Üzerine” 10). Göktulga da, öykü evrenindeki “beklenmedik sonlar” ve “tuhaflik” öğeleri aracılığıyla, okuyucu üzerinde çarpıcı bir etki bırakmaya çalışır. Hilmi Yavuz, “Fahri Celâl’in Bütün Hikâyeleri” başlıklı yazısında, Göktulga’yı Çehov tipi kısa öyküye bağlayan ögenin “okurda değişik ve çarpıcı bir etki uyandırmak” (14) çabası olduğunu belirtir. Gerek Çehov, gerekse Göktulga, bu çarpıcı etkiyi, hiç de karmaşık olmayan ve “basit” olarak nitelenebilecek yaşam kesitleriyle sağlarlar. Nitekim, “Her şey basit olmalıdır... Tümüyle basit... Teatral olmamaktır esas olan...” (alıntılayan Bayar 1) diyen Çehov’un öykülerinde “basitlik” belirleyici bir öğedir. Sözgelimi, Çehov, “Galibin Zaferi” adlı öyküsünde olduğu gibi emekli bir evrak memurunun yaşamından kesitler sunar. Göktulga da benzer bir şekilde, kendisini, yarattığı öykü kişileriyle fazla özdeşleştirmeden, “anomi” hâlini yaşayan sıradan insanların yaşamını “an”lık kesitlerle öykülerine dahil eder. Genellikle doruğa çok yakın anlarda başlayan bu öyküler, bir kadın ile erkek öykü kişinin oldukça basit görünen “karşılaşma anı” çerçevesinde gelişir. Abrams’ın belirttiği gibi, Çehov’un yazdığı kişilik öykülerinin bazılarında da, “iki kişi arasında bir karşılaşmadan ve konuşmadan öte bir şey bulunmaz” (54). Bu anlamda, Çehov tarzı hikâyenin, “[g]österdiği, ötekilerden ayırdığı, meydana çıkardığı şey bir an, bir hareket, bir kelimedir; ama bunları heyecanla, derin bir mâna ile doldurur, bir timsal haline getirir. [...] Her zaman bize bir şeyler buldurur, bir dünyayı önümüze seriverir” (Güney XII).

Köklü toplumsal değişimin yarattığı psikolojik karmaşaları, erkek öykü

kişisinin bakış açısıyla yansıtan Göktulga, anlatıcıyı, İslâmî dünya görüşünün egemen olduğu geleneksel değerlerin bir temsilcisi olarak konumlandırır. Onların bu konumu, yaşadıkları çatışma “an”ını daha da şiddetli kılar. Böylelikle, Göktulga’nın öyküleri, “öteki” ile karşılaşan erkek öykü kişilerinin ne şekilde davrandıklarını gözler önüne sererken, nasıl bir psikolojiye sahip olduklarını da sezdirmektedir. Zaman zaman “birinci şahıs anlatıcı”, zaman zaman da “üçüncü şahıs anlatıcı” konumunda olduğu görülen “erkek öykü kişisi”nin içinde yaşadığı toplumu değerlendirme biçimi, “öteki” olarak nitelendirilen “kadın” a bakışı, zihninden geçen imgeler, geçirdiği “travmatik deneyim” ve bunun sonucunda “geçmişe kaçış”ı içsel ayrıntılarla ortaya koyulur.

Nitekim, Harold Blodgett, birinci şahıs anlatıcı için şunları söylemektedir:

Öykünüzü birinci şahıs ağzından anlattırsanız, anlatılacak olaylarda ya asal oyuncu ya da ikincil derecede önemli bir oyuncu olarak konuşursunuz. Bazen bir yazar bu bakış açısını öyle becerikli bir yanılısamayla üstlenir ki, sanki gerçekten kendi deneyimlerini anlatıyormuş gibi görünür. (77-78)

Öte yandan, Blodgett’e göre, “[k]imi zaman yazar bir adım daha ileri gider ve ana karakterlerinin zihnine girmekle kalmayıp, o zihin *haline gelir*. O zaman öykü, sıkıntılı bir bilincin imge yaratma yetisince dile getirilmiş, doğrudan bir ruh hâli kayıdır” (80). Göktulga’nın bir erkeğin psikolojisini, kaygıları, korkuları ve güvensizlikleriyle birlikte ortaya koyduğu “Kadın Cehennemi” adlı öyküsü, bu bağlamda değerlendirilebilir:

Niçin bana bir kadın bile gülmemişti? Niçin bana bakmazlardı? Ve niçin kadınlar beni sevmezlerdi? Bunu herhalde dünyada herkesden ziyade ben düşündüm, ve bir gün sebebini yakaladım zannettim: Mücrim gözlerimdi!.. Evet gözlerim. Hayata karşı hükümlerimin fenalığını,

kararlarımın kötülüğünü gözlerimin korkunç parıltılarla herkese
söylediğime inandım. (47)

Fahri Celâlettin Göktulga, “Akşamcı”, “Geri Çevir Herifi”, “İlaç” gibi
öykülerinde ise, üçüncü şahıs anlatıcı aracılığıyla bir öykü evreni kurmuştur. Bu
bağlamda, Blodgett’e göre, öykü yazarının dikkat etmesi gereken bir “karar anı” vardır:
“Öyküyü üçüncü tekil şahıs olarak anlatırsanız, yazar olarak karakterlerinizin zihinlerine
mi gireceğinize yoksa bir zihin okuyucusu olarak değil bir gözlemci olarak dışarı da mı
kalacağımıza karar vermelisiniz” (79). Nitekim, Göktulga’nın, seçimini, öykü kişilerinin
ruh hâllerini ortaya çıkarmaya yönelik gözlemlerden yana kullandığı görülmektedir:

Evvelâ adama baktı, sonra beni baştan aşağıya şöyle bir süzdü, herife
sunturlu bir küfür edip, kapı suratımıza kapanacağını hissettiğim zaman
biçare kolcunun rengi limon sarısından şişe yeşiline geçiyordu. Ben bu
kadını muayene edecektim, işimi yarım bırakmak âdetim değildi ve
derhal müdahale ettim:

—Hanımefendi, dedim...

Bir bu tek söz ona en kuvvetli ilaçlardan daha iyi geldi:

—Buyurun Beyefendi...

Dedi. (“İlaç” 205)

Çehov da, kurguladığı öykü kişilerinin iç dünyalarını, “Korkunç Gece” adlı
öyküsünde olduğu gibi ayrıntılı gözlemleri aracılığıyla âdeta resmeder gibi sunar:

Etrafımı, delinmez, soğuk bir karanlık sardığı, yağmur damlaları
gözlerimin önünde kudurmuşçasına döndüğü, tepemde de rüzgâr hüzünlü,
hüzünlü inlediği, etrafımda canlı bir tek yaratık görmediğim, insan sesi
işitmediğim o sırada ruhumu sözle anlatılması güç bir korku

dolduruyordu. Saçma inanışlara kulak asmıyan bir insan olduğum halde arkama, etrafıma bakmaya cesaret edemiyerek hızlı hızlı yürüyordum.

Başımı arkama çevirecek olursam ölümü bir hayalet şeklinde göreceğimi sanıyordum. (94)

“Kısa Öykü” başlıklı yazısında, Anton Çehov’un öykülerinin “kişilik öyküleri” olduğunu belirten M.H. Abrams’a göre, “‘kişilik öyküleri’, kahramanın zihinsel durumuna ve güdülenmesine ya da ruhsal ve ahlâksal niteliklerine odaklanır” (54). Bu bağlamda, Çehov’un öyküleri “ lirik öyküler” olarak kabul edilmektedir. “Bu tür öykülerde, öykü kişilerinin iç dünyalarında oluşan değişimlerin ve duyguların aldığı biçimleri yansıtan yapısal kalıplar kullanılır. Yazar, yoruma açık sonuçlara ulaşır ve okuyucunun duygularına seslenir” (Erden 38). Göktulga’nın da, Çehov gibi, kısa öykü türünün özüne bağlı kalan, yapaylıktan uzak ve inandırıcılık boyutu yüksek olan çözümlenmeleriyle, öykü kişilerinin iç dünyalarına girebildiği, onlara psikolojik derinlik katabildiği ve bir tür “kişilik öyküsü” kaleme aldığı söylenebilir. Semih Gümüş’ün “Bir Anlatı Olarak Kısa Öykü” başlıklı yazısında dikkat çektiği şekilde, “[e]yleme—ve olaya—dayalı öykülerin tersine, içeyleme dayalı öyküde içedönüklük ve iç dünyaların gerginliğini çözümlenme amacı belirgin bir ağırlık taşır. İç dünya ya da kişilikler arasındaki çatışmalar kısa öykünün güç kaynağıdır” (110). Öykülerinde, kısa öykünün söz konusu güç kaynağına odaklanan Göktulga, çizdiği erkek öykü kişilerinin iç dünyalarının sarsıldığı belli bir “an”ı ve bu anda yaşadıkları bunalımı, yani bir tür “travmatik deneyim”i dile getirir. “[B]u bunalımda kahraman *harekete geçmekten çok tepki* verir. Bu önemli bir ayrımdır. Kahraman tepki verdiğinde, durum kahramandan daha geniş boyutlu ve daha güçlüdür” (88) diyen Charles Baxter’a göre, “şiiirle bağdaştırılan, zamanın durması olarak düşünüleebilecek askıda kalma anları vardır.

Olgular dünyasında ayrıntılar neyse, bir anın zamanın akışındaki yeri odur” (90). Göktulga'nın öykülerindeki “askıda kalma anları”, erkek öykü kişinin psikolojik savunma mekanizması olarak kabul edebileceğimiz “geçmişe kaçış”ı ile başlar. “Geçmişe kaçış”, erkek öykü kişisinden beklenen bir eylemdir. Böylelikle, Harold Blodgett'in “[k]arakter en iyi eylem içinde açığa çıkar” (74) sözünü doğrularcasına, Göktulga'nın öykülerinde “gelenekçi tip” olarak değerlendirebileceğimiz erkek öykü kişileri, “kaçış” eylemi ile kişilik yapılarını ele verirler. Nitekim, “[e]ylem, öyküde *vuku bulan* ve onu anlatmaya değer kılan şeydir” (58) diyen Blodgett'a göre, “[ö]nemli olan şey, karakter ile eylemin *uyumlu olmasıdır*; öyküyü okurken kendimize bilinçaltı olarak şöyle deriz: ‘Bu onun yapacağı tür bir şeydir’” (73). Bu nedenle, Göktulga'nın çizdiği erkek öykü kişilerini köklü bir değişim içinde göremeyiz. Göktulga, kaçış eylemini gerçekleştiren erkek öykü kişinin daha sonra neler yaşayacağını ise, okuyucunun sezgisine bırakmıştır.

BÖLÜM II

“KADIN CEHENNEMİ”NDEKİ “RAHATSIZ ADAM”

Fahri Celâlettin Göktulga, erkek bakış açısıyla kurguladığı öykülerinde, itici gücünü “modern kadın” imgesinden alan bir evren yaratır. Bu evren, kamusal uzamlardaki yaşamı âdeta “kadın cehennemi”ne dönüşen erkeğin “rahatsız”lığını psikoloji odağında yansıtır. Geleneksel zihniyete sahip erkek öykü kişisi, modern zihniyetin temsilcisi olan “kadın”ı, yani “öteki”ni “tuhaf” olarak görür. Öte yandan, “kadın”la kurduğu toplumsal ilişkinin her aşamasında “beklenmedik sonlar”la karşılaşan erkek öykü kişisi, iktidarını kaybetme tehlikesiyle yüzyüzedir. Böylelikle, toplumun yaşadığı kolektif şizofreninin bireysel düzlemdeki temsilcisi hâline gelen erkek öykü kişisi için tek çözüm yolu, geleneksel değerleri imleyen “geçmişe kaçış” eylemi olur.

A. “Öteki”yle Tanışmanın Tuhafılığı

Göktulga'nın öykülerinde “erkek”, geleneksel değerleri ve dünya görüşünü, “kadın” ise, Batılı değerleri ve dünya görüşünü temsil etmektedir. Bu bağlamda, erkek öykü kişileri, “edilgen”, “güvenilir” ve “savunmacı”, kadın öykü kişileri ise, “etkin”, “saldırgan” ve “tehlikeli” olarak konumlandırılır. Hattâ “öteki”, erkek öykü kişisinin gözüyle bir tür “şeytan” olarak nitelendirilir: “Kuranı kerimde Şeytanırracim mutlaka kadındır vesselâm” (“Gaflet” 199) ve “şeytan çekici mazeretini tamamladı” (“Şimdi Beybam Var” 281). Bu bağlamda, Göktulga'nın öyküleri, “geleneksel değerler”le “yeni değerler” arasındaki çatışmanın bir tür alegorisi olarak okunabilir. Nitekim, Göktulga'nın Reşat Nuri Güntekin'e ithâfen yazdığı “Koltuk” (20 Kânunsani 1915) adlı öyküsünde geçen “Davetliler, seyirciler... Şarkın bu yegâne balosunda, hep karıştılar” (56) cümlesi, toplumda yanyana duran iki farklı değere atıfta bulunur. Bir yanda merdivenlerden tıklar tıklar inen genç kızlar, göğüsleri açık, güzel hanımlar; bir yanda da lâ havle çeken yaşlı kadınlar, çarçafalarını çıkaramayan seyirciler ve şaşkın erkekler vardır. Böylelikle, Fatma Karabıyık Barbarosoğlu'nun “bir toplumsal grubun örtük referans sistemi” (47) olarak tanımladığı “zihniyet”in dönüşümü, kadın-erkek ilişkileri ve “sahip olunan zihniyetin sembolleştirilmiş şekli” (23) olan giyim-kuşam tarzı aracılığıyla Göktulga'nın öykülerinde yansımaları bulmaktadır. Yazarın “Bunaklar” adlı öyküsünde yer alan şu satırlar, modern ile geleneksel zihniyet arasında yaşanan karşıtlığı ve bu karşıtlığın yarattığı “tuhafılık” olgusunu gözler önüne serer:

O sakal efendim, o frenk sakalı, hafifçe müzellefleşmiş, kırılmış,

imamlaşmış. Arkasından yine acem sakalı renginde pardesümsü bir şey. Elde bir şemsiye, şemsiyeyi de tam orta yerinden hocavari tutmuş. Nerede o eski şıklık, hani kura hafızları vardır da şapka giydikten sonra büsbütün bir tuhaf olurlar, öyle bir şey olmuş... Lâkırdısı da bir müteredit şekil almış, e... deyip duruyor her cümlede. Hoş beş ettik. Tabii, ayol, yârı kadimim, sana neler olmuş demiye dil varır mı? (222)

Bu öyküde, anlatıcı konumundaki yaşlı erkek, kendisiyle aynı yaşlarda olan arkadaşından şaşkınlıkla söz eder. Aslında, anlatılan kişi, Göktulga'nın öykü kişileri arasında istisnaî özelliklere sahip bir tiptir. Çünkü, yazarın öykülerindeki yaşlı erkek öykü kişileri, genellikle geleneksel olana daha fazla sahip çıkarak sürekli geçmişe ait değerleri vurgularlar. Onlar, âdetâ modern dünyanın değerlerini dışarıda tutan bir fanusun içinde yaşama çabası içindedirler. Buna karşın, orta yaşlı veya yaşlı olarak nitelendirilebilecek erkeklerin de, “kişisel tekamülünü tamamlayamamış” (Barbarosoğlu 52) genç erkekler gibi “öteki”ye karşı kayıtsız kalamadıklarına ve “tuhaf” ilişkiler kurduklarına tanık olunmaktadır. Nitekim, “Avur Zavur Kahvesi” adlı öyküde, orta yaşlı erkek öykü kişisi, hemşiresinin kabul gününde tanıştığı genç kızlar karşısında ne yapacağını şaşırır: “Kızlar bana selâm verip, bonjur amcacığım, diyerek önümden geçip gidiyorlardı. Birisine dayanamadım...’ [...] ‘Bir tanesinin kabarıkça buduna’ [...] ‘Tamaa kapılıp bir adet çimdik attım’” (244).

Göktulga'nın yaşlı kadın öykü kişilerini ise, hiçbir şekilde değişim içinde görmeyiz. Yalnızca geleneksel değerlerin birer temsilcisi olarak sunulurlar. Bu kişiler, toplumsal yaşamdaki köklü değişimlere uzaktan bakarlar. Söz gelimi, “[s]esi pek eski zamanlara ait bir gamla sön[en]” (128) Perniyal Hanımefendi, her yönüyle geleneksel bir kadın tipidir:

Haftada iki gün usul ve saz muallimleri gelirdi.. Biz hepimiz diz çöküp halka olarak nühüft, dilkeşhâveran faslının devr-i kebirleriyle ağır bestelerinden, şarkılarından geçer, hoca hanımdan da Kur'an-ı Kerîm okurduk.

[...] Ramazanlarda... Ah size anlatabilsem... O bütün bütün bir âlemdi. (“Perniyal Hanımefendi” 127)

Yazarın kurduğu öykü evreninde “öteki” olarak konumlandırılan genç kadın ise, modern zihniyetin en önemli temsilcisidir. Nitekim, Göktulga'nın “Yanlışı” adlı öyküsündeki erkek anlatıcının sözleriyle dile getirecek olursak, “öteki kapı”dan “öteki”nin [yani kadının] girmesiyle her şey birdenbire değişir (151). Bu değişimin itici gücü, kadınla erkeğin, sokak, vapur, tramvay, tiyatro, sinema, hastane gibi farklı kamusal alanlardaki karşılaşmalarıdır. Dolayısıyla, Göktulga'nın öyküleri, bir tür seyir defteri gibi dönemin yaşam tarzını ve ruhunu günümüze taşır:

Akşam saat yediye doğru, Şehremaneti'nden tramvaya zafer bulmak bazan bu kula nasip oluverir. Kapıdan girerseniz aşağıda bir kişilik, soldaki iki kişilik koltuk arkası ayakta durulacak yeri hepimize tavsiye ederim. Sağdaki bir kişilik yerin şu kusuru vardır: Biletçi sahanlıktaki bütün alışverişini dirseğiyle sizi hurdahâş ederek orada yapar.

(“Tramvay Sefası” 254)

Yazarın yarattığı erkek öykü kişileri, pek çok öyküde olduğu gibi, ya Mütareke yıllarında Beyoğlu'nda dolaşır ya da Meşrutiyet yıllarında dönemin kadınlarına ilişkin izlenimlerini dile getirir: “Bir rüzgâr beni bilmediğim yerlere sürükledi. Yanımda tanımadığım zatlar peyda oldu. Ne kadar da çok, bol kokulu, astragan paltolu, boyalı, dertsiz, gamsız, erkeklerin parasını sarfeder hanımlar vardı” (“Tramvay Sefası” 255).

Bu bağlamda, Göktulga'nın öykülerinin toplumsal önemi göz ardı edilemez. Nitekim, "F. Celâlettin'in Öykülerinde 'Muammalı An'" başlıklı yazısında, Göktulga'nın öykülerindeki "uzam"a dikkat çeken Behçet Çelik, bu öykülerin toplumsal önemini şöyle vurgulamaktadır:

Bu öyküler, toplumdaki dönüşümün sonucunda, kadınla erkeğin giderek toplumsal ve kamusal alanlarda da karşı karşıya gelmeye başladığı yerlerde geçer. Bu uzam, sözünü ettiğimiz dönemde, toplumsal ve bireysel hayatlardaki dönüşümün hem tohumlarının atıldığı hem de ürünlerin devşirildiği bir yerdir. (88)

Salonlardaki tanışmalardan tramvay sefalarına değin farklı uzamlardaki bu karşılaşma anı, "öteki"ni tanıma sürecinin bir başlangıcıdır. Ataerkil ideolojinin "öteki" olarak konumlandığı kadının kamusal alanda belirmesi, diğer bir deyişle "ben"den farklı birileri ile karşılaşma anı, yüzyıllardır benimsediği "geleneksel değerler"le yaşayan toplumda bir tür "değerler karmaşası" yaratır. Dolayısıyla, geleneksel değerlere sahip çıkan erkeğin, modern zihniyetin temsilcisi olan "kadın"la tanışma süreci, Göktulga'nın öykülerinin hem zamansal hem de uzamsal açıdan değerlendirilmesini zorunlu kılar.

Göktulga'nın öykülerinde, erkek ve "öteki" olarak konumlandırılan kadın arasında kurulan ilişkinin aşamaları, çağdaş Avrupa felsefesine yaptığı önemli katkılarla tanınan İspanyol düşünür José Ortega y Gasset (1883-1955)'in, *İnsan ve Herkes* adlı kitabında öne sürdüğü "ben" ve "öteki" etrafındaki kavramlardan yararlanılarak ortaya konulabilir. Öncelikle, "ben" ve ulaşılamaz görülen farklı bir dünyada yaşayan "öteki" arasında Gasset'in dikkat çektiği biçimde "muazzam bir çelişki" (126) vardır:

İçinde bulunan her şey, yani olduğum insan ve yaşadığım dünya,

[...] benim olmak özelliğini içerirler, bana aittirler, *benim şeylerimdir*. Ama işte o *benim dünyamda* karşıma birlikte bulunma biçiminde de olsa, bir varlık çıkıyor: o da bir “insan yaşamı”, dolayısıyla kendisine ait— bana değil—bir yaşamı var ve dolayısıyla, temelde, *benim* olmayan bir dünyası var. Her gün başımıza gelmekle birlikte, pek büyük ve şaşırtıcı bir olaydır bu. Çelişki müthiştir, salt benim ve yalnızca benim olandan oluşan, o yüzden kökten yalnızlık olan yaşam ufku da bir başka yalnızlık, bir başka yaşam belirmiştir. (125)

Böylelikle, yüzyıllardır erkek-egemen dünyanın değerleriyle yaşayan “ben”in karşısına, tüm yaşamından farklı bir dünya çıktığında, başlangıçta Gasset’in belirttiği gibi, “ben” için “öteki”nin “ulaşılmazlıklarına ulaşabil[mek]” (126) çabası söz konusu olacaktır. Bu çabayı, Göktulga’nın 14 Temmuz 1920 tarihinde yayımlanan “İtiraf” adlı öyküsü çerçevesinde açıklamak mümkündür. Bu öyküde, onbeş yaşındaki anlatıcı-erkek öykü kişisi, orta yaşlı bir kadınla karşılaşma anını arkadaşlarına şöyle anlatır:

Bilmem hatırlar mısınız, hürriyetin ilk senelerine doğru İstanbul’a birçok seyyahlar gelirdi, sabahleyin, kimbilir hangi tenezzüh vapuru limana demirlemiş, ve bu yüzlerce meraklıyı İstanbul sokaklarına salıvermişti. [...]. Uzaklaşıyordum. Fakat omuzumun üstünde güzel bir ses duydum; yere bakan gözlerim bir çift bacak, bir çift ince uzun ayak gördü. Püskülümü bir el çekti; kıpkırmızı döndüm. Bana bakarak bir şeyler söylüyordu. Deniz rengi, büyük, hattâ beyazını bile maviye boyamış gözlerinde ciddi bir parlaklık vardı. El püskülümden saçlarıma indi. (78-79)

Ne var ki, erkek öykü kişisi, öykünün sonlarında beklenmedik bir şekilde, anlattıklarının

aslında bir hayâl ürünü olduğunu itiraf eder: “[K]adınlar benim için ne uzak, ne bilmediğim mahlûklardır. Bilseniz... Hiç olmazsa uydurayım dedim, yalan söyledim” (81). Dolayısıyla, başlangıç aşamasında, ulaşılamaz olduğu düşünülen bir “kadın” imgesi vardır. Bu, bilinmeyen ve yalnızca erkek öykü kişinin imgeleminde yaratılan bir “kadın”dır. Nitekim, Göktulga’nın “Kaşkol-ü Mel’un” adlı öyküsünde, erkek öykü kişinin Fecr-i Âti diliyle söylediği sözler de bu bağlamda değerlendirilebilir: “Sizi sokakta gördüğüm anlar nasıl da gayrikabili halsiniz, tıpkı muammalar gibi... Yok, siz muhakkak bir ordunun içinden de o hüviyetinizle gene öyle geçer gidirsiniz, bir lâf atılmadan, bir çimdik yemek ihtimali olmadan...” (276). Gasset’in deyişiyle, “[s]ıfır mahremiyette, hiç tanımadığım ötekenden doğrudan sezindiğim tek şey onun anlık varlığından ya da birlikteliğinden kaynaklanandır; bedeninin, el, kol ve yüz hareketlerinin görüntüsünden başka şey yoktur elimde” (154). Bu bağlamda, Gasset’in de vurguladığı şekilde, “öteki insan”dan yalnızca bir “beden” olarak söz edilebilir: “kendine özgü biçimini gösteren, gözümün önünde hareket eden, bir takım nesnelere uğraşan, yani dışarıdan gözle görülebilir bir davranış sergileyen [...] bir beden. Ama şaşırtıcı, tuhaf, hatta sonuçta gizemli olan” (100).

“Öteki”yle kurulan ilişkinin bir diğer aşaması, kadınla erkeğin karşılaşma anının erkeğin imgeleminde çıkıp gerçek kamusal uzamlardaki tanışmalara dönüşmesidir. Bu bağlamda, kadınla erkek arasındaki mahremiyetin sınırlarının daralmaya başladığına tanık oluruz. Nitekim, kadınla erkek, “Pina Menikelli” (4 Teşrinisani 1921) adlı öyküde, “Darül Bedayi’den, siyasetten, aşktan, muharebeden, sinemadan bahisler aç[ılan]” (83) salon toplantılarında tanışıp konuşurlar. Hattâ erkek öykü kişisi, hoşlandığı kadını bir daha görebilmek için “[s]inemaların o güzel tesadüflerini beklemekten başka bir çare olmadığını anl[ar]” (84). Ne var ki, erkek öykü kişinin, kutsal olanın sınırlarından

uzaklaşan “öteki”nin dünyasına girme süreci, kaygıyı ve tedirginliği de birlikte getirir. Göktulga’nın “Son Kurdela” adlı öyküsünde, kadın, yıllardır görmediği kocasına yazdığı mektupta, kocasıyla görüşmemek için bir sinema filmi bahane eder:

Benim cici kocacığım... Kuzum bana yalancı deme her şeyimiz, her şeyimiz hazır. Sandıklarımı hazırlattım. Sade vapura nektlettirmek kalıyordu. Fakat Mavi Sıçanın [film] son serisini görmeden gitmek, ne yapayım, elimden gelmedi, sen benim kusuruma bakmazsın değil mi?
(120)

Dolayısıyla, farklı bir zihniyetin temsilcisi olan “öteki”, erkek öykü kişisi için her yönüyle “tuhaf”tır denebilir. Göktulga’nın öykülerinde dikkati çeken bu “tuhaflık” ögesinin içinde, Behçet Çelik’in “F. Celâlettin’in Öykülerinde ‘Muammalı An’” başlıklı yazısında vurguladığı “muammalı anlar”ın saklı olduğu söylenebilir:

Her şeye rağmen, o andan sonra “muamma” artık eski “muamma” değildir; çözülsün, çözülsün, kadınla erkek yeni bir momente atlamışlardır. Bu moment de, toplumsal olduğu kadar bireysel ve psikolojik bir momenttir. [...] “Muamma” eski “muamma” olmadığı gibi kahraman için de, o andan sonra hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır.
(89)

Nitekim, Göktulga’nın “Serap” adlı öyküsündeki erkek öykü kişisi, iskelenin önünde gördüğü kadının kim olduğunu öğrenemeyince “ne tuhaf kadındı yarabbi” (163), “[m]uamma bir meçhullü idi” (164) şeklinde kendi kendine söylenir. Daha sonra “[k]uzum, kuzum, Allah aşkına bana bir kelime, tek bir kelime, yalnız bir kelime söyleyiniz, çok bir şey değil, ne olur başınızın, gözünüzün sadakası olsun, tek bir kelime, yalnız bir kelime, bir kelime yalnız...” (165) diyerek kadının ağzından lâf

almaya çalışır. Ancak, kadın beklenmedik bir şekilde “eşşoğlu eşşek” (165) der ve erkek şaşırır. Bu söz, Göktulga’nın öykülerindeki kadın öykü kişilerinin kamusal alanlarda belirgin hâle gelmeye başladıklarını, ancak henüz tanıdık bir imge olamadıklarını göstermektedir.

Göktulga’nın “Katakulli” adlı öyküsündeki anlatıcı ise, yaşlı bir adamdır.

Vapurda bir genç kız ile karşılaşan bu yaşlı adam, “öteki”yle tanışma anını şöyle anlatır:

[B]ir gün, küçücük bir iskarpin ucu dizlerime fiske gibi dokundu. Gözlüklerimin üstünden ters ters baktım. Son usulde bacak bacak üstüne atmış bir küçücük bayan karşımda oturuyordu. Bana affedersiniz dedi. Güneşin bile görmemesi icab eden yerleri, biraz rahat oturabilmiye feda eden modern terbiye, diye söylene söylene gazeteye dalıyordum. Yine bu ses, küçük hanımın sesi, bu sefer de saati sordu. (213)

Geleneksel zihniyete sahip erkeğin, “modern terbiye” olarak nitelendirdiği “genç kız”ın zihniyeti, ahlâkı, davranışları ve giyimiyle “yabancı” bir dünyanın değerleriyle şekillenmiştir. Öte yandan erkek, “öteki”yle karşılaşmanın yarattığı tedirginliği üstünden atamadan, genç kızın dudaklarından “[d]aha sizi ilk gördüğüm saniyeden beri seviyorum!” (213) sözleri dökülür ve erkek, “kocaman bir şapka iğnesi yemiş gibi sıçra[yarak]” (213) şunları söyler: “Genç bir kızın aşkı, doğrudan doğruya ondan geldiği için mi beni bu kadar tuhaf vaziyete düşürmüştü? [...] Sanki erkek ben değildim o idi, vaziyetimizi trampa etmiştik” (216). Böylesi bir şaşkınlıkla günlük hayatından uzaklaşan erkek, kendini başka bir dünyada hisseder âdetâ. Çünkü, “bir erkeğin bir kadını seveceği gibi fail bir aşkla sevilme fena hâlde izzeti nefsi[n]e dokun[maktadır]” (218). Ne var ki, bu durum uzun sürmez. Erkek, yine bir gün vapurda aynı genç kızın

sesini iştir. Genç kız, bu kez başka bir kişiye aşkını ilân etmektedir. Dehşete düşen erkek, aceleyle oradan uzaklaşır. Bu durum, “öteki”nin alışkın olunmayan dünyası ile birlikte düşünülmelidir. Çünkü Gasset’in de belirttiği gibi, “[b]enim dünyamda, başkalarının varlığıyla birlikte, *tanımları gereği* benimkine yabancı dünyalar belirir; yani yabancı olduklarından, karşıma çıkamayacak biçimde çıkarlar karşıma” (126). Dolayısıyla, nasıl davranacağına ilişkin bilgi sahibi olunmayan “öteki”, erkek öykü kişisini şaşırtacaktır. Yeni değerlere yabancı olan erkek, “Kadın Cehennemi” adlı öyküde de, kendisiyle tanışan genç kıza, görücüye çıkıp çıkmadığını sorduğunda, evet yanıtını alır ve genç kız “böyle daha iyi değil mi efendim?” (49) diyerek erkeği şaşırtır. Gasset’in deyişiyle, “öteki insanın *oluşturduğu* iç dünyasını hiç görememiş” ve “hiç bir zaman da göreme[yecek]” (101) olan erkek öykü kişisi, “öteki”nin dünyasından şu şekilde söz eder:

Kadınlara.. Onlar başka mahlûklar diyordum. Başka, ayrı.. Onlar şüphesiz benim gibi konuşmazlardı. Nasıl yemek yerlerdi? Elbette susuzluğu benim gibi hissetmezlerdi. Kadınların olmak için kendileri gibi konuşmak, onlar gibi düşünmek, diğer insanlar gibi olmak, evet, benim gibi olmamak lâzımdır, diyordum.

[...] Ve bu bedbin felsefelerime, korkularıma bütün geçen hayatım da hak veriyordu. (47)

“Kadın Aşkı” (14 Teşrinievvel 1921) adlı öyküdeki erkek ise, kadına ilişkin ayrıntılı gözlemlerini şu sözlerle yansıtır: “Evvelâ karşığı kaldırımda gördüm; camekânların önünde birdenbire duruyor, peçesini yarım açarak bluzlara, ceketlere şöyle bakıveriyor, tekrar ilerliyordu. Öyle şâhâne bir endamı vardı ki acaba yüzü de güzel mi diye yanına yaklaştım” (85).

Nitekim Gasset, “ben” ve “öteki” arasında bir “toplumsal ilişki” kurulabilmesi için böylesi bir yakınlaşmanın zorunlu olduğunu belirtir:

Toplumsal ilişkinin doğması için onu etkilemem, ona yönelik bir hareket yapmam, onu bana yanıt vermeye özendirmem gereklidir. O zaman o ve ben birbirimiz için varoluruz; her birimizin ötekiyle ilintili olarak yaptığı şey *bizim* aramızda geçen bir şeydir. *Biz* ilişkisi ilişkinin ya da toplumsallığın ilk biçimidir. Ne içerdiği önemli değildir: öpücük de olabilir, kaldırıp kafasına bir şey indirmek de. (149-50)

“Kadın Aşkı”nda, erkeğin kadınla paylaştığı zaman ve uzam, cinsel yakınlaşmaları da beraberinde getirecektir. “[T]ıpkı karı-koca gibi yaylı kadifelerin üstüne kurulduk” (85) diyen erkek öykü kişisinin sözleri bu bağlamda değerlendirilebilir:

Bütün hırsımla yüzünde, gerdanında, saçlarında inlerken, tüyelerinin birer ok gibi dikildiğini hissettim, kolları boynuma beyaz bir boğa gibi sarıldı, kızarmış yüzü sararırken bütün kanı dudaklarına toplanıyordu. Eğildim, hırçın, sinirli bir bûse ile bu kırmızı gülü kopardım... (88)

Ne var ki, söz konusu ilişkinin Gasset’in dikkat çektiği anlamda bir “biz ilişkisi” (149-50) olduğu söylenemez.

Göktulga’nın 1 Teşrinisâni 1938 tarihinde yayımlanan “Gaflet” adlı öyküsü, kolektif kimliği zedelenen toplumda, erkeğin yaşadığı “travmatik deneyim”i daha farklı bir düzlemde ortaya koyar. Dolayısıyla, “öteki”yle tanışmanın başka bir aşamasına geçilmiştir denebilir. Çünkü, Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e uzanan süreçte, millî bir kimliğe bürünen medeniyet projesi, bu öyküde net bir şekilde yansımaları bulur.

“Gaflet”teki anlatıcı-erkek öykü kişisi, sabah uyandığında üzerinde hafif bir kırgınlık

hisseder ve o gün işe gitmez. Gün boyunca pencereden dışarıya bakan erkeğin dikkatini karşı evdeki kadın çeker. Ne var ki erkek, daha önceden tanımadığı bir “kadın” imgesi ile karşı karşıyadır. Kadın, ne saçlarını düzeltir, ne de pudrasını tazeler. Yalnızca masasının başında saatlerce kitap okur. Dolayısıyla, “Tramvay Sefası” adlı öyküde olduğu gibi “bol kokulu, astragan paltolu, boyalı, dertsiz, gamsız, erkeklerin parasını sarfeder hanımlar[dan]” (255) biri değildir. Erkek, kadın öykü kişisinin bu özelliğinden dolayı kaygılansa da, onu izlemeyi sürdürür ve şunları söyler:

Hayal içinde yaşamak, hakikati öğrenmekten daha güzeldir canım. [...]
Evet amma sokakta, salonlarda, tramvaylarda kadınlar ne kadar da kolaydır. [...] Fakat onun etrafında hiçbir sporcu genç yoktu, hani şapkasız, başı açık, kirli gamseleli delikanlılar... Eğer böyle bir şey hattâ hisseder gibi olsaydım onunla Allahın emri Peygamberin kavliyle evlenmiye kalkar mıydım? Ya... Bunu da yaptım? (201)

Erkek öykü kişisi, ev sahibi olan teyzeyi, karşıdaki eve görücü olarak gönderir. Ancak evdekiler, “[b]urada öyle şey yok diyerek yüzüne kapıyı kapayıver[ir]ler” (201). Dolayısıyla, geleneksel zihniyetle modern zihniyet arasındaki çatışmanın yol açtığı bu durum karşısında, “[s]anki Himalâya dağlarının henüz görülmemiş tepelerinden kâinata bakmaz gibi tavırlarından ürktüm” (202) diyen erkek, yine de kadını izlemeyi sürdürür. Erkek, kadının peşine takıldığı bir gün, otomobil kazası geçirir ve üç gün hastanede kalır. Gözlerini açtığı anda, beyaz doktor gömleğiyle o “kadın”ı görür ve şaşırır:

Ha... Ben sizi tanyacağım, siz şu pencere safası meraklısı, apartıman gözetleyicisi, teyzesini görücülüğe gönderen, sokaklarda, tramvaylarda alık alık, aptal aptal beni takip eden zat değil misiniz?... Deyiverseydi, eh Allahım ben ne cevap verirdim?...

[...] Kaç kaçır mısın oradan... O yüzden yerimi yurdumu değiştirdim efendim. [...] Amma müstehaktır bana, zamane genç kızını ne zannediyorsun, onun dediği gibi, a zavallı adamcağız. Doçenti sevmek, eski usul tazampur... (203)

Toplumsal değişimle birlikte farklı kamusal alanlara çıkan, doktorluk ve avukatlık gibi meslekler edinen kadınların varlığı, Kemalist kadın kimliği içinde değerlendirilebilir. Ancak, Göktulga'nın "Gaflet" adlı öyküsünde doktor kimliği ile gördüğümüz "sosyal kadın" rolü, erkek öykü kişisi için henüz yerleşik değerlerin bir parçası olamamıştır. Dolayısıyla, toplumdaki iktidarını yitirdiğini düşünen erkek öykü kişisi için kuşkuyu ve tedirginliği içeren bir süreç başlayacaktır. Bu süreç, Gasset'in deyişiyle bir "hesaplaşma" sürecidir. Bu anlamda, Behçet Çelik'in de belirttiği gibi, bu sürecin oldukça "sancılı" (88) olması kaçınılmazdır. Çünkü, "öteki", ister "imgelem", ister "muamma" olarak kabul edilsin, genellikle dalga geçip eğlenen veya aldatan taraf olarak konumlandırılacaktır. Dolayısıyla, Göktulga'nın öykülerinde homojen özellikler gösteren kadın öykü kişileri, Fatma Karabıyık Barbarosoğlu'nun ifadesiyle söyleyecek olursak, "ferdin [yani erkeğin] yalnızlığını besleye[cektir]" (64). Nitekim, "yalnız kalmamak için ferdin sarfettiği çaba, homojen görüntünün içinde bir yer edinmesini sağlamakta fakat bu yer, yalnızlığını daha fazla hissetmesine neden olan paradoksal bir netice sunmaktadır" (64). Böylelikle, "öteki"ye ilişkin özellikleri beklenmedik şekillerde öğrenen erkek öykü kişisi, bir "çözüm" yolu bulmaya çalışacak ve bu da "geçmişe kaçış" eylemi olacaktır. Ancak, erkeğin bulduğu çözüm yolunun ataerkil değerleri yeniden kurmaya ve toplumdaki iktidarını yeniden elde etmeye yönelik olduğu gerçeği göz ardı edilmemelidir.

Öte yandan, Gasset'e göre, "öteki"nin belirginleştiği, somut hâle geldiği bir süreç

vardır, “o zaman öteki, benim için sen olur. [...] Sen öyle nedensizce bir insan değildir, eşsiz, başkalarıyla karıştırılmayan bir insandır” (117). Ne var ki, Göktulga’nın öykülerindeki erkek öykü kişileri, “öteki”nin “sen”e dönüşmesi için gerekli olan zamanı yaşamadan “kaçış” eylemine yönelmiş olurlar.

B. “Kadın Cehennemi”nden Geçmişe Kaçış

Hannah Arendt’in *Geçmişle Gelecek Arasında* adlı kitabında belirttiği gibi, “modern süreç kavramı, tek başına başka bir düşüncenin yapamayacağı ölçüde modern çağ ile geçmişini birbirinden ayırmıştır” (91). Kutsal olarak kabul edilen ve mahremiyetin sınırları içinde değerlendirilen “geçmiş” imgesi, Fahri Celâlettin Göktulga’nın öykülerinde, İslâmî dünya görüşünün egemen olduğu geleneksel değerleri imlemektedir. Erkek öykü kişisinin iç benliğinde var olan, hem zamansal hem de uzamsal yönü olan bu imge, “öteki” olarak konumlandırılan “kadın”ın fiziksel ve toplumsal varlığının yarattığı risk ortamında şekillenir. *Modernliğin Sonuçları* adlı kitabında “modernliğin karakteri” üzerine yoğunlaşan ve “güvenliğe karşı tehlike” ile “güvenliğe karşı risk” kavramlarına dikkat çeken Anthony Giddens’a göre, “rahatlatıcı” bir yönü olan “gelenek, güveni, geçmiş, şimdi ve geleceğin sürekliliği içinde sürdürdüğü ve bu tür bir güveni rutinleşmiş toplumsal uygulamalara bağladığı sürece, ontolojik güvenliğe temel bir biçimde katkıda bulunur” (96). Giddens’in “insanın kendi öz kimliklerinin sürekliliğine ve çevredeki toplumsal ve nesnel eylem ortamlarının sabitliğine duydukları itimad” (85) şeklinde tanımladığı “ontolojik güvenlik”, “dünyada-olmak”la ilgilidir” (85). Ancak, “bilişsel olmaktan çok, duygusal bir olgudur ve bilinçdışında kök salmıştır” (85). Ne var ki,

Göktulga'nın öykülerinde, erkeği yaşama bağlayan ve onu manevî yönden güçlü kılan “ontolojik güvenliği[n]” sarsıldığı görülür. Göktulga'nın 8 Nisan 1920 tarihli “Hayâlet” adlı öyküsü bu bağlamda dikkate değerdir:

Uyku, ölümün fotoğrafından ziyade, hakikatine benzeyen karikatürüdür. Birbiri üstüne, mütemadiyen her gece rüya görürdüm, garip, karışık, mânasız şeyler... Her defasında aynı vahim kavga, küçücük bir darbe ile yıkılıveren büyük dağlar, gürültü.. Gürültü!.. İnanır mısınız? Felâketin başladığını derhal hissederdim. (62)

Nitekim, erkek öykü kişisi gördüğü rüyayı şu şekilde dile getirir:

Silinmiş duvarların arasında iki kişi, başları kavuklu, yeşil sarıklı, uzun abalı iki derviş..[....] Ellerinde bir şeyler vardı. Gözleri hokkabaz feneri gibi yanıyordu. Uzun doksan dokuzluk tesbihlerini çevirirken dudakları oynuyor, bir şeyler mırıldanıyorlardı; bir duâ, meçhul efsunlar, tılsımlı sözler gibi... [....] Fakat arkalarında birisi daha peyda oldu. Bilmem, ben bu adamın kıyafetini bir şeye benzetemedim. [....] Tesbihler döndü; köse sakallı çeneleri oynadı; neler okunuyordu yârabbi?.. Fakat oturdukları yer, topraklar yarıldı. Sanki kapağı kapalı bir sarnıç gürültüsüzce delindi. (63)

Farklı kamusal uzamlarda “modern kadın” imgesi ile karşılaşan erkek öykü kişinin, yalnız “ontolojik güvenliği” sarsılmakla kalmamış; toplumdaki egemen konumu da risk altına girmişdir. “Riskin öngördüğü şey, tehlikedir (ama mutlaka tehlikenin farkında olmak değil). Bir şeyleri riske eden kişi tehlikeyi davet eder; buradaki tehlike, gerçekleşmesi istenilen sonuçlara karşı bir tehdit olarak anlaşılır” (38) diyen Giddens'a göre, kişinin farkında olmadığı tehlikeler de vardır:

Bir “hesaplanmış risk”i göze alan kişi, belirli bir eylem biçiminin getireceği tehdit ya da tehditlerin farkındadır. Ancak, kişilerin, ne kadar riskli olduğunun farkında olmadan eylemlere kalkışmaları ya da gizli bir risk taşıyan ortamlarda bulunmaları da kuşkusuz olasıdır. Diğer bir deyişle, karşılaşacakları tehlikelerin farkında değildirler”. (38)

Gasset’e göre ise, “[t]ehlikeli demek kesinlikle kötü ya da düşmanca demek değildir; tersine, hayırlı ve mutluluk verici de olabilir. [...] Kuşkudan sıyrılmak için denemek, sınamak, yoklamak, deneyimden geçirmek gerekir” (160). Nitekim, Göktulga’nın öykülerindeki erkekler, “öteki”yle kurdukları ilişkilerin getirebileceği tehlikelerden habersizdirler. Erkek, “öteki”yle paylaştığı zaman ve uzam çoğaldıkça, yani belli bir deneyim yaşadıkça tehlikeyi imleyen “beklenmedik sonlar”la karşılaşacaktır.

Aslında, Gasset’in ifadesiyle, “hiç tanımadığımız [ö]teki, meçhul insan, salt o niteliğinden ve ben bana karşı nasıl davranacağını bilmediğimden ötürü, kendisine yaklaşırken en kötü olasılığı hesaba katmaya, düşmanca ve yırtıcı bir tepki verebileceğini öngörmeye zorlar beni” (160). Erkek öykü kişisi, bu öngörüye rağmen, ister sevgilisi, ister kızı olsun, “kadın”la kurduğu her ilişkide, herhangi bir şeyin ters gitmesiyle şaşırarak “travmatik bir deneyim” yaşar. Bu bağlamda, Göktulga’nın toplumun geleneksel değerlerine uymaya özen gösteren tipler olarak çizdiği erkek öykü kişilerini, “rahatsız” sıfatı ile nitelendirmek pek de yanlış olmayacaktır. Çünkü erkekler, yazarın “Rahatsız Adam” adlı öyküsünde görüldüğü gibi, topluma egemen olmaya başlayan yeni değerlerin temsilcisi olan kadın öykü kişilerinin davranışlarından rahatsızlık duymaktadırlar:

Sevdim dedim, işte gönlüme göre bir kadın... Safiyetin, temizliğin,

kibarlığın nümunesi. İnsanlığın bayalığından, bitmez tükenmez âdiliklerinden tamamen habersiz, kötülöklere şaşkın, anlamaz, hayretler içinde bakan mavi gözlerine baktım da işte bu kadına güvenebilirim, diye ailesinden istedim, verdiler.

[...] Bugünün gecesi saçımı, başımı yoldum. Ne olacak? Kız değil, lehçetülhakayik sahibi Âli Beyin benzettiği genç kız: Beyaz sahife... Meğer benden evvel ona neler yazılmıştı!... Onun bilmediği ne idi! (35).

Dolayısıyla, Göktulga'nın öykülerinde, geçmişe ait geleneksel normlarla değişen toplumun bireyine bakan erkek öykü kişisi, yeni değerlerle uzlaşma sağlayamaz. Bu uzlaşmazlık hâli, "anomi" kavramında ifadesini bulur. Çünkü, kurumlaşmış bir yapıya sahip olmayan yeni normlar ve değerler, toplumda henüz işlerlik kazanmamışlardır. Nilgün Toker ve Serdar Tekin'in ifadesiyle, "[s]onuç olarak ortaya çıkan şey, kolektif belleği zedelenmiş, içinde yaşadığı dünyayı kendinin kılma ve bu sayede dünya üzerinde etkide bulunma kapasitesi sekteye uğratılmış bir toplumdur" (89).

Kollektif kimliği zedelenmiş olan bu toplumda, Daryush Shayegan'ın, *Yaralı Bilinç* adlı kitabında belirttiği gibi, "[ş]imdiki zamanla karışan bir geçmiş[in]" varlığından söz edilebilir (14). Batı etkisinin İslâm dünyası üzerinde yarattığı "çatlama" deneyiminin altını çizen Shayegan, "[b]u çatlağın kenarları arasında cendereye alınmış olan ve çelişki dolu ikili bir büyülenmeye karşı mücadele veren bir 'ben'" (12) olduğunu varsayarak şunları söyler:

Bu 'ben', hâlâ kolektif hafıza halesine bağlı olan bir dünyadaki büyülu görüntü ile, bundan aşağı kalmayan yeni ve tuhaf olanın çekici görüntüsüne karşı mücadele etmektedir. Bu farazi 'ben', hem etkisine

maruz kaldığı radikal değişim karşısında; hem de atıfta bulunduğu evren, eli kulağında bir yokoluşun yıkıntılarını her tarafa saçarak dünya sahnesinden azar azar çekildiği için daha da can yakan bir nostalji karşısında, kendini ilkin yabancılaşmış hissedecektir. (12)

Göktulga'nın, "gelenekçi tipler" olarak çizdiği erkek öykü kişileri, modernleşme sürecinin Türk toplumunda yarattığı "kollektif şizofreni"nin bireysel düzlemdeki temsilcileri olarak karşımıza çıkarlar. Nitekim, yazarın "Kına Gecesi" (1923-1927) adlı öyküsündeki anlatıcının sözleri bu bağlamda değerlendirilebilir:

Şam hırkalı, redingotlu, bonjurlu, cimdallı, baş açık külâhlı, takyeli dâvetliler arasında, Manolun mamûlâtından olduğu belli bir ud duvara dayanmış duruyordu. Kılıfindan çıkmamış bir kemençe, kanapenin üzerine yerleştirilmiş bir kanun, üstünde bir tef, kırmızı kabının içinde yalnız mandalları gözüken tanbur susuyor, duvarlarda tâlik ile yazılmış: **Bu da geçer yahu** Levhasının yanında çocuğunu kucağına oturtmuş, bir elini dizine koymuş sakallı bir efendinin fotoğrafı parlıyordu. (95)

Bu öyküde, "cigara dumanlarıyla sislenmiş bir oda" (95) içinde tasvir edilen tablo, toplumsal değişimle birlikte "geçmiş"te kalan değerleri imlemektedir. Dolayısıyla, erkek öykü kişinin kurduğu her toplumsal ilişki, geleneksel dünyanın zihniyeti ve bakış açısıyla şekillenir. Sonuçta, modernleşme sürecinin yarattığı bu "kadın cehennemi"nde "ontolojik güvenliği" sarsılan erkek için tek çare "geçmişe kaçış" olur.

Öte yandan, "Levi-Strauss'un 'tersine çevrilebilir zaman' kavramı geleneksel inanç ve etkinliklerin zamansallığını anlamada merkezi önemdedir" (96) diyen Giddens'in belirttiğine göre, "[t]ersine çevrilebilir zaman, yinelemenin zamansallığıdır ve yineleme mantığıyla yönetilir; yani geçmiş, geleceği düzenlemenin bir yoludur" (96).

Bu bağlamda, Göktulga'nın öykülerinde, kadının karşısında kendini güvende hissedemeyen erkeğin psikolojik bir savunma mekanizması olarak geliştirdiği “geçmiş kaçış” eylemi, Gasset'in “güvenlik payı yaratma hâli” ve “kendi iç dünyasına dalma yetisi” kavramlarıyla ilişkilendirilebilir. Böylelikle, “öteki”nin dünyasından sıyrılan ve kendine bir tür “güvenlik payı” yaratan erkek, ataerkil değerleri yeniden kurmaya yönelik “güçlü bir çabayla kendi iç dünyasına çekilerek çevresindeki şeyler ve onlara egemen olma olasılığı üstüne fikirler oluşturur; bu *benliğine dalma*'dır” (Gasset 38). Çünkü, erkek öykü kişisi, ataerkil değerleri yalnızca kendi iç benliğinde kurabilecektir. Bu bağlamda, “[i]nsan hep uçurumların arasında yürür, istese de istemese de, en sahici zorunluluğu dengesini korumaktır” (46) diyen Gasset, “kendi benliğine dalma yetisi” çerçevesinde iki ayrı gücün varlığına dikkat çekmektedir: “Biri, ağır bir tehlikeye düşmeksizin çevredeki dünyayla az çok uzun bir süre ilgisini kesebilme; öbürü, dünyadan çekildiğinde gidecek, kalacak bir yerinin bulunması” (34).

Göktulga, erkeğin toplumdaki egemen konumunu yitirliğini, “Vefa Meselesi” adlı öyküsünde, baba-kız ilişkisi ekseninde ele alır. Bu öyküde, “baba” konumundaki erkek öykü kişisi, zaman zaman ataerkil tavırlar içine girmiş olsa da, oldukça edilgen tutumlar sergiler:

Efendim, bin üç yüz tarihinden sonra adam yetişmedi. Damatta iş yok, güç yok. Şöyle bir malûmatını yoklayım, dedim, echeli min karagöz... Canrüba vallahlilazim onun yanında derya... Ne Fuzulî'yi bilir, ne de Bakıyı... Cevdet tarihinden sorayım, dedim, habersiz... Yanlışlarını Canrüba tashih eder durur. (211)

Baba, bir yandan damadına karşı kızını yüceltirken, bir yandan da, yeni değerleri benimseyen kızının davranışları karşısında ne yapacağını şaşırır:

Ne de erkek canlı yezitmiş, hafta geçmedi, baktım ki, etekler sıvama, tâ...
dizlerin iki parmak üstüne çıkmış, dudaklar insan yemiş gibi al, kuyruklu
sürmeler... Saçını kestirmemiştım, bu sefer tâ dipten tıraş... Gözümün
önünde öpüşmeler, yekdiğerlerinin ağzından üzüm kapmalar, benim
huzurumda hem de... (211)

Böylelikle, en ufak sözü bile dinlenmeyen “baba”nın, yani geleneksel değerlere sahip
erkeğin, toplumda giderek ağırlığını hissettiren yeni değerlere karşı çıkışı, edilgen bir
tutum olmaktan öteye geçemez.

“Doğu ile Batı’nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı” başlıklı
yazısında İmparatorluk’tan Cumhuriyet’e geçişle birlikte değişen “kadın” imgesine ve
eski toplumdan “kopuş”un yarattığı “travma” hâline dikkat çeken Fatmagül Bertay
şunları söyler:

Babanın mutlak egemenliğinin yıkılması, kız ve erkek kardeşler arasında
eşitlik sağlamaz ama her şeye rağmen kızların kendi özgürlük alanlarını
genişletebilmeleri için mücadele edebilecekleri bir alan yaratır ve
mücadeleyle adım adım kadına ilişkin toplumsal algılama değişmeye
başlar. (278)

Nitekim, “Vefa Meselesi”nde, kadına ilişkin farklı algılamalara sahip olan damadın
davranışları, babayı çileden çıkartır: “Tahmin buyurulamaz miri muhteremim, o rezil o
alçak herif, benim bâlâ rütbesiyle çıkarttığım, özene bezene merhumeye hediye ettiğim
murassa çerçevesi fotoğrafımı helânın ayna taşının üstüne asmamış mı?...” (212).

Böylelikle “baba”nın, yani erkeğin egemen konumunu yitirmiş olduğu ve ona ait
değerlerin geçmişte kaldığı simgesel olarak ifade edilmiş olur.

“Kaşkol-ü Mel’un” adlı öyküdeki erkek ise, kur yaparak “öteki”nin dünyasına

girmeye çalışır. Ne var ki, kadın öykü kişinin kahkahaları karşısında tedirgin olan ve bu kahkahalara bir anlam veremeyen erkek, şu sözleri söyledikten sonra bulunduğu mekânı terkederek sokaklara fırlar:

İçime acı bir şüphe, fena ihtimallerin korkusu birden düştü. Şöyle baktığı yerlere ben de bakayım dedim. [...] Tüylerim diken diken, bir daha dikkat ettim: Boynumdaki kaşkol belimden inmiş, pantolonumu geçmiş, dışarı fırlamış...[...] bağıra bağıra ağlamak istedim. Kepazelik neye denir? (277-78)

Böylelikle, geçmişte kalan değerleri korumaya çabalayan erkek öykü kişinin, “öteki”nin dünyasına attığı adımı, çok geçmeden bir “kaçış” eylemi izler. Bu anlamda, Göktulga’nın öykülerinin kaçınılmaz bir şekilde hem zamansal, hem de uzamsal kopuşla sonlandığı söylenebilir. Göktulga’nın “Kadın Aşkı” adlı öyküsü de, kadınla erkeğin yaklaşma anının ardından gelen bir “kaçış” eylemi ile sonlanır. Kadın öykü kişisi, “Nâzım, Nâzım.. Nâzımım... diye” (88) başka bir erkeğin adını sayıklamaya başladığında, erkek öykü kişisi, “ben zevkinizin âleti olamam” (88) diyerek oradan uzaklaşır.

Göktulga’nın “Talâk-ı Selâse“ adlı öyküsündeki erkek öykü kişisi ise, aldatılan bir koca olarak karşımıza çıkar. Ne var ki, erkek öykü kişisi, karısının bütün aldatmaları karşısında oldukça edilgen davranır. Bu aldatma ediminin, Göktulga’nın öykülerindeki tehlikeli “kadın” imgesini tamamladığı söylenebilir. Nitekim, Nilüfer Göle, “yeni kadın” imgesinin toplumda nasıl algılandığını şu sözlerle dile getirir:

Kadının mahrem olan dışında görünürlüğü, erkeklerin bakışlarına maruz kalabilmesi, İslami kültürün damgasını vurduğu toplumlarda düzeni tehdit eden, “fitne” unsuru olarak algılanmıştır. Fatima Mernissi’nin ileri

sürdüğü gibi, toplumsal dirlik kadın cinselliğinin kontrol edilmesi ve kadının “kapatılması” ile sağlanmaktadır. (65)

Göle'nin dikkat çektiği “toplumsal dirli[ğın]” (65), Göktulga'nın “Eldebir Mustâfendi” adlı öyküsündeki erkek öykü kişisi tarafından ısrarla sağlanmaya çalışıldığı söylenebilir. Öyküde, yalıda oturan kibar ve genç hanımlardan biri, Eldebir Mustâfendi'ye aşkını anlatma çabası içindedir. Ne var ki, “arkasındaki hâki renk asker bozması sivil düğmeli elbisesi, çekme potinleri, simsiyah yeniçeri bıyığı, on beş günlük sabunlanmış gibi bembeyaz traşıyla bütün ehli ırz evlerin, sofaları musluklu yahıların baş mutemedi” (180) olan Eldebir Mustâfendi, her yönüyle geleneksel değerlere bağlı bir öykü kişisidir. Dolayısıyla, karısı konumunda olmayan bir kadının kendisine gösterdiği içten davranışlar karşısında şaşırır. Kadın, “İlâhi fem nasıl olur da anlamazsınız?” (182) diye diretince, “Amma efendimiz, böyle şeyler bize ayıptır, hem de günahdır, zatiâliyeniz kölenizin kerimem yerindesiniz, duyanlar bana ne der, size ne söylerler...” (182) şeklindeki sözleriyle çantasını toplar toplamaz bulunduğu mekânı terkeder. Bu anlamda, Tanpınar'ın “Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan” başlıklı yazısında belirttiği gibi, “geçmişe kaçış” zorunlu bir eylem olur:

Muhakkak olan bir taraf varsa, eskinin, hemen yanibaşımızda, bazan bir mazlum, bazan kaybedilmiş bir cennet, ruh bütünlüğümüzü saklayan bir hazine gibi durması, en ufak sarsıntıda serab parıltılarıyla önümüzde açılması, bizi kendisine çağırması, bunu yapmadığı zamanlarda da, hayatımızdan bizi şüphe ettirmesidir. Tereddüt ve bir nevi vicdan azabı... (Bize akseden çehresiyle yanlış yapma korkusu). (39)

“Öteki”yle her karşılaşmasında, “yanlış yapma korkusu”yla kararsız bir ruh hâli sergileyen erkek öykü kişisinin “kaçış” eyleminin gerekçesi, “Nâme” adlı öyküde bir

mektupla dile getirilir. Bu öyküde, yine anlatıcı konumundaki erkek öykü kişisi, evli ve çocuk sahibi genç bir kadının ilgisi karşısında ne yapacağını bilemeyen yaşlı bir adamdır. *Moda ve Zihniyet* adlı çalışmasında, “[y]aşlı insan, üstlenmiş olduğu bilge rolüyle değişenin değil, değişmeyenin bilgisini elde etmeye ve muhafaza etmeye çalışır” (61) diyen Fatma Karabıyık Barbarosoğlu’na göre, “[m]odernizmin hayat tecrübesi ve dini bilgiyi küçümseyen tavrı, yaşlıları hayatın içinden koparıp hayatın dışına atar” (61). Dolayısıyla, modern hayatın dışında kalan yaşlı adamın yazdığı mektup, hâlâ ağırlığını hissettiren geleneksel değerlerin bir simgesi olarak kabul edilebilir:

İçimde yıllardanberi duymadığım bir heyecan, halecan var: Size bu mektubu atacağım. Biz kırk sene evvel de böyle mektup atardık. Bayram yerlerinde kızlara lâvanta sıkardık, mendil kapardık. Onar para verir, salıncağa biner, türkü söylerdik. Komşu kızıyla, yahut amcazâdelerle, kendimizi beğendirmek için lûgatlı lûgatlı konuşurduk. [...]. Eh, yarabbi! Böyle bir neslin mensubuna, işine gücüne giderken, ne diye görünürsünüz, a hamfendi evlâdım? (258)

Yaşlı adam, “[bu karşılaşmalara] ‘[b]ir son vermek için kaçayım’ dedim. Sanki bilmiş gibi dün de önüme fırketenizi attınız. Akşam karanlığında, kokladım, kokladım. Sakız karanfilleri gibi kokuyor, öyle baharlı, öyle ateşli” (259) sözleriyle bu ilgiye karşılıksız kalmadığını dile getirirse de tedirgin olduğu ve bocaladığı açıktır: “Ey Lâtin harfi nesli, aramızda hangi birbirine uyar nokta var? Bir olmayacak hava ve hevese gönüllerimizi kaptırmış giderken ‘Ah zavallı’ diye burnuma gülüverdiğiniz gün bana edeceğiniz fenalığı düşündünüz mü hiç?” (259) diyerek yaşadıklarının bir yanlış anlama olmasını yeğlediğini belirtir. Bu bağlamda, erkek öykü kişisinin içinde bulunduğu kararsız ruh hâli, Daryush Shayegan’ın şu sözlerinde ifadesini bulmaktadır:

Kendi kendimle kararsızlık içindeyimdir, yani temsil ediyor sayıldığım ve dört bir yandan teşvik edildiğim şeyle. Kendilerine özgü bir mekânın olmamasından ötürü buharlaşıp giden fikirler ve uyarlanma eksikliğinden ötürü keskinleşen arkaik tavırlar arasında cendereye alınmışımdır. (17)

Sonuçta, Göktulga'nın öykülerinde, farklı kamusal alanlarda “modern kadın” imgesi ile karşılaşan erkek, kendine ait uzamı daraltan ve iktidarını elinden alan “öteki”nin gerçekleriyle yüzyüze gelmekten bir “kaçış” yolu arayacaktır. Ne var ki, “öteki”, Gasset'in deyişiyle, “alışverişim olabilecek ve—istemesem—de olması gereken kişidir; çünkü “öteki”nden nefret de etsem, hiç var olmamasını istiyor olsam da, ortaya çıkan sonuç onun için benim kaçınılmaz bir biçimde var olduğumdur” (111). Bu kaçınılmazlığa rağmen, “ben”in yani erkeğin, “öteki” olarak konumlandırılan kadını hâlâ bir hayâl olarak görmeyi sürdürme çabası içinde olduğu söylenebilir: “Öteki benim için, şimdilik pek soyut bir gerçeklikten ibaret, ‘kendisine yönelik edimlerime karşılık verebilecek bir varlık’. Soyut insan yani” (Gasset 114-15).

SONUÇ

BİR DÖNEMİN RUH ATLASI OLARAK FAHRİ CELÂLETTİN GÖKTULGA’NIN ÖYKÜLERİ

Asıl mesleği psikiyatristlik olan Fahri Celâlettin Göktulga, II. Meşrutiyet’le başlayıp tek partili siyasal yaşamın sonuna kadar süren bir geçiş döneminin öykücüsüdür. Göktulga, modernleşme sürecinin Türk toplumunda yarattığı “anomi” hâlini, kadın-erkek ilişkileri çerçevesinde ve “insan psikolojisi” odağında yansıtır. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Roman ve Romancıya Dair Notlar” ve Murat Belge’nin “Birey ve Roman” başlıklı yazısında dikkat çektiği gibi, modern Türk edebiyatına yöneltilen en ciddi eleştirilerden biri, yazarların öykü ve roman kişilerinin psikolojik derinliklerini gerektiği şekilde yansıtamadıklarıdır (61; 39). Ancak, Göktulga’nın, Mehmet Rauf ve Peyami Safa gibi birkaç isimle birlikte, bu eleştirinin dışında kalabilmiş az sayıdaki yazardan biri olduğu söylenebilir. Göktulga’yı, Cumhuriyet döneminin ilk kuşak öykücülerinde ayırsı bir konuma yerleştiren de bu özelliğidir.

Gerek hayattayken, gerekse ölümünden sonra haksız bir unutuluşa terkedilen Göktulga, F. Celâlettin Göktulga ve F. Celâlettin adıyla yaklaşık seksen öykü, Fahri

Celâl ve Fahri Celâlettin Göktulga adıyla da *Cumhuriyet* (9 Kasım 1952-5 Nisan 1959) ve *Yeni İstanbul* (23 Ağustos 1959-31 Aralık 1961) gazetelerinde yüzlerce köşe yazısı kaleme almıştır. Göktulga'nın sanatsal ve toplumsal duyarlılığını ortaya koyduğu köşe yazıları, öykülerini tematik açıdan desteklemektedir. Bu yazılarda, modernleşme sürecini, “hüviyet”, “orijinalite”, “şahsiyet” ve “uzviyet” gibi kavramlar çerçevesinde değerlendiren yazar, özellikle “modern kadın” imgesine dikkat çekerek insanı ve toplumu değişen yönleriyle yansıtabilmiştir. Bunun yanı sıra, söz konusu yazılar, Göktulga'nın mesleğinden epeyce izler taşımaktadır. Ancak yazar, bir psikiyatrist olarak tedavi ettiği hastaları, aynı ad ve lâkablarla köşe yazılarına taşıdığına bile sanatçı kimliğini ön plana çıkarmayı başarır. Yazarın *Yeni İstanbul* gazetesinde yayımladığı “Babasının Oğlu” (14 Ağustos 1960), “Yörük Gelini” (19 Şubat 1961) gibi pek çok köşe yazısı, âdeta bir öykü biçimindedir. Öte yandan, öyküleri için, “yazarken doktor değilimdir” (Kandemir 16) diyen Göktulga'nın yaşamı boyunca psikiyatrist ve öykücü kimliklerini birbirinden ayırma çabası içinde olduğu görülmektedir. Nitekim, yazarın kurduğu öykü evreninin, psikiyatrist kimliğinden çok sanatçı kimliğiyle şekillendiği söylenebilir. Bununla birlikte, yazarın mesleği dolayısıyla “insan psikolojisi” konusunda sahip olduğu birikim, öykülerini besleyen önemli bir kaynak olmuştur denebilir.

Fahri Celâlettin Göktulga, kendi dönemindeki birçok yazar gibi, “geleneksel değerler”le Batı'dan gelen “yeni değerler” arasında bocalayan Osmanlı toplumunun yaşadığı “değerler karmaşası”nın en yakın tanıklarından biridir. Göktulga, İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e geçiş sürecinin yarattığı köklü “toplumsal değişim”i ve bu değişimin yansımaları olarak değerlendirilebilecek “ahlâkî çözüme” ve “kültürel kopuş” sorunlarını, Türkçülük akımına yaslanan Ömer Seyfettin, Ahmet Rasim ile

Hüseyin Rahmi okuluna bağlı öykücüler olarak değerlendirilen Sermet Muhtar Alus ve Osman Cemal Kaygılı'dan ayrı bir mecrada irdeler. Göktulga'yı çağdaşlarından ayıran, "olan"dan hareketle "olabilir olan"a dikkat çekerek, yaşamın gerçekleriyle öykünün gerçeklerini "psikoloji" odağında birleştirebilmiş olmasıdır. Bu bağlamda, yazarın öykülerinde, insanın psikolojik çatışmalarını ve "mizac"ını ortaya çıkarmaya yönelik çabası, onu, çoğu kez ilişkilendirildiği Memduh Şevket Esenal öykücülüğünden de ayırır ve daha çok Rus öykücü Anton Çehov'a yaklaştırır. Göktulga'nın tıpkı Çehov gibi, kendisini, yarattığı öykü kişileriyle fazla özdeşleştirmeden, Osmanlı toplumunda modernleşmenin yol açtığı anominin sıradan insanların iç dünyalarında yarattığı sarsıntıyı yansıttığı görülür. Bu nedendir ki Göktulga, Tanpınar'ın ifadesiyle söyleyecek olursak "hayatın kendisini yakala[yabilmiştir]" ("Türk Edebiyatında Cereyanlar" 121).

Fahri Celâlettin Göktulga, öykülerinde ve köşe yazılarında II. Meşrutiyet'i bir dönüm noktası olarak sunar. Nitekim, Erik Jan Zürcher, Feroz Ahmad gibi önde gelen Türkiye tarihçileri, 1908 Devrimi'ne, II. Meşrutiyet'in ilân edildiği ve Kanun-i Esasi'nin tekrar yürürlüğe konduğu tarih olmaktan çok daha öte bir anlam atfetmişlerdir. Cumhuriyet'le birlikte gerçekleşen birçok köklü değişimin temeli II. Meşrutiyet döneminde atılmıştır. Çok partili siyasal yaşamdan basın özgürlüğüne, kadınların kamusal hayata katılmalarından Batılı standartlarda yüksek öğrenime kadar birçok yeni uygulama, ilk kez II. Meşrutiyet döneminde gerçekleşmiştir. Ne var ki, tepeden inmece bir devrim anlayışının ürünü olan bu köklü değişimler, yüzyıllardır İslâmî dünya görüşünün kaynaklık ettiği geleneksel değerlerle yaşayan Osmanlı toplumunda bir "değerler karmaşası" yaratır. Fransız toplumbilimci Emile Durkheim'in "anomi" kavramında ifadesini bulan bu "değerler karmaşası", özellikle "kadın"ın konumundaki

dönüşüm nedeniyle daha da şiddetlenir. 1908 Devrimi ile birlikte eğitimden eğlenceye kadar çeşitli olanaklardan yararlanmaya başlayan kadınlar, artık farklı kamusal alanlarda boy gösterebilmektedirler (Ahmad 106; Göle 17). “Moda” olan değerlere işlerlik kazandıran bu süreçte, özellikle kadınların örtünmesi konusunda ortaya çıkan rahatsızlık ve tedirginlik, kadının aile mutluluğunu olumsuz yönde etkilediği ve toplumsal anlamda ahlâkî bir çöküş yarattığı şeklindeki değerlendirmelerle dile getirilir. Nitekim, İslâmcı fikir ve devlet adamlarından Said Halim Paşa, “[h]iç bir medeniyet, hiç bir vakitte, kadın hürriyeti ile başlamadığı gibi, aksine bütün medeniyetlerin, kadınların tam hürriyetlerini ele geçirmeleri ile mahv olup gittikleri, tarihin en gerçek olaylarından biri olarak sâbittir” diyerek Osmanlı kadınlarının “Batı kadınları gibi yaşamak” (107) isteğini eleştirir.

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde ise, Kemalist reformların önemli bir parçası olarak yürütülen “kadın” a ilişkin düzenlemeler, “kadın özgürlüğü” nün yanı sıra, kadınlara erkeğin aynı kamusal uzamı paylaşmalarını sağlamaya yöneliktir. Öte yandan, “[kadın] imge[sinin], modernleşme sürecinde ‘mahrem’ in çekirdeğini temsil etmeyi sürdürdü[ğüne]” (277) dikkat çeken Fatmagül Berktay, Cumhuriyet döneminde yürütülen Batılılaşma projesinin, “kadınların kamusal alana çıkmalarını ve görev üstlenmelerini, genellikle onlara ayrılmış bir tür ‘rezervasyon alanı’ çerçevesinde teşvik etti[ğini]” (277) ileri sürmüştür. Böylelikle, “[e]rkeği baştan çıkaran [...] kadın imgesi, özellikle modernleşmeci erkek yazarların yazılarında toplumsal görevler yüklenebilen ‘eğitimli, bilgili’, ‘sosyal kadın’, ‘eğitimli-namuslu’ kadın imgesine dönüş[ür]” (Durakbaşı 168). Ne var ki, bu dönüşüm, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e uzanan sancılı bir süreç içinde gerçekleşmiştir.

İçinde yaşadığı toplumun sancılarını hem bir psikiyatrist, hem de bir sanatçı

duyarlılığıyla gözlemleyen Göktulga, Osmanlı toplumunda değerler karmaşasının yarattığı kolektif şizofreniyi, tek tek kişilerin psikolojik hâlleriyle ortaya koymuştur. Erkek bakış açısıyla kaleme aldığı öykülerinde, “modern kadın” imgesi odaklı bir evren yaratan Göktulga, çizdiği erkek öykü kişilerini, toplumun yaşadığı kolektif şizofreninin bireysel düzlemdeki temsilcileri olarak konumlandırır. Göktulga’nın çizdiği kadın öykü kişileri ise, modern zihniyetin temsilcileridirler. Bu anlamda, “öteki” olarak nitelendirilebilecek kadınların giyim-kuşam açısından “moda” olan değerleri benimsemeleri, eğitim olanaklarıyla “sosyal kadın” rolünü üstlenmeleri ve sinema, tiyatro, tramvay gibi çeşitli kamusal uzamlarda görünmeye başlamaları, toplumun yaşam tarzındaki dönüşüme karşılık gelmektedir. Göktulga, bu süreçte, erkek-egemen bir toplumun “öteki” ile tanışmasının yarattığı “beklenmedik sonlar” a ve “tuhafliklar” a dikkat çeker. Göktulga’nın yazdığı öykülerde, “kadın” la “erkek” arasında kurulan ilişki—farklı aşamalarda da olsa—benzer “beklenmedik sonlar” ve “tuhaflik” larla şekillenir.

Yüzyıllardır erkek-egemen dünyanın değerleriyle yaşayan “ben” in karşısına tüm yaşamından farklı bir dünya çıktığı için, Gasset’ in vurguladığı gibi, öncelikle “öteki” nin “ulaşılmazlıklarına ulaşabil[mek]” (126) çabası söz konusu olacaktır. Çünkü, “[ö]tekinin yaşamı, o bizim en yakınımız ve mahremimiz olsun, benim için salt gösteridir, tıpkı bir ağaç, bir kaya ya da geçip giden bir bulut gibi” (Gasset 53). Bu nedenle, başlangıçta âdeta “muammalar gibi” (“Kaşkol-ü Mel’un” 276) nitelendirilen kadın öykü kişileri, erkek öykü kişisinin zihninde bir “beden” (Gasset 100) imgesi olarak vardır. “İtiraf” adlı öykünün on beş yaşındaki erkek öykü kişisini yalan söylemeye yönelten de bu “imge” dir.

“Öteki” yle kurulan ilişkinin bir diğer aşaması, kadınla erkeğin tanışma anının

erkeğin imgeleminden çıkmasıdır. Nitekim, “Pina Menikelli”, “Katakulli” ve “Serap” gibi öykülerde, kadınla erkeğin gerçek kamusal uzamlardaki tanışmalarına tanık olunur. “F. Celâlettin’in Öykülerinde Muammalı An” başlıklı yazısında Behçet Çelik’in de belirttiği gibi, bu aşamada “‘muamma’ artık eski muamma değildir”.(89). Dolayısıyla, “Serap” adlı öyküdeki erkek öykü kişinin söylediği şekilde, “[m]uamma bir meçhullü” (164) olacaktır. Bunun yanı sıra, “Güneşin bile görmemesi icab eden yerleri, biraz rahat oturabilmeye feda eden modern terbiye” (“Katakulli” 213) erkeği huzursuz edecektir. Bu aşamada, Göktulga’nın erkek öykü kişileri, âdeta “Kadın Cehennemi”ne atılan “Rahatsız Adam” olarak nitelendirilebilirler. “Ye’sim bir kuyu olmuştu ve ben onun dibinde karanlık, müntin bir su gibi idim. İçimde aylar yüzer, şhaplar geçer, yıldızlar oynardı” (“Kadın Cehennemi” 49) diyen erkek, Gasset’in deyişiyle “öteki insanın oluşturduğu iç dünyasını hiç görememiş” ve “hiç bir zaman da göre[meyecektir]” (101).

Kadınla erkeğin, kamusal uzamlarda giderek daha sık biraraya gelmeleriyle birlikte, “Kadın Aşkı” adlı öyküde olduğu gibi, cinsel yakınlaşmalar da görülecektir. Bu cinsel yakınlaşmalarla Gasset’in “biz ilişkisi” (149-50) dediği sürecin ilk adımlarının atıldığı düşünülebilir. Ne var ki, erkek öykü kişisi, o “an”da “geçmişe kaçış”ı yeğlediği için “biz” ilişkisi kurulamaz.

“Öteki”yle kurulan ilişkinin son aşamasında, “Gaflet” adlı öyküde görüldüğü gibi, “sosyal” ve “eğitimli” kadın rolü ile karşımıza çıkan “modern kadın” imgesi, yeni değerlerle şekillenen dünyada toplumdaki egemen konumu sarsılan erkeğin “kaçış”ını daha da zorunlu kılar. Bu, erkeğin yaşadığı “travmatik deneyim”den kurtulmasının tek çözüm yoludur. Böylelikle, “[h]ayal içinde yaşamak, hakikati öğrenmekten daha güzeldir” (“Gaflet” 201) diyen erkek öykü kişisi için, Gasset’in vurguladığı şekilde “öteki”nin “sen” (117) olma sürecinin tamamlanamadığı söylenebilir. Çünkü erkek,

“rahatlatıcı” (Giddens 96) bir yönü olan ve “ontolojik güvenlik” (96) sağlayan geleneksel değerlerin dünyasına sığınır. Erkek öykü kişinin, “geçmişe kaçış”la kendi iç benliğinde kurduğu denge, yani Gasset’in deyişiyle “güvenlik payı” (38) yaratma hâli, psikolojik bir savunma mekanizması olarak değerlendirilebilir. Her seferinde “kadın” karşısında “kepaze” olduğu duygusuna kapılan ve dalga geçilip eğlenilen erkek, “Kaşkol-ü Mel’un” adlı öyküde olduğu gibi, yalnızca uzamsal olarak görünen, ancak simgesel şekilde zamansal bir kopuşu da imleyen “kaçış” eylemini gerçekleştirir: “O dünyanın en güzel kakkahası, artık açıktan açığa beni iki paralık ederken, kimseye Allaha ısmarladık diyemedim.. Başımı, derdli başımı aldım, sokaklara fırladım. Hak, sizleri böyle bir şeyden saklasın” (278).

Göktulga, “beklenmedik sonlar”a ve “tuhafliklar”a koşut olarak, benzer ruh hâlleri içinde olan erkek öykü kişileri çizmiştir. Bocalama, endişe, huzursuzluk, kararsızlık ve şaşkınlık, Göktulga’nın erkek öykü kişilerinin belirgin özellikleridir. Yazarın bu tavrı, “Salgın” adlı ilk öyküsünü yayımladığı 20 Mayıs 1915’ten, son öykülerini yayımladığı tek partili dönemin sonlarına kadar sürer.

Sonuçta, Fahri Celâlettin Göktulga’nın öyküleri, modernleşme sürecinin Osmanlı toplumunda yarattığı kolektif şizofreniyi, bireysel psikoloji düzleminde yansıtan bir “ruh atlası” olarak da okunabilir. Bir aydın ve yazar olarak her ne kadar resmî ideolojiye muhalif bir tavır takınmamış olsa da, öykülerinde modernleşme sürecini alttan alta eleştirmekten çekinmeyen Göktulga, ulusal edebiyat kanonunun dışında bırakılarak haksız bir unutulmuşu terk edilmiştir. Göktulga’nın Türk öykücülüğünde Ömer Seyfettin’le Memduh Şevket Esendal’ı birbirine bağlayan halka olarak değer kazanıp hak ettiği ilgiyi görmesi, bir iade-i itibar meselesi olmaktan çok bugüne dek göz ardı edilen bir gerçeğin kabul edilmesi anlamına gelecektir.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Abrams, M.H. “Kısa Öykü”. Çev. Yurdanur Salman. *Adam Öykü* 15 (Mart-Nisan 1998): 54-57.
- Ahmad, Feroz. *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. Çev. Yavuz Alogan. İstanbul: Kaynak Yayınları, 1999.
- Arendt, Hannah. *Geçmişle Gelecek Arasında*. Çev. Bahadır Sina Şener. İstanbul: İletişim Yayınları, 1996.
- Armağan, Mustafa. *Gelenek ve Modernlik Arasında*. İstanbul: İz Yayıncılık, 1998.
- Atiker, Erhan. *Bireyselleşme ve Toplumsal Farklılaşma*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1995.
- Balcı, Muzaffer. “F. Celâlettin'in Hikâyelerinin Tetkiki”. Yayımlanmamış Master Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 1954.
- Barbarosoğlu, Fatma Karabıyık. *Moda ve Zihniyet*. İstanbul: İz Yayıncılık, 2002.
- Baxter, Charles. “Anlık Kurmaca”. Çev. Taner Karakoç. *Adam Öykü* 12 (Eylül-Ekim 1997): 85-90.
- Bates, H.E. “Kısa Öykünün Kökenleri Gogol ve Poe”. Çev. Gökçen Ezber. *Adam Öykü* 24 (Eylül-Ekim 1999): 51-60.

- Bayar, Ceren. “Anton Çehov (1860-1904)”. 30 Haziran 2002.
www.sehirtyatrolari.com/anton-cehov.htm.
- Baydar, Mustafa. “Hayatı ve Sanatı”. *Bütün Hikâyeler*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1973.
- Belge, Murat. “Birey ve Roman”. *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998. 37-39.
- Berkes, Niyazi. *Türkiye’de Çağdaşlaşma*. Haz. Ahmet Kuyaş. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- Berktaş, Fatmagül. “Doğu İle Batı’nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı”. *Modernleşme ve Batıcılık*. 275-84.
- Blodgett, Harold. “Kısa Öykü Tekniği”. Çev. Kemal Atakay. *Adam Öykü 2* (Ocak-Şubat 1996): 58-83.
- Bora, Tanıl ve Murat Gültekingil, ed. *Modernleşme ve Batıcılık*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
- . *Tanzimat ve Meşrutiyet’in Birikimi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- Caporal, Bernard. *Kemalizm ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını*. Çev. Ercan Eyüboğlu. İstanbul: Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık, 1998.
- Çakır, Serpil. *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yayınları, 1994.
- Çehov, Anton. *Hikâyeler I*. Çev. Servet Lunel. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1945.
- . “Akıllı Kapıcı”. *Hikâyeler I*. 24-28.
- . “Galibin Zaferi”. *Hikâyeler I*. 18-23
- . “Korkunç Gece”. *Hikâyeler I*. 93-103.

- Çelik, Behçet. “F. Celâlettin’in Öyküleri”. *Virgöl 10* (Temmuz-Ağustos 1998): 68-70.
- . “F. Celâlettin’in Öykülerinde Muammalı An”. *Adam Öykü 17* (Temmuz-Ağustos 1998): 87-94.
- Çetin, Sema. “Fahri Celâl’in Öykücülüğü”. Yayımlanmamış Master Tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi, 2000.
- Demir, Ömer ve Mustafa Acar. *Sosyal Bilimler Sözlüğü*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık, 1993.
- Durakbaşı, Ayşe. “Kemalist Kadın Kimliğinin Oluşumu”. *Tarih ve Toplum* (Mart 1988): 39-46.
- Emir, Sabahat. “Hikâye Üzerine”. *Varlık 815* (Ağustos 1975): 10-11.
- Erden, Aysu. *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*. İstanbul: Gendaş Kültür Yayınları, 2002.
- Ertop, Konur. “Eski Bir Zamanın Tanığı: Fahri Celâl”. *Hürriyet Gösteri 56* (Temmuz 1985): 74-76.
- Esental, Memduh Şevket. “Büyük Hızır Bey Konağı”. *Memduh Şevket Esental Bütün Eserleri-12: Gödeli Mehmet*. Haz. Muzaffer Uyguner. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1988. 90-94.
- . “Köye Düşmüş”. *Memduh Şevket Esental Bütün Eserleri-3: Otlakçı*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1989. 90-98.
- . “Şimdilik Dursun”. *Temiz Sevgiler*. Ankara: Dost Yayınları, 1965. 51-56.
- Gasset, Ortega Y. *İnsan ve “Herkes”*. İstanbul: Metis Yayınları, 1995.
- Giddens, Anthony. *Modernliğin Sonuçları*. Çev. Ersin Kuşdil. İstanbul:

Ayrıntı Yayınları, 1994.

Girginsoy, Naci. “F. Celâlettin”. *Varlık* (1 Eylül 1954): 22.

Göktulga, Fahri Celâlettin. “Avur Zavur Kahvesi”. *Bütün Hikâyeler*. 241-45.

———. “Akşamcı”. *Bütün Hikâyeler*. 73-77.

———. “Ayraan İçer Baygın Düşer”. *Yeni İstanbul* (16 Nisan 1961): 3.

———. “Babasının Oğlu”. *Yeni İstanbul* (14 Ağustos 1960): 3.

———. “Bir Hullenin Hikâyesi”. *Bütün Hikâyeler*. 319-22.

———. “Bir Mektup”. *Bütün Hikâyeler*. 29-32.

———. “Bizde Opera”. *Cumhuriyet* (24 Haziran 1956): 3.

———. “Blûcin”. *Cumhuriyet* (2 Ekim 1955): 3.

———. “Boğaza Dair”. *Cumhuriyet* (26 Nisan 1953): 3.

———. “Bunaklar”. *Bütün Hikâyeler*. 220-24.

———. *Bütün Hikâyeler*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1973.

———. “Bir Hullenin Hikâyesi”. *Bütün Hikâyeler*. 319-22.

———. “Cicim Fem”. *Bütün Hikâyeler*. 282-85.

———. “Çare”. *Bütün Hikâyeler*. 121-125.

———. “Çorap Meselesi”. *Cumhuriyet* (23 Ekim 1955): 3.

———. “Devâir-i İşgâl”. *Bütün Hikâyeler*. 170-76.

———. “Doktor Schwei[t]zer ve Ben”. *Yeni İstanbul* (31 Aralık 1961): 3,5.

———. “Elif Abla”. *Cumhuriyet* (13 Şubat 1955): 3.

———. *Eldebir Mustâfendi*. İstanbul: Ahmet Sait Kitabevi, 1943.

———. “Eldebir Mustâfendi”. *Bütün Hikâyeler*. 179-82.

———. “Eski Zaman Köşkleri”. *Cumhuriyet* (8 Nisan 1956): 3.

- . “Firengi”. *Bütün Hikâyeler*. 138-43.
- . “Fuzulî”. *Cumhuriyet* (29 Mayıs 1955): 3.
- . “Fuzûliye Dair Tez”. *Cumhuriyet* (8 Eylül 1967): 3.
- . “Gaflet”. *Bütün Hikâyeler*. 199-203.
- . “Geday-ı Muhteşem”. *Cumhuriyet* (13 Ekim 1957): 3.
- . “Geri Çevir Herifi”. *Bütün Hikâyeler*. 246-249.
- . “Ham Hum Şaralop Rıfat Bey”. *Yeni İstanbul* (29 Ocak 1961): 3.
- . “Hayâlet”. *Bütün Hikâyeler*. 61-66.
- . “Hırsız”. *Bütün Hikâyeler*. 24-28.
- . “İç Rahatlığı”. *Cumhuriyet* (25 Nisan 1954): 3.
- . “İlaç”. *Bütün Hikâyeler*. 204-07.
- . “İtiraf”. *Bütün Hikâyeler*. 78-81.
- . “Kadın Aşkı”. *Bütün Hikâyeler*. 85-88.
- . “Kadın Cehennemi”. *Bütün Hikâyeler*. 46-55.
- . “Kadın Sesi”. *Bütün Hikâyeler* 67-72.
- . “Kaşkol-ü Mel’un”. *Bütün Hikâyeler*. 275-78.
- . “Katakulli”. *Bütün Hikâyeler*. 213-19.
- . “Kayıplarımız”. *Yeni İstanbul* (28 Şubat 1960): 3.
- . “Kına Gecesi”. *Bütün Hikâyeler*. 95-105.
- . “Koltuk”. *Bütün Hikâyeler*. 56-60.
- . “Küçük Hikâye”. *Cumhuriyet* (1 Haziran 1958): 3.
- . “Makâmat-ı Harirî”. *Cumhuriyet* (21 Ekim 1956): 3.
- . “Manisa ve İzmir Seyahatim”. *Cumhuriyet* (5 Mayıs 1957): 3.
- . “Mehmet Rauf”. *Cumhuriyet* (4 Ocak 1953): 3.

- . “Misafirlik”. *Cumhuriyet* (20 Kasım 1955): 3.
- . “Nâme”. *Bütün Hikâyeler*. 258-59.
- . “Nef’î”. *Cumhuriyet* (19 Haziran 1955): 3.
- . “Perniyal Hanımefendi”. *Bütün Hikâyeler*. 126-32.
- . “Pina Menikelli”. *Bütün Hikâyeler*. 82-84.
- . “Polis Ahmed Ağa”. *Cumhuriyet* (15 Mart 1953): 3.
- . “Rahatsız Adam”. *Eldebir Mustâfendi*. 35-39.
- . “Ratip Âşir”. *Cumhuriyet* (27 Ocak 1957): 3.
- . “Said Faik”. *Cumhuriyet* (16 Mayıs 1954): 3,5.
- . “Salgın”. *Bütün Hikâyeler*. 33-36.
- . “Serap”. *Bütün Hikâyeler*. 163-65.
- . “Son Kurdele”. *Bütün Hikâyeler*. 117-20.
- . “Şimdi Beybam Var”. *Bütün Hikâyeler*. 279-81.
- . “Tabu ve Totem”. *Cumhuriyet* (12 Aralık 1954): 3.
- . “Talâk-ı Selâse”. *Bütün Hikâyeler*. 19-23.
- . “Tefelsüf”. *Cumhuriyet* (6 Haziran 1954): 3.
- . “Tesbih”. *Bütün Hikâyeler*. 233-38.
- . “Tımarhâne Lâkırdısı”. *Cumhuriyet* (25 Kasım 1956): 3.
- . “Tramvay Sefası”. *Bütün Hikâyeler*. 254-57.
- . “Uzaktan Davul”. *Bütün Hikâyeler*. 315-18.
- . “Üç Nesil”. *Cumhuriyet* (7 Mart 1954): 3,5.
- . “Vantuz Dudak Meliha”. *Yeni İstanbul* (25 Haziran 1961): 3.
- . “Vefa Meselesi”. *Bütün Hikâyeler*. 208-12.
- . “YanlıŞ”. *Bütün Hikâyeler*. 149-52.

- . “Yok Yere”. *Bütün Hikâyeler*. 260-66.
- . “Yörük Gelini”. *Yeni İstanbul* (19 Şubat 1961): 3.
- . “Yunus Emre”. *Cumhuriyet* (4 Aralık 1955): 3.
- Göle, Nilüfer. *Modern Mahrem*. İstanbul: Metis Yayınları, 1992.
- Gümüş, Semih. “Bir Anlatı Olarak Kısa Öykü”. *Adam Öykü* 7 (Kasım-Aralık 1996): 106-15.
- Güney, E. “Önsöz”. *Hikâyeler I*. Çev. Servet Lunel. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1945. IX-XV.
- Günyol, Vedat. “Fahri Celâl Göktulga”. *Çalاکalem*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, t.y. (216-17).
- Gürbüz, Hüseyin. “Sosyal Meseleler Açısından Ömer Seyfettin’in Hikâyeleri”. *Hece* 46/47 (Ekim/Kasım 2000): 199-211.
- Güvemli, Zahir. “Eldebir Mustâfendi”. *Vakit* (15 Aralık 1943): 2.
- Işın, Ekrem. “Tanzimat, Kadın ve Gündelik Hayat”. *Tarih ve Toplum* 51 (Mart 1988): 22-27.
- Jusdanis, Gregory. *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- Kandemir. “Doktor Olan Edebiyatçı Fahri Celâl”. *Yedigün* 211 (24 Mart 1937): 15-17.
- Karaalioğlu, Seyit Kemal. *Türk Edebiyatı Tarihi 5*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1986.
- Kurnaz, Şefika. *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Kadını*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1996.
- Kudret, Cevdet. *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*. İstanbul: İnkılâp

- Kitabevi, 1987.
- Lekesiz, Ömer. *Yeni Türk Edebiyatında Öykü II*. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1997.
- Orhanoğlu, Hayrettin. “Anlatı Kişilerinde ‘Özne’ Tavrının İşlevsellikleri Yahut ‘Ben’in Hâlleri””. *Hece* 46/47 (Ekim/Kasım 2000): 48-70.
- Ortaylı, İlber. “Osmanlı’da 18. Yüzyıl Düşünce Dünyasına Dair Notlar”. *Tanzimat ve Meşrutiyet’in Birikimi*. 37-41.
- Özman, Aylin. “İsmail Hakkı Baltacıoğlu”. *Modernleşme ve Batıcılık*. 74-77.
- Safa, Peyami. “Garbcıların Programı”. *Türk İnkılâbına Bakışlar*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1999. 59-63.
- . “İslâmcıların Programı”. *Türk İnkılâbına Bakışlar*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1999. 64-69.
- Said Halim Paşa. *Buhranlarımız ve Son Eserleri*. Haz. M. Ertuğrul Düzdağ. İstanbul: İz Yayıncılık, 1991.
- Shayegan, Daryush. *Yaralı Bilinç*. Çev. Haldun Bayri. İstanbul: Metis Yayınları, 1991.
- Siyavuşgil, Sabri Esat. “Avur Zavur Kahvesi”. *Yeni Sabah* (11 Ocak 1951): 2.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. “Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan”. *Yaşadığım Gibi*. Haz. Birol Emil. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1996. 34-39.
- . “Türk Edebiyatında Cereyanlar”. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergah Yayınları, 2000. 104-29.
- Tekeli, İlhan. “Türkiye’de Siyasal Düşüncenin Gelişimi Konusunda Bir Üst Anlatı”. *Modernleşme ve Batıcılık*. 19-42.

- Tevfikoğlu, Muhtar. *Fahri Celâl Göktaulga*. Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1993.
- Toker, Nilgün ve Serdar Tekin. “Batıcı Siyasî Düşüncenin Karakteristikleri ve Evreleri”: ‘Kamusuz Cumhuriyet’ten Kamusuz Demokrasi’ye’. *Modernleşme ve Batıcılık*. 82-106.
- Tosun, Necip. “Modern Öykü ve Gerçekçilik”. *Hece* 46/47 (Ekim/Kasım 2000): 92-95.
- Türkeş, Ömer ve diğer. “Yeni Öykücüler ve Öykücülüğümüzde Gerçekçi Çizgi”. *Varlık* 945 (Haziran 1986): 6-15.
- Uyguner, Muzaffer, der. *M.Ş.E. Memduh Şevket Esendal*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1991.
- Yavuz, Hilmi. “Fahri Celâl’in Bütün Hikâyeleri”. *Milliyet Sanat* 54 (16 Kasım 1973): 14.
- Yıldırım, Hasan Ali. “Hikâyede Anlam Anlatılanın Neresinde?”. *Hece* 46/47 (Ekim/Kasım 2000): 85-91.
- Zürcher, Erik Jan. *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.

EKLER

FAHRİ CELÂLETTİN GÖKTULGA BİBLİYOGRAFYASI

Öyküleri

Avur Zavur Kahvesi. İstanbul: Ahmet Sait Kitabevi, 1948.

Bütün Hikâyeler. İstanbul: Cem Yayınevi, 1973.

“Avur Zavur Kahvesi” 241-45; “Akşamcı” 73-77; “Bir Hullenin Hikâyesi” 319-22;
“Bir Enişte” 183-86; “Bir İtiraf” 293-95; “Bir Mektup” 29-32; “Bunaklar” 220-24;
“Ceza” 112-116; “Cicim Fem” 282-85; “Cürmü Meşhud” 42-46; “Çare” 121-125;
“Çile” 190-94; “Deliye Selam” 286-289; “Devâir-i İşgâl” 170-76; “Düşmana İpucu
Veren Eşşekler” 312-14; “Eğlencehane-i Osmanî Kumpanyası” 175-63; “Eldebir
Mustâfendi” 179-82; “Elmas” 37-41; “Evham” 290-92; “Fatma’nın Romanı” 296-99;
“Firengi” 138-43; “Fransızca Mektuplar” 153-157; “Gaflet” 199-203;
“Geri Çevir Herifi” 246-249; “Hayâlet” 61-66; “Hırsız” 24-28; “İfşa” 187-89;
“İlaç” 204-07; “İmbikçiyan Efendi” 325-26; “İstiskal” 110-112; “İtiraf” 78-81;
“Kadın Aşkı” 85-88; “Kadın Cehennemi” 46-55; “Kadın Sesi” 67-72; “Kaşkol-ü
Mel’un” 275-78; “Katakulli” 213-19; “Kepaze Olduk” 267-70; “Kına Gecesi” 95-105;
“Kin” 225-28; “Koltuk” 56-60; “Korku” 144-148; “Mirim Şevket Bey Merhum” 304-

07; “Mustafa’nın Hilesi” 133-137; “Nâme” 258-59; “Nikâh” 106-09; “Pancarođlu Emine Hatun” 308-311; “Perniyal Hanımefendi” 126-32; “Pina Menikelli” 82-84; “Prodromos Paşa” 229-32; “Safay-ı Dümdüm” 271-74; “Salgın 33-36; “Sâr-ı Hilkat 166-69; “Serap” 163-65; “Simit” 195-98; “Son Kurdele” 117-20; “Soygun” 250-53; “Şakşak Emine Hanımın Torunu” 300-03; “Şimdi Beybam Var” 279-81; “Talâk-ı Selâse” 19-23; “Tesbih” 233-38; “Tramvay Sefası” 254-57; “Uzaktan Davul” 315-18; “Vasiyet” 89-92; “Vefa Meselesi” 208-12; “Yanlış” 149-52; “Rahatsız Adam” 35-39; “Yođurtçuzade” 334-36; “Yok Yere” 260-66.

Eldebir Mustâfendi. İstanbul: Ahmet Sait Kitabevi, 1943.

“Rahatsız Adam” 35-39.

Çanakkale’deki Keloğlan. İstanbul: Aydın Güler Kitabevi, 1960.

Kıma Gecesi. İstanbul: Sühûlet Kütüphanesi, 1927.

Salgın. İstanbul: Varlık Yayınları, 1953.

Rüzgâr. İstanbul: Çelikkilt Matbaası, 1955.

“Ayı ve Tef” 11-12; “Bir Kumarbaz Nasihati” 13-14; “Dönüş” 15-16; “El Öpmeye Alışmasın” 42-43; “İmbikyan Efendi” 4-5; “Koredeki Çocuklarımız” 106-16; “Rüya Gibi” 117-26; “Rüzgâr” 3; “Sindirmeye Gayri Mütenezzil” 6-7; “Yeni Oyuncak” 10.

Talâk-ı Selâse. İstanbul: Kütüphâne-i Sûdi, 1923.

Cumhuriyet Gazetesinde Yayımlanan Köşe Yazıları

“Abdülhalim Galip Paşa” (4 Kasım 1956): 3; “Acı Fedakârlıklar” (14 Nisan 1957): 3; “Açık Mektup” (12 Haziran 1955): 3; “Açlığa Dair” (28 Şubat 1954): 3,6; “Ahirete

Dair” (30 Kasım 1952): 3; “Ahududu” (7 Aralık 1952): 3; “Akıl Sağlığı Kongresi Akıl Hastanesinde” (28 Ağustos 1955): 3; “Alış-Verişlerimiz” (6 Eylül 1958): 3; “Altın” (13 Temmuz 1958): 3; “Ankaralı Hacı Bayramı Veli” (28 Ekim 1956): 3; “Anne” (15 Aralık 1957): 3; “Anneler Günü İçin” (26 Mayıs 1957): 3; “Apartman Kapıcıları” (5 Haziran 1955): 3-4; “Asıl Utanılacak Şey” (28 Aralık 1952): 3; “Asker İstekleri” (26 Temmuz 1953): 3; “Aslan Meselesi” (17 Nisan 1955): 3; “Atatürk İçin” (8 Kasım 1953): 3; “Atatürk İçin” (11 Kasım 1956): 3; “Av” (29 Kasım 1953): 3; “Ayıplar” (2 Eylül 1956): 3; “Ayıya Dair” (16 Aralık 1956): 3; “Bab Ferganî” (6 Mayıs 1956): 3; “Baba ve Oğul” (17 Kasım 1957): 3; “Babaanne” (26 Ağustos 1956): 3; “Battal Gazi” (22 Ocak 1956): 3; “Bay Horoz” (6 Eylül 1953): 3; “Bayram” (20 Nisan 1958): 3; “Bekâr Odası” (21 Eylül 1958): 3; “Belâgat” (29 Eylül 1957): 3; “Bırakılmış Çocuklar Yurdu” (12 Ocak 1958): 3; “Biniciliğimiz” (18 Nisan 1954): 3; “Bin Sene Evvel” (31 Ağustos 1958): 3; “Bir Ceza Dâvası” (28 Temmuz 1957): 3; “Bir Evlenmenin Romanı” (3 Kasım 1957): 3; “Bir Hesab Verme” (14 Eylül 1958): 3; “Bir Hikâye” (25 Mayıs 1958): 3; “Bir İlân” (28 Ağustos 1958): 3; “Bir Muhasebe” (18 Temmuz 1954): 3,6; “Bir Mühim Mesele” (19 Şubat 1958): 3; “Bir 10 Temmuz Hâtırası” (7 Aralık 1957): 3,5; “Bir Tiyatro Hâtırası” (18 Mayıs 1958): 3; “Bir Yıkıntının Arkasından” (6 Nisan 1958): 3; “Bir Yılbaşı Gecesi” (1 Ocak 1956): 3; “Bir Zulmün Tahlili” (23 Mart 1958): 3; “Bisiklet Cambazları” (18 Ağustos 1957): 3; “Bit Kıran” (26 Eylül 1954): 3; “Bitmemiş Senfoni” (22 Mayıs 1955): 3; “Bize Dair” (20 Temmuz 1958): 3; “Bizde Opera” (24 Haziran 1956): 3; “Bize de Ne Oldu?” (9 Aralık 1956): 3; “Bizim Suphi” (21 Ağustos 1955): 3; “Blûcin” (2 Ekim 1955): 3; “Boğaziçi Mehtapları” (27 Mayıs 1956): 3; “Bu da Bir Türlüsü” (22 Haziran 1958): 3; “Bulunmuş Şeylere Dair” (3 Ağustos 1958): 3; “Bülbül” (14 Ağustos 1955): 3; ”Büyük Duman” (11 Ocak 1953): 3; “Boğaza Dair” (26 Nisan

1953): 3; "Cesaret" (30 Ekim 1955): 3,7; "Cevdet Paşa ve Müverrihi" (10 Temmuz 1955): 3; "Cihan Boks Şampiyonuna Bir Meydan Okuma" (29 Mart 1953): 3-4; "Cin Meselesi" (17 Temmuz 1955): 3; "Cüzzam" (24 Nisan 1955): 3; "Çekiştirmeye Dair" (12 Şubat 1956): 3; "Cinayet Sebepleri" (23 Kasım 1958): 3; "Çocuk Çalma" (24 Kasım 1957): 3; "Çocuk Düşürme" (13 Aralık 1953): 3,6; "Çorap Meselesi" (23 Ekim 1955): 3; "Çubukları..." (30 Mayıs 1954): 3; "Dayılar, Amcalar" (27 Ekim 1957): 3; "Defineye Dair" (11 Mayıs 1958): 3; "Deli Birader" (9 Ekim 1955): 3; "Dilenciler" (13 Eylül 1953): 3; "Dilencilikler" (31 Mart 1957): 3; "Dil Profesörü" (10 Ağustos 1958): 3; "Doktor Cenab Şehabeddin" (19 Nisan 1953): 3; "Doktor Necati Kemal" (24 Ağustos 1958): 3; "Dosta, Dostluğa Dair" (20 Ocak 1957): 3; "Dövmeye Dair" (12 Ekim 1958): 3; "Dümbüllü İsmail Topluluğu" (9 Ağustos 1953): 3; "Dümbüllü Tulûatı" (5 Eylül 1954): 3; "Eğitim Davası" (28 Mart 1954): 3; "Ek Görev" (14 Şubat 1954): 3; "Ekmek Meselesi" (18 Ocak 1953): 3; "El Meselesi" (27 Eylül 1953): 3; "Elif Abla" (13 Şubat 1955): 3; "Elin Herifleri" (29 Ağustos 1958): 3; "Enver Paşa" (8 Mart 1959): 3; "Eski Takvimler" (30 Ağustos 1958): 3; "Eski Zaman Köşkleri" (8 Nisan 1956): 3; "Eskiler" (19 Temmuz 1953): 3; "Esselâ" (20 Şubat 1955): 3; "Eşek Meselesi" (20 Mart 1955): 3; "Etem Âkif Hoca" (22 Nisan 1956): 3; "Evliyâ Çelebi Gibi..." (14 Ekim 1956): 3; "Evrâd ve Azaim" (16 Kasım 1958): 3; "Ey Kimsesiz Avare Çocuklar" (22 Kasım 1953): 3,6; "Ezbere Düşünceler" (2 Eylül 1958): 3; "Fârâbî" (5 Ağustos 1956): 3; "Findık Kurdu" (19 Aralık 1954): 3; "Fil Eti" (20 Mayıs 1956): 3; "Frank Hoca" (17 Şubat 1957): 3; "Futbol" (21 Mart 1954): 3; "Fuzulî" (29 Mayıs 1955): 3; "Fuzûliye Dair Tez" (8 Eylül 1967): 3; "Garib Tipler" (17 Mart 1957): 3; "Gene Çocuk Çalma İşi" (5 Ocak 1958): 3; "Geçim Dünyası" (10 Şubat 1957): 3; "Geçim Dünyası" (30 Haziran 1957): 3; "Geday-ı Muhteşem" (13 Ekim 1957): 3; "Gemalmaz Fatma" (1 Mayıs 1955):

3; “Gene Evliya Çelebi” (1 Aralık 1957): 3; “Gene Evliya Çelebiye Dair” (2 Ağustos 1953): 3,6; “Gene Evliya-i Biriyaya Dair” (4 Ekim 1953): 3,5; “Gene Evliyamıza Dair” (3 Eylül 1958): 3; “General Şükrü Kanadlı” (17 Ocak 1954): 3; “Gene Sosyal Davamız” (8 Eylül 1958): 5; “Gizli İlimler” (27 Temmuz 1958): 3; “Gönül Darlığı” (29 Nisan 1956): 3; “Gösteriş Dünyası” (15 Şubat 1953): 3; “Günah Korkusu” (20 Eylül 1953): 3; “Güzel Yazı” (15 Şubat 1959): 3; “Haccacı Zâlim” (1 Eylül 1958): 3; “Had Bilmeğe Dair” (30 Mart 1958): 3; “Hallac Mansur” (27 Aralık 1953): 3; “Ham Hum Şaralop Rıfat Bey” (3 Ekim 1954): 3; “Hasan Efendi” (18 Mart 1956): 3; “Hasislik” (10 Haziran 1956): 3; “Hasretimiz Var Gaflete” (12 Nisan 1953): 3; “Hastalıklarımız” (4 Eylül 1958): 3; “Hastalık Merakı” (17 Ağustos 1958): 3; “Hat’ta Dair” (2 Ocak 1955): 3-4; “Hayranlıklarımız” (14 Mart 1954): 3,6; “Hekimlerin Başı” (2 Mayıs 1954): 3,6; “Hikâye” (8 Eylül 1958): 3; “Hikâye Sanatı” (20 Haziran 1954): 3; “Huzursuzluğumuz” (16 Ocak 1955): 3; “Hüner” (2 Şubat 1958): 3; “İbn Rüşd’ün Felsefesi” (15 Mart 1959): 3; “İbnülemin Merhum” (2 Haziran 1957): 3; “İç Rahatlığı” (25 Nisan 1954): 3; “İçerü” (29 Temmuz 1956): 3; “İhtiyarlık” (6 Aralık 1953): 3-6; “İjding, İjding Luupe” (1 Kasım 1953): 3,5; “İki Evliya Menkıbesi” (9 Kasım 1958): 3; “İki Kayıp” (10 Mart 1957): 3; “250 Sene Evvelki İstanbul” (3 Mart 1957): 3; “İki Yüz Elli Bin Dolar” (9 Şubat 1958): 3; “İncir Çekirdeği” (1 Ağustos 1954): 3-5; “İntihar” (10 Mayıs 1953): 3; “İntikam” (13 Nisan 1958): 3; “İstanbul Albümü 1950-1953” (9 Mayıs 1954): 3,5; “İstanbul Niçin Bizim Oldu?” (31 Mayıs 1953): 3; “İstanbul Dair” (3 Şubat 1957): 3; “İstanbul Ağızları” (2 Mart 1958): 3; “İspirtizme” (30 Kasım 1958): 3; “İstriptiz” (25 Ağustos 1957): 3; “İşçi Sanatoryumu” (21 Temmuz 1957): 3; “İyi Tesir” (25 Aralık 1955): 3; “Jübilesi Münasebetile Yaşar Özsoy” (6 Kasım 1955): 3; “Kadı ve Hâkim” (13 Haziran 1954): 3,5; “Kan Tutması” (23 Ağustos 1953): 3,6; “Kantolarımız” (1 Eylül

1957): 3; “Kapalıçarşı” (27 Şubat 1955): 3; “Kapıcılar Kâhyası Hüseyin Efendi” (24 Ekim 1954): 3,6; “Kaptanlar ve Çımacılar” (7 Kasım 1954): 3,6; “Kara Çalı” (25 Temmuz 1954): 3,6; “Karıncı” (21 Nisan 1957): 3; “Karpuz” (17 Ekim 1954): 3; “Katr” (24 Temmuz 1955): 3; “Kazâ” (5 Ekim 1958): 3; “Kedi” (1 Nisan 1956): 3; “Kırlangıç” (6 Ocak 1957): 3; “Kıskançlık Delilikleri” (14 Aralık 1958): 3; “Kin” (11 Mart 1956): 3; “Komser ve Ötesi” (21 Aralık 1952): 3,5; “Konsültasyon” (23 Ocak 1955): 3; “Korku” (27 Haziran 1954): 3; “Korku” (9 Eylül 1956): 3; “Korku” (12 Eylül 1958): 3; “Köpekçi” (5 Temmuz 1953): 3,6; “Kulis ve Sahne” (20 Aralık 1953): 3,6; “Kurd” (19 Mayıs 1957): 3; “Kuş Dili ve Yoğurtçu” (3 Haziran 1956): 3; “Küçük Hanımefendi Olarak” (30 Aralık 1956): 3; “Küçük Hikâye” (1 Haziran 1958): 3; “Küçük İstasyonlar” (3 Temmuz 1955): 3; “Lâhana” (18 Aralık 1955): 3; “Lâkaplara Dair” (29 Mart 1959): 3; “Lâkırdı” (18 Ocak 1959): 3; “Lütfе Dair” (8 Temmuz 1956): 3; “Maarralı Ebulalâ” (13 Mart 1955): 3,7; “Makâmat-ı Harirî” (21 Ekim 1956): 3; “Manakyan Efendi ve Kumpanyası” (4 Temmuz 1954): 3; “Manisa ve İzmir Seyahatim” (5 Mayıs 1957): 3; “Marilyn Monroe” (21 Kasım 1954): 3; “Mehmet Rauf” (4 Ocak 1953): 3; “Melihî Çelebi” (11 Eylül 1955): 3; “Mercan İdadisi İçin” (22 Şubat 1959): 3; “Mersiye” (11 Ekim 1953): 3; “Mevlâna Lûtfullahi Tokatı” (4 Eylül 1955): 3; “Mırıltı” (10 Ocak 1954): 3; “Mıskaya Dair” (25 Eylül 1955): 3; “Milletlerarası Tropikal Hastalıklar ve Sıtma Kongresi” (30 Ağustos 1953): 3; “Millî Maç” (26 Şubat 1956): 3; “Misafirlik” (20 Kasım 1955): 3; “Muhabbet Adına” (27 Kasım 1955): 3; “Musikiye Dair” (22 Eylül 1957): 3; “Müebbet Fıkâralıklar” (7 Şubat 1954): 3; “Münasebetsizliğe Dair” (17 Haziran 1956): 3; “Müneccimbaşı Takvimi” (3 Mayıs 1953): 3; “Naci Hikmet” (8 Ağustos 1954): 3; “Naima Tarihi Nasıl Okunur?” (23 Kasım 1952): 3,5; “Naz ve Niyaz” (25 Ağustos 1958): 3; “Nazar” (22 Şubat 1953): 3; “Nazargâh” (11

Eylül 1958): 3; “Ne Diyeyim?”. (13 Kasım 1955): 3; “Ne Olur ki Şarkıcılık” (7 Nisan 1957): 3; “Neş’etkâr” (28 Aralık 1958): 3; “Nef’i” (19 Haziran 1955): 3; “Neyzen Tevfik” (12 Eylül 1954): 3; “Neyzen Tevfikten Bir Hikâye” (1 Mart 1959): 3 “Niyaz ve Piyaz” (3 Nisan 1955): 3; “Oburluk” (1 Temmuz 1956): 3; “Oburluk” (20 Ekim 1957): 3; “On İkiye Bir Var” (9 Ocak 1955): 3; “Ord. Prof. Ettore Rossi ve Dr. Jemma” (27 Mart 1955): 3; “Oruca Dair” (22 Mart 1959): 3; “Osmanlı Top Fabrikaları” (8 Şubat 1959): 3; “Öğretmen Gafur” (17 Mayıs 1953): 3; “Patlıcan Mevsimi” (23 Haziran 1957): 3; “Piç” (30 Ocak 1955): 3,6; “Piç Nuri” (15 Haziran 1958): 3; “Polis Ahmed Ağa” (15 Mart 1953): 3; “Rahata Dair” (3 Ocak 1954): 3; “Ratip Âşir” (27 Ocak 1957): 3; “Robinson Cruzoe” (9 Kasım 1952): 3; “Rumelihisarı” (16 Eylül 1956): 3; “Ruvaym” (15 Temmuz 1956): 3; “Sadaka” (4 Nisan 1954): 3-6; “Said Faik” (16 Mayıs 1954): 3,5; “Saksağan” (13 Ocak 1957): 3; “Sarhoşluk Bahsi” (12 Ağustos 1956): 3; “Savunma” (11 Ağustos 1957): 3; “Sefa-i Dümdüm” (9 Mart 1958): 3; “Selmak Makamı” (11 Temmuz 1954): 3; “Seramik Sergisi” (4 Mart 1956): 3; “Ses Tiyatrosu” (10 Ekim 1954): 3; “Seyit Battal Gazi” (22 Ocak 1956): 3; “Seyyid Battal Gazi” (11 Ocak 1959): 3; “Sıtma Savaşı” (5 Nisan 1953): 3; “Sızlanma” (14 Aralık 1952): 3; “Sinemadakiler” (8 Aralık 1957): 3; “Sirk” (23 Mayıs 1954): 3-6; “Son Hattatlarımız” (15 Nisan 1956): 3; “Sophia Loren” (25 Mart 1956): 3; “Sosyal Yardım” (11 Nisan 1954): 3; “Soysuzluk Meselesi” (23 Eylül 1956): 3; “Stockholm Cenub Hastanesi” (6 Mart 1955): 3; “Sualler, Cevaplar” (19 Ağustos 1956): 3; “Sular ve Balıklar” (8 Mayıs 1955): 3,7; “Şahsî Hipnotizma” (16 Haziran 1957): 3; “Şakir-i Şirvanlı” (22 Mart 1953): 3,5; “Şarkılarımız” (8 Ocak 1956): 3; “Şeyh Şıhab Aldin Maktul” (18 Kasım 1956): 3; “Şişhaneye Yağmur Yağıyordu” (24 Mayıs 1953): 3; “Şoför” (1 Mart 1953): 3; “Şöhret” (6 Temmuz 1958): 3; “Şu Beş Dakikanın Faciaları” (26 Ekim 1958): 3; “Şu Karikatürün

Karşısında” (31 Ocak 1954): 3,5; “Şükretmeli Hâle” (4 Ocak 1959): 3; “Şüpheyeye Dair” (29 Ocak 1956): 3; “Tabu ve Totem” (12 Aralık 1954): 3; “Tahirül-Mevlevî Merhum” (29 Aralık 1957): 3; “Taklid” (7 Haziran 1953): 3,5; “Talât Paşaya Dair” (25 Ocak 1959): 3; “Tanıdıklarım: Filibeli Hilmi Bey” (4 Mayıs 1958): 3; Tanrı Misafiri” (27 Nisan 1958): 3; “Tefelsûf” (6 Haziran 1954): 3; Tekaza” (28 Haziran 1953): 3,4; “Telaş İçinde” (18 Ekim 1953): 3; “Teselli” (15 Ocak 1956): 3; “Tevfik Fikretten Tercümelere” (6 Ekim 1957): 3; “Timarhâne Lâkırdısı” (25 Kasım 1956): 3; “Tilki Meselesi” (15 Mayıs 1955): 3; “Timsah” (19 Şubat 1956): 3; “Tokat” (15 Kasım 1953): 3,6; “Torunuma Öğüt” (7 Ağustos 1955): 3; “Trafikten Şikâyet” (31 Ekim 1954): 3,6; “Tüfekli Fatma Hanım” (24 Ocak 1954): 3; “Türbei Fatihî Ziyaret” (21 Haziran 1953): 3; “Türk Dili” (15 Ağustos 1954): 3,6; “Uçan Daireler” (8 Şubat 1953): 3; “Umdurma” (7 Temmuz 1957): 3; “Unutmağa, Unutulmağa Dair” (1 Şubat 1953): 3; “Unutmaya Dair” (12 Mayıs 1957): 3; “Uykuya Dair” (16 Ekim 1955): 3; “Uyuşturucu Madde Derdi” (25 Ocak 1953): 3; “Üç Nesil” (7 Mart 1954): 3,5; “3 Çocuğunu 7 Yıl Tavan Arasında Hapseden Anne” (6 Mart 1958): 3; “Üç Tutuşma” (15 Eylül 1957): 3; “Üçyüz Sene Evvelki Hayat” (19 Ekim 1958): 3; “Ülfet” (6 Şubat 1955): 3; “Üstada Dair” (8 Mart 1953): 3,5; “Üzüntüler” (9 Haziran 1957): 3; “Vatikan Müzesi” (10 Nisan 1955): 3; “Vefaya Dair” 24 Mart 1957): 3; “Veremli Hâleti Ruhîyesi” (26 Ocak 1958): 3; “Yâdigârı Şebab” (5 Şubat 1956): 3; “Yahya Efendi” (2 Aralık 1956): 3; “Yağmur” (4 Ağustos 1957): 3; “Yalan” (11 Aralık 1955): 3; “Yalnızlık Meselesi” (7 Eylül 1958): 3; “Yangına Dair (27 Ağustos 1958): 3; “Yankesici Hoca Nuri Merhum” (12 Temmuz 1953): 3; “Yavra Bey” (14 Temmuz 1957): 3; “Yavru Bey” (16 Ağustos 1953): 3,5; “Yavru Kartal” (25 Ekim 1953): 3; “Yarına Kalacaklar” (16 Şubat 1958): 3; “Yebruhussanem” (26 Aralık 1954): 3; “Yerinmemek Sanatı” 22 Ağustos 1954): 3-4;

“Yokluklar Boyu” (23 Aralık 1956): 3; “Yunus Emre” (4 Aralık 1955): 3; “100 Metre Rekoru” (10 Eylül 1958): 3; “Zat-ı İlâhiye Dair” (28 Nisan 1957): 3; “Zavallı İhtiyarlık” (21 Şubat 1954): 3,6; “Zeyneb Kâmil Hastanesi” (5 Eylül 1958): 3; “Züğürt Bank” (19 Eylül 1954): 3.

Yeni İstanbul Gazetesinde Yayımlanan Köşe Yazıları

“Allahın Varlığını Yedi Delille İspat Eden Bilgin” (2 Temmuz 1961): 3,5; “Arı” (22 Mayıs 1960): 3; “Aşkın Beni Öldürse de Yıkılmam Sâkiy” (31 Ocak 1960): 3; “Atatürk İçin” (13 Kasım 1960): 3; “Ayraan İçer Baygın Düşer” (16 Nisan 1961): 3; “Azılarımız” (12 Şubat 1961): 3; “Babasının Oğlu”; (14 Ağustos 1960): 3; “Bir Buçuklar” (29 Ekim 1961): 3; “Bir Enailiğin Hikâyesi” (30 Temmuz 1961): 3,5; “Bir Ömür de Böyle Geçti” (17 Temmuz 1960): 3; “Bir Yılbaşı Gecesi” (3 Ocak 1960): 3; “Bizi Dinliyenler” (29 Kasım 1959): 3; “Büyük Dede Efendi” (16 Ekim 1960): 3; “Cemil Beyin Plâğındaki İstanbul” (18 Aralık 1960): 3; “Cüneyd” (11 Aralık 1960): 3; “Cüneyd Bağdadî” (20 Kasım 1960): 3; “Çocuk Dâvası” (22 Ekim 1961): 3; “Çocuklara Dâir” (1 Mayıs 1960): 3; “Damatlar” (14 Mayıs 1961): 3; “Dayak” (25 Eylül 1960): 3; “Dikkat Edilecek Bir Şey” (20 Mart 1960): 3; “Doğru Söz” (17 Aralık 1961): 3,5; “Doktor Âkil Muhtar Bey’e Dair” 13 Aralık 1959): 3; “Doktor Schwei[t]zer ve Ben” (31 Aralık 1961): 3,5; “Doktordan Şikâyet” (31 Temmuz 1960): 3; “Dr. Abdülkadir Karahan” (20 Ağustos 1961): 3; “Dümbüllü (13 Ağustos 1961): 3,5; “Efendi Merhum” (19 Kasım 1961): 3; “Eski Hekimlik” (6 Eylül 1959): 3,5; “Fakir Sözleri” (23 Ağustos 1959): 3; “Fera-ı Diylemî” (4 Haziran 1961): 3; “Garip İlâçlar” (15 Ocak 1961): 3;

“Hacı Sultan Belkıs Hanım”(30 Nisan 1961): 3; “Hafız Osman Efendi” (3 Nisan 1960): 3; “Hâkim Aristatalis” (17 Eylül 1961): 3,5; “Hâkim Aristatalis” (1 Ekim 1961): 3,5; “Hallac Mansur” (3 Eylül 1961): 3,5; “Hallac Mansur” (10 Eylül 1961): 3,5; “Ham Hum Şaralop Rıfat Bey” (29 Ocak 1961): 3; “Hani En Sevdiğin Renkti Beyaz” (23 Temmuz 1961): 3,5; “Hariciye Vekâletimizden Bir Reca” (30 Ağustos 1959): 3; “Hekim Kazancı” (23 Ekim 1960): 3; “Hipokrat Hekim” (28 Ağustos 1960): 3; “Hocadan Fıkra” (11 Haziran 1961): 3; “Hocaya Dair” (6 Kasım 1960): 3; “Hop!.. Hop!..” (26 Kasım 1961): 3-4; “İcatlara Dair” (20 Aralık 1959): 3; “İçki” (24 Aralık 1961): 3; “İki Büyük Hoca İçin” (12 Kasım 1961): 3; “İki Fâcia” (24 Temmuz 1960): 3; “İki Fedakâr” (5 Mart 1961): 3; “İncir Çekirdeği” (22 Kasım 1959): 3; “İnkıbaz Meselesi” (27 Ağustos 1961): 3,5; “İyiliğe Dair” (7 Ağustos 1960): 3; “Jübile” (12 Mart 1961): 3; “Kaderin Kötüsü” (9 Temmuz 1961): 3,5; “Kadından Evliya” (9 Ekim 1960): 3; “Kaptı Kaçtı Meselesi” (8 Ekim 1961): 3,6; “Karıncı” (5 Haziran 1960): 3; “Köyde Nahif” (9 Nisan 1961): 3; “Kaniye Müdafaası” (20 Eylül 1959): 3; “Karagöz” (26 Şubat 1961): 3; “Kâtip Çelebi” (11 Ekim 1959): 3; “Kâtip Çelebi” (18 Ekim 1959): 3; “Kâtip Çelebi” (25 Ekim 1959): 3,5; “Kâtip Çelebi” (1 Kasım 1959): 3,5; “Kayıplarımız” (28 Şubat 1960): 3; “Kısa Hikâye” (2 Nisan 1961): 3; “Kur’an Diliyle Hazreti Meryem” (27 Aralık 1959): 3; “Küfüre Dair” (10 Ocak 1960): 3; “Leylâ ve Mecnun” (11 Eylül 1960): 3,5; “Mercan İdadisi” (21 Mart 1961): 3; “Mes’ud Cemil” (15 Kasım 1959): 3; “Miras” (2 Ekim 1960): 3; “Musikimize Dair” (4 Ekim 1959): 3; “Muskalar” (25 Aralık 1960): 3; “Müstakıym Zade” (5 Kasım 1961): 3,5; “Nasreddin Hoca Hazretleri” (10 Aralık 1961): 3,5; “Necabet” (13 Mart 1960): 3; “Nireng-i Mahitab” (7 Şubat 1960): 3,5; “Olağan Şeyler” (15 Ekim 1961): 3; “Piç Kuruşu” (7 Mayıs 1961): 3; “Pot” (7 Şubat 1960): 3; “Sad Ender Sad” (8 Ocak 1961): 3; “Sakallı Gelin” (1 Ocak 1961): 3; “Sırrı-ı Mektum”

(5 Şubat 1961): 3; “Sırr-ı Mektum” (6 Ağustos 1961): 3,5; “Sinemalardaki Türkçe” (27 Eylül 1959): 3; “Söz, Lâkırdı, Lâf” (13 Eylül 1959): 3; “Şark Musukisi” (17 Ocak 1960): 3; “Tahammül Meselesi” (6 Mart 1960): 3; ““Taki’lar” (4 Eylül 1960): 3; “Tekrar Hekim Nusret Ef.” (27 Kasım 1960): 3; “Tevazu” (21 Şubat 1960): 3; “Toptaşı: Küçük Hikâye” (21 Mayıs 1961): 3,5; “Toska” (27 Mart 1960): 3; “Üç Büyük” (24 Nisan 1960): 3,5; “300 Sene Evvelki Hekimlik” (4 Aralık 1960): 3; “Üstat Fahri Bilge” (23 Nisan 1961): 3; “Vah Çocuklarımıza!” (16 Temmuz 1961): 3; “Vantuz Dudak Meliha” (25 Haziran 1961): 3; “Ver Beyime Bir Bej Bej” (18 Haziran 1961): 3; “Yeni İstanbul” (6 Aralık 1959): 3; “Yıldızlar İlmi” (21 Ağustos 1960): 3; “Yine Hekim Nusret Efendi” (30 Ekim 1960): 3; “Yürük Gelini” (19 Şubat 1961): 3; “Zavallılık Sanısı” (8 Kasım 1959): 3; “Zunnun Mısri” (24 Ocak 1960): 3,5.

ÖZGEÇMİŞ

Bilgen Aydın, 1978 yılında Afyon'da doğdu. İlk ve orta öğrenimi İzmir'de tamamladı. 1999 yılında Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü'nden birincilikle mezun oldu. 1998 yazında TRT İzmir Radyosunda çeşitli programlarda metin yazarı olarak görev alan Bilgen Aydın, modern Türk öykücülüğü ve sinema eleştirisi alanlarına ilgi duyuyor.